

REVISTA DE
HUMANIDADES

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Revista de Humanidades, fundada en 1993, es una publicación semestral del Departamento de Humanidades de la Universidad Andrés Bello. Su objetivo es abrir un espacio para la reflexión crítica y el diálogo interdisciplinario en el ámbito de las humanidades. La revista publica fundamentalmente artículos originales que resultan de investigaciones académicas en el ámbito de la literatura, filosofía e historia, así como trabajos que se ocupen de dos o más de estas disciplinas. Está dirigida a investigadores, académicos, estudiantes y lectores en general. *Revista de Humanidades* se encuentra aceptada en las bases de datos CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), Latindex Directorio, Redalyc, SCOPUS y Erih Plus.



Revista de Humanidades

ISSN: 0717 0491 versión impresa • 2452-445X versión en línea

Universidad Andrés Bello

Facultad de Educación y Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Sazié 2325, Santiago de Chile

CHILE

C. P.: 8370092

Teléfono: (56-2) 26618064

Email: revistahumanidades@unab.cl

<http://revistahumanidades.unab.cl>

Canjes:

Pamela Navea

Encargada Publicaciones Periódicas

Dirección de Bibliotecas

Fono: (56-2) 6615774

Email: pnavea@unab.cl

Diagramación y diseño: LH ediciones.

REVISTA DE HUMANIDADES

DIRECTORA:

María Gabriela Huidobro

EDITOR:

Nicolás Román

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Ana Pía León, María José Correa, Luis Valenzuela

COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR:

Rodrigo Cánovas

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

Bernardo Guerrero

Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile

César Hernández Alonso

Universidad de Valladolid, Valladolid, España

Inés Herrera Canales

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México

Emilio Hidalgo Serna

Technische Universität Braunschweig, Braunschweig, Alemania

Ciro Mesa Moreno

Universidad de La Laguna, La Laguna, Tenerife, España

Francisca Noguerol

Universidad de Salamanca, Salamanca, España

Guillermo Soto

Universidad de Chile, Santiago, Chile

Jorge Pinto Rodríguez

Universidad de La Frontera, Temuco, Chile

ASISTENTE DE EDICIÓN:

Lara Hübner

ÍNDICE

DOSSIER

Presentación. Residuo y futuro. Imaginación del territorio en la literatura y el cine en Chile y Latinoamérica. 1980-2020 Luis Valenzuela Prado y Juan José Adriasola.....	11
Cuerpos migrantes y colonización de género: subjetividades trans en <i>Dramas pobres</i> de Claudia Rodríguez y el filme <i>Naomi Campbell</i> <i>Migrant bodies and gender colonization: trans subjectivities in Dramas pobres by Claudia Rodríguez and the film Naomi Campbell</i> Francisco Simon.....	19
Admiramos la foto de un hombre blanco. Entrada y salida del racismo en Chile según <i>Perro bomba</i> <i>We admire the photo of a white man. Entry and exit of racism in Chile according to Perro Bomba</i> Magda Sepúlveda Eriz	47
Batallas perdidas. Realismo, capitalismo e infancia en el cine latinoamericano contemporáneo <i>Lost battles. Realism, capitalism, and childhood in contemporary Latin American cinema</i> Carolina Urrutia Neno, Catalina Ide y Fernanda Lagomarsino	73
Residuos tóxicos y creación de comunidad en la Pampa sojera: contextualizando <i>Noxa</i> (2016) de María Inés Krimer <i>Toxic Waste and Community Formation in Soybean Pampa: Contextualizing Noxa (2016) by María Inés Krimer</i> Agnese Codebò	105
Figuras y locus de la depredación: el realismo delirante en <i>Tierra Amarilla</i> de Germán Marín <i>Figures and locus of predation: the delirious realism in Tierra Amarilla by Germán Marín</i> María Teresa Johansson	131
<i>Surire</i> de Perut+Osnovikoff: Observando el fin del mundo en la piel del desierto <i>Perut+Osnovikoff's Surire: observing the end of the world in the skin of the desert</i> Sebastián Figueroa.....	155

ARTÍCULOS

- Dispositivos genérico-discursivos en la articulación del niño como escritor en la serie de novelas *Papelucho* de Marcela Paz
Generic discursive dispositives in the articulation of the boy as a writer in the series of novels Papelucho by Marcela Paz
Isabel Ibaceta..... 185
- Compañero sin virgulilla: lecturas de la Revolución cubana en *Savacou* (1970-1979), revista del Movimiento de Artistas Caribeños
Companero with no accent: readings of the Cuban Revolution in Savacou (1970-1979), the journal of the Caribbean Artists Movement
Thomas Rothe..... 217
- Nacionalismo, promesa y fetichización. Una introducción a *Geschlecht III* de Jacques Derrida
Nationalism, promise and fetishisation. An introduction to Jacques Derrida's Geschlecht III
René Baeza..... 253
- Subjetividad y cuerpo docente: tensiones entre una textualidad ética y una valorización capitalista
Subjectivity and Teacher's Body: tensions between an ethical-moralizing textuality and capitalist valorization
Pedro Moscoso-Flores y Borja Castro-Serrano 287
- Sobrevivir la traducción. Prolongaciones de una deriva de la deconstrucción en América Latina
Surviving translation. Prolongations of a drift of deconstruction in Latin America.
Niklas Bornhauser y Débora Fernández..... 315
- Un cine más-que-humano: el documental *Visages Villages* y el largometraje *Medianeras*
More-than-human cinema: the documentary Visages Villages and the film Medianeras
Daniela León y Antonia Viu..... 343

DOCUMENTOS

- Documentos del internacionalismo negro: dos ensayos de las hermanas Nardal
María Yaksic y Claudio Gaete Briones 375
- Informe Social Hilda M. Expediente 106, Santiago, 1930, Archivo Nacional Histórico, Fondo Judicial de Santiago, caja 3172, fojas 1-17
Javiera Errázuriz 399
- Escritos sobre Picasso de Michel Leiris
Traducción de María Dolores Picazo 415

RESEÑAS

- Luz Horne. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*
Por Francesca Herbas..... 447
- Marta Segarra. *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*
Por Isabel Alonso-Breto.....

DOSSIER

Presentación

RESIDUO Y FUTURO. IMAGINACIÓN DEL TERRITORIO EN LA LITERATURA Y EL CINE EN CHILE Y LATINOAMÉRICA. 1980-2020¹

LUIS VALENZUELA PRADO Y JUAN JOSÉ ADRIASOLA

COORDINADORES

La novela y el cine son testigos y articuladores de representaciones que permiten imaginar el presente, teñidas con la persistencia de un pasado vital y vigente, como también de las imágenes de futuro que lo habitan y lo abren a la transformación. En estos últimos cuarenta años surgen en Chile y Latinoamérica novelas y películas que trabajan la imagen de un territorio en que los sujetos que lo habitan se descubren y se articulan forzosamente en relación con los modos y formas de vida neoliberales. Ajustes y desajustes vitales, fluidos o trabados, cuya representación insiste en el desarrollo de un presente incómodo, que evoca la imagen dialéctica del ángel de la historia benjaminiano. Presente incómodo en cuyo desarrollo se juegan

¹ Este *dossier* forma parte del proyecto Fondecyt regular 1211970, “Residuo y futurabilidad. imaginación y territorio en la novela y cine en Chile. 1981-2020”, a cargo del investigador Luis Valenzuela Prado y del coinvestigador Juan José Adriasola.

simultáneamente preguntas por el pasado, sus residuos y vestigios, y por el futuro, sea en la clausura o la potencia de su proyección.

El discurso y el modelo neoliberal que atraviesan los últimos cuarenta años de la historia de Chile, y también de otros países latinoamericanos, traza el mapa de ruta de un discurso que privilegia el mercado, el consumo, las privatizaciones, la competencia, todo lo que repercute en las vidas de los/as sujetos, consumidores/as o ciudadanos/as. El neoliberalismo recurre, por un lado, a la “potencia del vitalismo emprendedor”, mientras que las “formas de vida se reconocen en una especie de impotencia que antecede a cualquier potencia” (Sztulwark); pero por otra, fragua su fobia al síntoma, sea la diferencia sexual, racial o de clase, y al horror ante las subjetividades de la crisis (69). El modo de vida –manera maquina de vivir en relación con el mercado– se opone a la forma de vida, en tanto cuestionamiento o pregunta que desvía la norma, mediante la politización del síntoma (64) y su vínculo con la sintomatología neoliberal. Las formas y modos de vivir o habitar el mundo repercuten en el caso chileno. Se trata de ajustes –y desajustes– sociales y económicos experimentados durante la implementación del modelo económico en la dictadura y su posterior asentamiento durante la transición. Quienes pueden decir algo en este espacio común neoliberal, asumen la política, referida “a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière 20), en estrecha relación con lo que Rancière describió como “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (19). Por su parte, ante la pregunta de “cómo llevar una buena vida en medio de una mala vida”, Judith Butler sostiene la idea de una acción colectiva por sobre una individual:

Si existe lo que podríamos llamar dos vidas –mi propia vida y la buena vida, entendida como una forma social de la vida–, entonces la vida de uno está implicada en la otra. Y esto significa que, cuando hablamos de las vidas sociales, nos estamos refiriendo a la manera en que lo social atraviesa lo individual, o a cómo se establece la forma social de la individualidad. (214-5)

La discusión en torno a la fuerza histórica del residuo que propone Raymond Williams nos enfrenta hoy ante el devenir como residuo material y humano de la modernidad y la globalización (Bauman), residualidad que cruza, con diferentes formas, cada uno de los momentos de desarrollo neoliberal, tanto desde nuestro territorio, como desde una perspectiva global. Se trata de ciertas “zonas residuales, inestables”, que Nelly Richard lee como desplazamiento de la “fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos” (11). Hablamos, así, de “restos, excedentes y basuras” que, según Adriana López-Labourdette, Isabel Quintana y Valeria Wagner, se abren paso en y desde la novela y el cine, en lo que podríamos entender como una gestión literaria y estética del residuo, que trabaja su destino como reducción y apartado, bajo la forma de una política de lo residual. Reutilización, recirculación y proyección de sus sentidos estéticos e históricos; pregunta por el futuro desde la materialidad del desecho, su potencia pasada y presente.

En relación con el futuro, temporalidad desplazada y no acontecida, es, según Franco Berardi, la experiencia presente de *potencia*, de la transformación de la posibilidad en realidad, de la futurabilidad. Luz Horne observa en los “los futuros menores” la posibilidad de un retorno que cuestiona y tensiona, y que viene a “decirnos que no había un tiempo científico tan lineal ni tan medible; que no éramos tan modernos como pensábamos” (39). El futuro se manifiesta como una perturbación del presente que disloca el porvenir, un presente donde se oscila entre esperanza y desesperanza (Žižek). Al pensar el futuro como arqueología desde la ciencia ficción (Jameson), resulta relevante revisar las certezas y las dudas que traza el presente en el futuro y, a la inversa, revisar los territorios imaginarios y las formas y los modos de vida presentes en la novela y el cine, para, luego, reflexionar, leer y articular una crítica desde la imagen dialéctica de lo que está por venir. Un abanico de preguntas y problemas que desborda, a la vez que describe la complejidad de las experiencias que entretejen estas temporalidades.

El presente *dossier* se hace cargo de discusiones críticas en torno al cine y la literatura que emergen en Chile y Latinoamérica en el marco neoliberal.

El artículo de Francisco Simón, “Cuerpos migrantes y colonización de género: subjetividades trans en *Dramas pobres* de Claudia Rodríguez y el filme *Naomi Campbell*”, parte de las dificultades suscitadas por el reconocimiento social y jurídico de las personas trans, para examinar el problema del lugar que ocupa este tipo de subjetividad hoy. En esa línea, las obras analizadas apelan a la “migrancia como un tropo para simbolizar la transición de género” y “representan la voz de mujeres trans cuyas subjetividades se conforman en virtud de la extranjería que implica habitar un cuerpo indócil de documentar según las exigencias dicotómicas del Estado”. Las mujeres trans de *Dramas pobres* y *Naomi Campbell* habitan el “entrelugar de la migrancia sexo-genérica” y, en esa línea, Francisco Simón se interesa por “conocer cómo estas sujetos narran sus trayectorias de vida, cómo simbolizan sus procesos de transición y cómo se vinculan con el repertorio de imágenes femeninas que les proporcionan los medios audiovisuales”.

Por su parte, Magda Sepúlveda, en el artículo “Admiramos la foto de un hombre blanco. Entrada y salida del racismo en Chile según *Perro bomba*”, propone que la película presenta un relato antirracista, no solo al denunciar la discriminación en Chile, “sino porque exhibe y valora el patrimonio haitiano desarrollado en el país de acogida”. En ese sentido, *Perro bomba* visibiliza en el espacio público, “las culturas haitianas que se están desarrollando en Chile”. A partir de Didi-Huberman, Sepúlveda sostiene la idea de un relato que no ilustra un referente, sino que produce una crítica, las imágenes como actos e ideas. La negritud y el patrimonio involucran, para Sepúlveda, “una estética decolonizadora” de la película, al colocar en un lugar central lo que es despreciado comúnmente “por la hegemonía tradicional blanca”.

Luego, Carolina Urrutia Neno, Catalina Ide y Fernanda Lagomarsino, en el artículo “Batallas perdidas. Realismo, capitalismo e infancia en el cine latinoamericano contemporáneo”, sostienen que el cine contemporáneo (Chile y México) tensiona y desborda las relaciones con el realismo cinematográfico, a partir de conflictos sociales y políticos. Desde ese lugar, Urrutia, Ide y Lagomarsino atienden a la representación de una infancia “en la que reside una condición residual, de exclusión y de abandono”,

marcada por el neoliberalismo, la idea de progreso y la globalización. En ese sentido, en *Noche de fuego* (Tatiana Huezo), *Mis hermanos sueñan despiertos* (Claudia Huaiquimilla) y *Los lobos* (Samuel Kishi), los menores de edad que las protagonizan están sujetos al contexto condicionado por el narcotráfico y la violencia, la migración y la desterritorialización de sujetos indocumentados, la marginalidad y la pobreza. Se trata de experiencias que afectan tanto a México como a Chile “de modo local, pero también como región con altos índices de pobreza y subdesarrollo”.

A continuación, Agnese Codebò, en el artículo “Residuos tóxicos y creación de comunidad en la pampa sojera: contextualizando *Noxa* (2016) de María Inés Krimer”, presenta la relación y la función entre los residuos y la literatura argentina, específicamente desde el “funcionamiento del residuo tóxico” en *Noxa*. A partir de la lectura de esta novela que da cuenta de los “efectos del cultivo intensivo de la soja transgénica”, propone que los “residuos funcionarían no solo como entidad nociva, contaminadora del ambiente y de la salud humana, sino más bien como catalizadores de denuncia, verdad y creación de comunidad”. En síntesis, ofrece un análisis de la relación entre toxicidad, residuo y cuerpos en la contemporaneidad.

Después, María Teresa Johansson, en el artículo “Figuras y *locus* de la depredación: el realismo delirante en *Tierra Amarilla* de Germán Marín”, afirma que la escritura y la narrativa de Marín se iterna en un presente histórico donde, primero, explora y reconoce tópicos, imágenes y hablas particulares, y, luego, “subvierte los límites entre lo referencial y lo ficcional mediante formas narrativas que extreman las posibilidades de la autoficcionalización irónica y la integración de material documental sobre un presente aquejado por la memoria posdictatorial”. La autora propone leer en *Tierra Amarilla* un “espacio regional no representativo”, experimentado desde “circunstancias límites de crisis y de violencia que acaban dislocándolo y destruyendo su integridad”. Se trata, entonces, de “una nueva modulación” de la crítica que Marín hace a la posdictadura chilena “con una estética afín a las tendencias de los nuevos realismos o ‘literaturas reales’, esta vez, situada en el territorio regional”.

Finalmente, Sebastián Figueroa, en el artículo “*Survire* de Perut+Osnovikoff: observando el fin del mundo en la piel del desierto”, analiza el documental tanto para identificar “la violencia que afecta a las comunidades humanas y no humanas del salar”, como para “llamar la atención sobre sus estrategias de supervivencia y resistencia”. Figueroa trabaja la categoría de *inmundo*, de Jens Andermann, en tanto zonas de exclusión/extracción en las que se experimenta el evento del fin del mundo. Así, apunta a las alianzas que se constituyen en la comunidad, personas y animales para responder “a la amenaza del extractivismo y la catástrofe ambiental”.

Residuo y futuro son leídos desde una imaginación articulada en los espacios de tránsito de la migrancia sexo-genérica; en el relato antirracista que visibiliza el lugar despreciado de la migración; en el conflicto social y político marcado por el narcotráfico, la migración, la marginalidad y la pobreza; en la residualidad tóxica y política que afecta a la comunidad y las estrategias de supervivencia de ciertas zonas de exclusión y de extracción o en las formas de depredación y violencia. Así, la crítica que emerge de las lecturas incluidas en este *dossier* se orienta a desmadejar experiencias y discursos que orientan un modo de vida y de representación política en la forma del neoliberalismo. La articulación desde ficciones literarias y cinematográficas opera proyectando problemas, preguntas y representaciones que imaginan en paralelo salidas posibles para las comunidades afectadas y espacios de disputa, que demarcan y tensionan los territorios en crisis.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, ZYGMUNT. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2013.
- BENJAMIN, WALTER. “Sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom, 2009.
- BERARDI, FRANCO. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BUTLER, JUDITH. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Paidós, 2017.
- HORNE, LUZ. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- JAMESON, FREDRIC. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, ADRIANA, ISABEL QUINTANA Y VALERIA WAGNER. “Introducción restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y El Caribe”. *Revista Mitologías hoy*, vol. 17, 2018, pp. 9-13.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- RICHARD, NELLY. *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- WILLIAMS, RAYMOND. “Dominante, residual y emergente”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: ediciones Península, 2000. 143-9.
- SZTULWARK, DIEGO. *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Žižek, SLAVOJ. *El coraje de la desesperanza. Crónicas del año en que actuamos peligrosamente*. Barcelona: Anagrama, 2018.

CUERPOS MIGRANTES Y
COLONIZACIÓN DE GÉNERO:
SUBJETIVIDADES TRANS EN
DRAMAS POBRES DE
CLAUDIA RODRÍGUEZ Y
EL FILME *NAOMI CAMPBEL*

MIGRANT BODIES AND GENDER COLONIZATION: TRANS
SUBJECTIVITIES IN *DRAMAS POBRES* BY CLAUDIA RODRÍGUEZ AND
THE FILM *NAOMI CAMPBEL*

FRANCISCO SIMON¹

Universidad de Playa Ancha
Avenida Playa Ancha 850, Valparaíso, Chile
francisco.simon@upla.cl

RESUMEN

Este artículo analiza los recursos enunciativos con que dos textos contemporáneos representan la subjetividad de las personas trans: *Dramas pobres* (2016) de la poeta Claudia Rodríguez y la película *Naomi Campbel* (2013) de Camila José Donoso y

¹ Doctor en Literatura (PUC). Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto Fondecyt posdoctoral 3200317, “La república de los poetas: imaginación democrática y movimientos sociales en la poesía chilena”.

Nicolás Videla. En términos tropológicos, estos textos simbolizan la transición de género como un fenómeno migratorio, al tiempo que entienden el cuerpo como un territorio en disputa, poblado por imágenes que desde el cine o la televisión colonizan los roles de género que sus protagonistas deben reproducir para ser reconocidas como mujeres. En este sentido, ambas producciones optan por descolonizar la feminidad trans, ya sea reivindicando su monstruosidad en el caso de Rodríguez o su nomadismo epistemológico en *Naomi Campbell*.

Palabras clave: migración de género, telecolonización, literatura trans, cine trans.

ABSTRACT

This article analyzes the enunciative resources used by two contemporary texts to represent trans people's subjectivity: *Dramas pobres* (2016) by the poet Claudia Rodríguez and the film *Naomi Campbell* (2013), directed by Camila José Donoso and Nicolás Videla. In tropological terms, these texts symbolize gender transition as a migratory phenomenon, at the same time as they understand the body as a disputed territory, inhabited by images from cinema and television that colonize the gender performances their leading roles should reproduce to be recognized as women. Thus, both productions choose to decolonize trans femininity, advocating for its monstrosity in the case of Rodríguez and for its epistemological nomadism in *Naomi Campbell*.

Keywords: Gender Migration, Tele-Colonization, Trans Literature, Trans Cinema.

Recibido: 21/07/2022

Aceptado: 09/01/2023

I. INTRODUCCIÓN

Durante la última década en Chile diferentes producciones literarias y audiovisuales han representado la subjetividad de las personas trans, prestando atención a las contrariedades que implica para ellas habitar en una cultura heteronormativa². Entre estas producciones, se encuentran el poemario *Trópico mío* (2015) de Mara Rita, los cuentos de Iván Monalisa Ojeda en *La misma nota, forever* (2014) y *Las biuty queens* (2019), el documental *En tránsito* (2017) de Constanza Gallardo y largometrajes como *La visita* (2014) de Mauricio López o *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio, quizás la producción más afamada, tras obtener el premio Óscar a la mejor película de habla no inglesa en marzo de 2018. De esta manera, y siguiendo el camino trazado por José Donoso en *El lugar sin límites* (1966), por las crónicas de Pedro Lemebel o por la videografía de Hija de Perra, estas obras representan sujetos travestis o transgénero, pero en una coyuntura sociopolítica singular. Esto, debido a la fuerza que ha cobrado la acción colectiva emprendida por las disidencias sexuales, que se han organizado para visibilizar el hecho de que las personas trans, *queer* y no binarias son sujetos cuyos derechos requieren ser resguardados por la institucionalidad pública.

Una demanda central que ha levantado el movimiento trans consiste en consagrar jurídicamente la noción de identidad de género, en tanto “manifestación del ‘libre desarrollo de la personalidad’, de la ‘autodeterminación consciente y responsable’ a la que cada individuo tiene derecho” (Salazar 105). En sintonía con las recomendaciones del derecho internacional y los

² En este trabajo se usa la palabra trans para nombrar a un conjunto diverso de sujetos, como son las personas transgénero, transexuales o travestis, cuya identidad o expresión de género no se condice con los roles atribuidos según su sexo anatómico. Sin embargo, Lucas Platero también señala que este concepto “se enfrenta a la crítica de estar fijando la identidad y producir exclusiones de aquellas personas que viven expresiones, identidades y corporalidades que entienden no están bien representadas por este término, entre ellas, las personas no binarias” (411). Por esta razón, durante los últimos años se ha utilizado trans*, con asterisco, o trans+, para incluir a personas *queer*, de género fluido o de género no conforme.

Principios de Yogyakarta (2007)³, nuestro país promulgó una ley de este tipo en noviembre de 2018, después de un áspero debate que incluyó la oposición de grupos conservadores alertando sobre los trastornos que la “ideología de género” podría provocar sobre la infancia. Esto implicó que la nueva normativa resultara exitosa en términos parciales, toda vez que si bien el Estado reconoce el derecho de las personas para modificar su género sin tener que someterse a procedimientos médicos o psiquiátricos, ello acontece solo para la población adulta. En cambio, los menores de 14 años pueden hacer uso de su nombre social, pero no son titulares de ese derecho en términos legales.

A diferencia de la legislación argentina, que habilitó en su Documento Nacional de Identidad un casillero con la opción X para las personas no binarias, en Chile la ley faculta que los individuos pueden rectificar su identidad de género, entendiéndolo por ello “la convicción personal e interna de ser hombre o mujer” (ley 21.120). Esto significa que nuestra normativa continúa operando en términos binarios, al interpelar a los sujetos para que se identifiquen según criterios masculinos o femeninos. A pesar de que la movilización de las disidencias ha conseguido ampliar las fronteras de lo legal, la institucionalización de sus demandas todavía resulta restrictiva, toda vez que “no cabe la posibilidad institucional de vivir transitando entre ambos sexos, o situarse en la ambigüedad” (Cristi 303). O se es hombre o mujer, pero identificarse de otra manera no es una alternativa. Se trata de un pacto paradójico que nuestro Estado les ofrece a las personas trans, aceptando su existencia jurídica, pero manteniendo invariables las convenciones sexo-genéricas.

³ Los *Principios de Yogyakarta. Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género* corresponden al principal documento base a partir del cual diversos Estados han elaborado su legislación en relación con las personas trans. Allí se define la identidad de género como “la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente profundamente, la cual podría corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo (que podría involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios médicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que la misma sea libremente escogida) y otras expresiones de género, incluyendo la vestimenta, el modo de hablar y los modales” (8).

En vista de estas dificultades que ha suscitado el reconocimiento social y jurídico de las personas trans, en este artículo se examinan dos textos que problematizan el lugar que este tipo de subjetividad ocupa en la cultura contemporánea: *Dramas pobres* (2016) de Claudia Rodríguez y la película *Naomi Campbell* (2013) de Camila José Donoso y Nicolás Videla. Al respecto, un asunto que llama la atención corresponde al modo en que estas obras recurren a la migrancia como un tropo para simbolizar la transición de género. Ambos textos representan la voz de mujeres trans cuyas subjetividades se conforman en virtud de la extranjería que implica habitar un cuerpo indócil de documentar según las exigencias dicotómicas del Estado. Por ello, parece importante pensar sobre los significados políticos que conlleva el uso de topología migratoria y si ella puede ser entendida como una vía para impugnar el tipo de ciudadanía que las personas trans ejercen para ser legitimadas en tanto sujetos de derecho.

Simbolizar la transición de género en términos migratorios es un fenómeno que puede interpretarse en dos sentidos preliminares. Desde un punto de vista psicológico, Patricia Soley Beltrán sugiere que es una metáfora común en el relato de las personas trans, al imaginarse tal proceso como “un tránsito íntimo realizado por personas que escogen como destino un sexo diferente al que les ha sido asignado al nacer” (207). Por otra parte, Paul Preciado agrega que “el estatuto de la persona trans es en términos político-legales semejante al del migrante, al del exiliado y al del refugiado. Todos ellos se encuentran en un proceso temporal de suspensión de su condición política” (214). Por tanto, metaforizar el proceso de transición desde una perspectiva migratoria supone ubicarse en un entrelugar psicosocial. Las personas trans son migrantes en función de su mudanza corporal, pero también por el extrañamiento político en que se hallan, al no contar con garantías que les concedan la misma personalidad jurídica que al resto de la población.

Las mujeres trans de *Dramas pobres* y *Naomi Campbell* también habitan ese entrelugar de la migrancia sexo-genérica, aunque completar sus procesos de transición no significa para ellas un destino deseado. La simbolización que la voz literaria de Rodríguez y Yermén, la protagonista

de la película, hacen de sí como migrantes implica pensar sus cuerpos como territorios en disputa, dado que la feminidad a la que debiesen arribar constituye un efecto producido por tecnologías de la imagen como el cine o la televisión. Al decir de Christian León, podríamos decir que en ambos textos estas imágenes funcionan como dispositivos de telecolonialidad, mediante las cuales se reproducen las “jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad euro-norteamericana” (118). Por ello, cuando estas mujeres se califican como migrantes, lo que hacen es polemizar con la interpelación que reciben de la sociedad y el Estado para que normalicen sus performances de género, de acuerdo con los patrones colonizadores que ejercen los medios audiovisuales.

Si tenemos en consideración, como plantean Collington y Lazo, que el cuerpo es “el principal y prioritario territorio de conquista para los sujetos trans” (71), y que ello requiere negociar “los esquemas interiorizados (incorporados) de los cánones que producen cuerpos específicos, regulados” (70), cuando se trata de *Dramas pobres* y *Naomi Campbell* nos parece que lo que allí acontece es un ejercicio de contra-conquista. En detrimento de las imágenes mediáticas sobre la belleza o la sensualidad femenina, la condición de migrantes habilita una *hexis* corporal disidente, que reterritorializa lo que se entiende por identidad de género⁴. La voz de Rodríguez reivindica la monstruosidad del cuerpo travesti, mientras que Yermén reconoce en su transición una suerte de nomadismo epistemológico a partir del cual establece alianzas con saberes minoritarios como el tarot o la espiritualidad mapuche. Así, la migrancia de estos sujetos excede la sola mudanza corporal, sumando también una reflexión crítica respecto de los procesos de subjetivación que trae consigo la heteronorma de Occidente.

⁴ De acuerdo con Bourdieu, “la *hexis* corporal es la mitología política realizada, *incorporada*, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de *sentir* y de *pensar*. La oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de *estar*, de llevar el cuerpo, de comportarse bajo la forma de la oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entre la firmeza, la rectitud, la franqueza (quien mira de frente y hace frente y quien lleva su mirada o sus golpes derecho al objetivo) y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad” (113).

Con el objeto de examinar la verosimilitud de esta propuesta interpretativa, en lo que sigue analizaremos nuestro corpus de estudio prestando atención a los recursos enunciativos con que cada uno construye la voz y la visualidad de las mujeres trans. Nos interesa conocer cómo estas sujetos narran sus trayectorias de vida, cómo simbolizan sus procesos de transición y cómo se vinculan con el repertorio de imágenes femeninas que les proporcionan los medios audiovisuales. Para resolver estas preguntas, dialogaremos con aportes críticos que han caracterizado el discurso literario y filmico de estas obras, y también con aportes que, desde ámbitos como la psicología, la filosofía política o los estudios de género, se han encargado de politizar las ciudadanías trans durante la última década.

2. LA TRANSMIGRANCIA MONSTRUOSA DE CLAUDIA RODRÍGUEZ EN *DRAMAS POBRES*

Si bien *Dramas pobres* de Claudia Rodríguez puede ser catalogado como un texto poético, es conveniente precisar que su discurso se caracteriza sobre todo por su hibridez compositiva. Este libro se escribe en verso y en prosa, recurriendo a registros como la poesía folletinesca, la autobiografía, la epístola carcelaria o la crónica política; además de distintas ilustraciones y páginas en blanco que diversifican su estructura. Para Diamela Eltit este texto “se articula desde una diversidad de formas poéticas donde la página no solo contiene escenas sino escenarios de escritura mediante la pluralidad y la alteración de los formatos” (60). A su vez, Gonzalo Rojas Canouet lo describe como “un libro experimental desde su discursividad, enunciación y formato, es lo que se conoce como un libro objeto”. Desde nuestra perspectiva, este texto también puede ser leído desde la inespecificidad que Florencia Garramuño les atribuye a las prácticas artísticas actuales⁵. En Rodríguez

⁵ En palabras de Garramuño, “En el interior del lenguaje literario, la exploración de límites y de fronteras en los que varios tipos de especificidad (nacional, personal, genérica, literaria) se disuelven es visible en un número cada vez más numeroso de escritos y textos” (27). Luego, agrega que “Si propongo nombrar el efecto de esa apuesta por lo

hay una postura de indisciplina e inadecuación ante las convenciones del género poético, en concomitancia con la voluntad transgresiva de la sujeto travesti que ocupa la voz enunciativa.

La inespecificidad del discurso con que trabaja Rodríguez, entendida no como una carencia, sino que como una exploración de nuevos lenguajes para enunciar la subjetividad trans, guarda consonancias con la noción de transficción, acuñada por Jorge Díaz para referirse a la adaptación teatral de otro texto de Rodríguez, *Cuerpos para odiar* (2015), en que la autora participó como actriz⁶. En palabras de Díaz, aquello que resultaba transficcional en tal obra consistía en la indistinción entre vida, activismo y performance, dado que el elenco se hallaba conformado por activistas de las disidencias sexuales, es decir, por cuerpos *odiados* socialmente, tanto abajo como arriba del escenario⁷. Luego, en el caso de *Dramas pobres*, ese continuo entre activismo y escritura se reconoce al observar la creación de una voz autobiográfica cuya trayectoria de vida se funda en la inadaptación social.

Mediada por su origen de clase, Rodríguez relata cómo desde su infancia se le ha exigido aprender que su travestismo es una aberración: “En la casa éramos pobres y éramos muchos hijos [...] Al aparecer mi situación era común en todo el colegio [...] Éramos filas interminables de niños similarmente hambrientos, pero ahí, en el procedimiento, en la larga espera,

inespecífico como la elaboración de prácticas de la no pertenencia [...] es porque me parece que en ese movimiento de despojamiento, de desnudamiento, de invención de lo común e impersonal e inespecífico [estas prácticas] nos están proponiendo otros modos de organizar nuestros relatos y, por qué no, quizás ofreciéndonos imágenes que puedan inspirarnos para pensar también nuestras comunidades” (41-2).

⁶ Esta adaptación fue dirigida por Ernesto Orellana y montada por la compañía Furia Barroka. Además de Rodríguez, en el elenco también participaron la actriz y performer Irina La Loca Gallardo, el escritor y trabajador sexual José Carlos Henríquez, el director de cine Wincy Oyarce, junto Daniela Cápona, Lucha Venegas y Cristeva Cabello, quienes son activistas en el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS).

⁷ Al respecto, Díaz señala que “la propuesta situada de lo ‘trans-escénico’ de *Cuerpos para odiar* sustenta su posición en activistas que como trabajadores del sexo y la palabra encarnan ficciones sexuales locales, produciendo un continuo entre la performatividad de sus vidas y la representación escénica. Además, lo ‘trans-escénico’ busca recuperar aquellas imágenes, cuerpos y habitus que están ‘más allá de lo invisible’ pues no son ni siquiera inteligibles, cognoscibles o descifrables para una cultura heterosexual como la nuestra”.

se me hizo reconocer que mi hambre era torcida, perversa” (*Dramas* 93). Este carácter perverso que se le atribuye a la sujeto la obliga a residir en el espacio de la abyección, es decir, en “aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos” (Butler 20). Dado que su cuerpo se rehúsa a ser gobernado según los mandatos heteronormativos, entonces la suya es una vida que requiere ser inferiorizada, para que sus conductas desviadas no contaminen el orden natural de las cosas.

Para la hablante la calificación de perversa implica aprender desde pequeña a narrar su existencia según una retórica patológica. “Desde niña poseo una salud que esquivo la costumbre” (47) dice en el texto “Sin ciudad”, mientras explica los diagnósticos que acreditan su anomalía: “Se presume de un trastorno en las palabras y en la forma de mirar, porque tiendo a repetir pensamientos y frases inconexas” (47). Además, los médicos dicen que “si no hubiera sido hija, sería un niño alegre y fuerte, y las palabras hubieran sido otras e incluso la forma de mirar, resistente. La dislexia que me acompaña me desconectó de las otras” (48). Según estos diagnósticos el travestismo de la sujeto es correlato de una perturbación mayor, asociada a la imposibilidad para compartir un lenguaje común con el resto de la sociedad. Esto implica que tampoco pueda simbolizar su lugar en el mundo: “Dicen que no sé contar historias y desde que me diagnosticaron de incomprendible, enmudecieron la ciudad que llevo dentro” (48). Así, ser travesti significa habitar la realidad desalojada de territorio. Sin lengua ni ciudad, la travesti es un sujeto interdicto, inhabilitada de participar en el espacio público debido al carácter anómalo que se le confiere a su diferencia sexo-genérica.

Calificada de abyecta y patologizada desde su niñez, la voz de Rodríguez habita en un entrelugar que la hace representarse como una sujeto migrante: “Hablo de ser migrante, de la misma forma en que hablo de haber nacido en un mundo con cordillera y de la misma forma del espacio baldío que implica ser travesti, en las narraciones de quienes han nacido aquí y no nos nombran” (89). Ese baldío, esa tierra de nadie, que es también su historia en boca de nadie, supone una condición de vulnerabilidad que la expone de

manera permanente a la violencia, o bien, a la urgencia por normalizar su expresión de género para disimular su extranjería. Sin embargo, esta hablante sabe que “los sujetos transmigrantes en su múltiple condición, constituyen una continua trasgresión de fronteras geopolíticas y corporales, tanto simbólicas como materiales” (Martinicorena 21). Por esto, ella se reapropia de su migrancia como un espacio emancipatorio, invistiendo su travestismo con aquello que Kristeva llama como “los poderes de la perversión”, es decir, ese “poder asimétrico, irracional, solapado, incontrolable” (95), que emerge cuando las prácticas abyectas son reterritorializadas como dispositivos de resistencia antinormativa⁸.

Si las personas trans son interpeladas para que asuman su “conformación corporal”, a través de “la máxima eliminación de lo masculino (en el caso de las mujeres) y la máxima adquisición de lo masculino (en el caso de los hombres)” (Collington y Lazo 78), en el caso de Rodríguez su travestismo suscita un modo alternativo de subjetivación:

Nosotras las travestis ni siquiera somos conscientes de las características de nuestra potencia. Un día podemos llamarnos Lady Godiva o Rapunsell, otro día ser Marta-la-número-uno o la Quintrala y terminar la semana como Madame Butterfly o la Momia. Cada uno de los nombres que momentáneamente llevemos, nos establece como sujetas con un verbo, un sujeto y un predicado; hipótesis, ensayos y errores. (58)

Para Rodríguez en este ensayo y error –o esa mutabilidad de los nombres que hace posible ficcionalizarse una y otra vez– radica el poder de la travesti para ejercer un modo contracultural de ciudadanía. Tomando distancia de las políticas identitarias del movimiento trans, la escritura de

⁸ Kristeva agrega que lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal [...] Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda” (11).

esta autora se acerca más a la teoría *queer*, al debatir que los individuos deban constituirse en función de una identidad fija y estable. “Si el patriarcado y su ideología dominante, el heterosexismo compulsivo, se fundamentan en esquemas promulgados como universales y sempiternos” (20), dice David William Foster, lo *queer* contempla “la libre reconstrucción del cuerpo en cualquier y todo aspecto que resulte pertinente a los intereses del sujeto” (52). Luego, esto es justamente lo que hace Rodríguez al plantearse como travesti, ubicándose en una posición fronteriza y estratégica, desde donde reclama autonomía para habitar su cuerpo más allá de las prescripciones heteronormativas.

El carácter migratorio de la travesti es una plataforma desde la cual Rodríguez critica los modelos de feminidad que las mujeres trans deben asumir para disimular su diferencia sexo-genérica. Dado que “La noción de lo estético, tal como se define en los estándares mediáticos y de consumo, funciona como un principio que define y ordena la apariencia de género” (Soley Beltrán 222), en Rodríguez tales estándares son dispositivos de colonización visual de los que hay que distanciarse. Así, ella agudiza la brecha grotesca que hay entre su cuerpo y el de arquetipos como Marilyn Monroe: “A veces me parezco a la Marilyn. Cuando tomo el cigarro y miro fijamente al pasado; me vuelvo a levantar, a sentirme travesti y minotaura” (22). A su vez, lo mismo pasa con Madonna, a quien interpela en función de sus desigualdades de clase: “Madonna querida: el imaginario proletario travesti latinoamericano contradice tu soberbia juvenil... el hambre ignorante nos impide hacer la dieta proteica” (44). Para esta autora el cuerpo es un soporte donde se hacen carne las relaciones de explotación geopolítica entre el norte y el sur. Marilyn y Madonna son ideales de una feminidad blanca y capitalista, por lo que su denominación como proletaria puede ser comprendida como una estrategia de descolonización, a través de la cual cuestiona las estructuras económicas que subyacen a los estándares hegemónicos de belleza.

Desde su perspectiva transmigrante, para Rodríguez el cine es una de las principales industrias de las que es preciso descolonizarse: “Hollywood destruyó la ilusión de mi infancia. Siempre los malos de las películas morían

o quedaban tullidos, ninguno se salvaba de su cruel destino. Cuando vi morir a King Kong supe que era a mí a quien la industria estaba matando. No se puede ser tan grande, tan fea y vivir en el centro de la ciudad” (79). Al identificarse con personajes feos, malos o monstruosos, Rodríguez destaca el rol determinante que ejerce el cine al enseñarle a los sujetos cómo mirarse y ser mirados. Como formulara Teresa de Lauretis a fines de los ochenta, Rodríguez entiende que el cine es una tecnología ante cuya pantalla los espectadores negocian su subjetividad en función de las jerarquías de género predominantes⁹. Por eso, ella advierte: “¡Cuidate! A esas fuerzas del cine no les podí tener confianza. ¡Cuidate! Al cine no le podí perder el miedo” (75). Si las películas funcionan como un repertorio de imágenes a cargo de ejemplificar las actuaciones de género más o menos reprobables, entonces la travesti debe ser suspicaz ante esas imágenes, para no aceptar con obediencia el repudio de su cuerpo.

De acuerdo con Paul Preciado, “La industria del cine es la sala de montaje donde se inventa, produce y difunde la sexualidad” (97). Por eso, releva la importancia de “producir contraficciones visuales, capaces de poner en cuestión los modos dominantes de ver la norma y la desviación” (99). Desde un punto de vista poético, esto es lo que hace Rodríguez, al crear contraficciones basadas en el grotesco travesti. Si antes polemizaba con Marilyn Monroe y Madonna, en el texto “Pamela Anderson” la hablante describe su simulación de esta actriz: “Recién teñida, ondulada y maquillada al estilo Pamela, con tacos altos y vestida de colores claros, parezco una actriz de cine, una aparición” (23). Sin embargo, esta presunta similitud se quiebra al observar una ilustración que acompaña la página. Se trata de un dibujo con la silueta de Anderson, vestida con un traje de baño como los

⁹ Lauretis plantea que “The spectator’s gendered subjectivity is both implicated and constructed (as self-representation) in cinematic representation. That must be stressed again, since gender is not a fact, a datum, but is itself a representation, whose status (truth value, epistemological or moral weight, etc.) and degree of “reality” (objective to subjective) vary according to the social hierarchy of discourses and representations. Thus, one’s gendered subjectivity is not only implicated, such as it is, in the spectator’s encounter with each film, but also constructed, reaffirmed or challenged, displaced or shifted, in each film-viewing process” (96).

que lucía en *Baywatch*. Al mirar la parte superior del torso, la figura imita la voluptuosidad de la actriz. Pero una vez que el ojo desciende, emerge un bulto en la zona genital. Este es un punto de inflexión que escinde la relación entre calco y modelo. La travesti no quiere imitar la imagen de la actriz, sino que se apropia de ella para convertirla en una imagen extranjera ante la mirada.

La reapropiación travesti que la hablante efectúa de cuerpos cinematográficos como el de Anderson es una estrategia de seducción, pero también de resistencia, ante el riesgo permanente que significa enfrentarse a la violencia transfóbica. Ella explica que “con este nivel de producción los hombres se vuelven amables y caballeros [...] sobre todo los jóvenes que de día no se atreven ni siquiera a desviar el ojo por ti, porque presienten que una pudiera despertar algo incontrolable que llevan dentro, tan dentro que llega a ser más monstruoso que la historia de mi cuerpo” (23). En vez de dejarse conquistar por la feminidad, Rodríguez la utiliza como un vehículo para cautivar el deseo de quienes la odian. Por medio de su travestismo, la sujeto pervierte las fronteras de género, desterritorializando el deseo de sus parejas para que estas se vuelvan tan migrantes como ella. Eso es lo que la hablante dice que despierta cuando emerge la monstruosidad del otro. El monstruo es ese goce extranjero que el orden heteronormativo mantiene desplazado y que retorna, en este caso, por aquellos pasos no habilitados que la travesti socava con su feminidad abyecta.

A pesar de que Rodríguez dice saber “muy bien que doy asco” (79), ella reivindica la monstruosidad travesti como un dispositivo contracultural: “Mi resistencia, mi arma, mi puñal, mi fusil es monstruosiarme: admitir que no soy otra cosa que un fracaso para cualquier modelo” (83). A través de la creación del neologismo *monstruar*, la autora le confiere al travestismo el estatuto de una praxis política encarnada en el propio cuerpo. En este sentido, concuerdo con Joseph Pierce al plantear que “este devenir monstruo es un acto de rebelión en contra de los cánones de belleza, del sistema sexo/género, de la violencia patriarcal, de la incorporación de corporalidades travestis y la falsa seguridad de las políticas neoliberales” (189). Pero además, este gesto permite que lo monstruoso emerja como signo de una subjetividad

descolonizada. La simbolización de la travesti como sujeto migrante debate la soberanía del cuerpo en tanto territorio en constante arbitrio por parte de los Estados para conquistarlo. Para esta autora la legislación de los países no protege la autonomía de la personas trans cuando se les permite rectificar sus identidades. Ello sigue siendo una práctica colonizadora, ante la cual la travesti se resiste poblando un territorio corporal ingobernable, refractario a la fijación administrativa de sus fronteras.

3. EL NOMADISMO EPISTEMOLÓGICO DE YERMÉN EN *NAOMI CAMPBEL*

Si antes decíamos que *Dramas pobres* podía ser descrito como un texto inespecífico, algo similar ocurre con la película *Naomi Campbel* (2013). Dirigida por Camila José Donoso y Nicolás Videla, la inespecificidad de esta producción se expresa en dos elementos relativos a su enunciación cinematográfica. Por una parte, esta es una ficción cuyo montaje se halla intercalado por diversas escenas documentales grabadas por su protagonista, Yermén, con una cámara casera. Por otra, el filme se encarga continuamente de desdibujar la distinción que hay entre los personajes interpretados por actores profesionales y aquellos que no lo son. “Yermén” es el segundo nombre de Paula Dinamarca, activista trans que aquí se desempeña como actriz principal y sobre la base de cuya biografía se articula la trama¹⁰. A su vez, solo al observar los créditos de la película, sabemos que Fernando, Naomi y Luisa son roles actuados, mientras que el resto del elenco lo conforman actores no profesionales. Por tanto, estos dos aspectos sitúan a la película en un interregno cinematográfico, haciendo que las fronteras entre ficción y documental se encuentren en permanente mixtura.

¹⁰ Paula Dinamarca es una activista trans histórica del Movimiento de Liberación Homosexual (MOVIHL), al que ingresó en 1995. Desde esta plataforma ha luchado por los derechos civiles y políticos de las disidencias sexuales, entre ellos, por la ley de identidad de género. En diciembre de 2019 fue una de las primeras personas que efectuó legalmente la rectificación de sus documentos de identidad, tras la publicación de la ley.

Debido a la inespecificidad tipológica del filme, críticos como Paola Clavijo catalogan esta producción como una docuficción (9), mientras que Camila José Donoso, codirectora de la película, retoma la noción de transficción ideada por Díaz, planteándola como una metodología de trabajo. Según Donoso, la transficción es un mecanismo para “cuestionar la ética que domina el cine” (200), sobre todo cuando se trata de la mirada etnográfica con que se suele representar la vida de sujetos marginalizados. En cambio, la ética que a ella le interesa consiste en “pensar y configurar el cine, en un acto comunitario” (201), de modo que a través de la mixtura de ficción y documental se busca reformular los pactos convencionales de lectura que se activan ante la pantalla. La ficcionalidad del guión permite extender la representación de los personajes más allá de las particularidades biográficas que supone el documental; mientras que el documental permea la ficción con la intimidad propia de este registro, suscitando un mayor compromiso afectivo y político por parte de los espectadores.

La inespecificidad transficcional de la película opera como una estrategia enunciativa para narrar la historia de una mujer transexual cuya vida se halla trazada por la precariedad económica y un sistema de creencias esotérico. Yermén habita en la población La Victoria, trabaja como tarotista en un servicio telefónico y en su barrio la llaman “bruja” por tener un altar dedicado a Santa Sara, patrona de los gitanos. Todas estas son condiciones de alteridad que la personaje disputa desde su primera aparición. Cámara en mano, borracha en una calle durante la noche, escuchamos a Yermén: “Estoy curá. Hoy día es 2 de marzo del año 2012. Y estai cachando lo que es la población. No estai cachando cualquier weá. Estai cachando una weá que pa voh estaba negá. Y yo te la estoy dando, yo te la estoy brindando” (00:01:34-59). Si bien no sabemos si Yermén les habla a los vecinos del barrio o a los espectadores, lo que sí podemos conocer es que a ella le interesa debatir el régimen de visibilidad de voces y cuerpos como el suyo, negados de representación pública. En su discurso la visibilización del territorio poblacional es una sinécdoque de sí misma, por lo que con este monólogo inicial la película hace ostensible su vocación contrahegemónica.

Como plantea Victoria Ramírez, “la idea del cuerpo como campo de batalla se vuelve necesaria para pensar la representación de la mujer trans en el cine chileno” (143). En *Naomi Campbell*, esta batalla acontece a partir del deseo de Yermén por llevar adelante su transición de género mediante una operación de reasignación genital. El problema es que ella no puede costear el procedimiento, ni tampoco el sistema de salud le asegura su acceso. Buscando alternativas, acude al *casting* de un programa televisivo sobre cirugías plásticas, donde se hace visible la lucha que significa hacerse comprender ante un público que no entiende la transexualidad. Yermén se entrevista con los ejecutivos del programa y la primera pregunta que le hacen es “¿Cómo te imaginas tu vida siendo mujer?”, a lo que ella responde “Es que yo ya soy mujer” (00:19:44-48). En este intercambio es posible notar la escisión biologicista que existe entre la autopercepción de Yermén y la óptica falocéntrica de sus interlocutores. El hecho de que su cuerpo posea un pene le impide ser reconocida como una mujer. Por ello, la operación que le interesa hacerse no es solo genital, sino que también un procedimiento de reasignación escópica. Ella quiere operarse para que la mirada de los otros ya no resulte incongruente con la mirada que tiene de sí misma¹¹.

Junto con reafirmar su identidad de género, la entrevista que Yermén mantiene con los ejecutivos del programa resulta ilustrativa para comprender las razones que explican su deseo de operarse. Ella indica que espera resolver el dolor y la culpa que se producen cada vez que eyacula, debido a los trastornos que esto provoca sobre su terapia hormonal. Pero además, por medio de la operación ella espera generar para sí una nueva vida. Después de este procedimiento, Yermén dice que:

¹¹ Retomo aquí la noción de lo escópico de acuerdo con el pensamiento de Martín Jay en torno a los regímenes escópicos o los modos culturalmente aprendidos de mirar la realidad que se expresan a través de la lectura y la producción visual. Según Jay, estos modos o regímenes de la mirada involucran “the protocols of seeing and the techniques of observation, the power of those who have the gaze, the right to look, as well as the status of those who are its objects” (109). De esta manera, lo escópico implica preguntarse “what is visible and what is invisible in a particular culture and to different members of the culture” (109), considerando que hay miradas hegemónicas y minoritarias que coexisten socialmente.

Dejaría de ser tarotista, me iría de la población, no usaría más las cartas. Empezaría a disfrutar el proceso del posoperatorio. Porque no lo asumiría de repente tanto desde el dolor o desde la culpa. Lo asumiría desde la visión de que me reinventé, de que me di un regalo, de que me siento más bonita. Y me iría de la población, permíteme la expresión, para que la gente que vive ahí no me grite después: “Mire, el maricón se hizo un choro” y siga siendo como todo el mismo círculo. Me reinventaría completamente. (00:21:12-52)

Un aspecto llamativo de este diálogo corresponde al modo en que Yermén repite en dos ocasiones el concepto de reinención. Además de su interés por cambiar de residencia y de trabajo, tal significante también puede ser entendido como un ideograma biopolítico, sobre todo si lo leemos en atención a la escena que continúa tras la entrevista: un plano frontal de Yermén fumando en un paradero, mientras de fondo se divisa un afiche luminoso publicitando la última gira de Madonna, conocida como “la reina de la reinención”. Por tanto, a partir de esta secuencia es posible inferir cómo el deseo de Yermén por operarse surge de un inconsciente mediado por la industria del pop y el tipo de imágenes que debería reproducir para completar su corporalidad femenina.

Si consideramos que para las personas trans “el proceso de configuración y conquista del cuerpo anhelado continúa estando inscrito dentro de los márgenes de las expectativas sociales” (Collington y Lazo 79), el que la película se titule *Naomi Campbell* actúa como otro índice de la manera en que los medios producen lo femenino, no solo para la protagonista, sino para las mujeres en general. En el filme, Naomi es una joven afrocolombiana indocumentada, quien desea operarse para verse como la modelo de quien ha obtenido su apodo y así poder regularizar su situación migratoria ingresando al mundo del espectáculo. Es en ese contexto que ella y Yermén se conocen, estableciéndose una analogía entre ambas. A pesar de que Naomi es una mujer cisgénero y Yermén una mujer trans, la autopercepción de ambas se halla colonizada por imágenes publicitarias que les refieren cómo ejercer la feminidad. Sin embargo, esa letra que falta en el título para completar el apellido “Campbell” es un signo de la brecha que existe entre esos modelos

y el cuerpo de las personajes. El nuevo territorio corporal que ambas esperan conquistar exhibe sus grietas en la ausencia de esta letra, prefigurando así el eventual fracaso en que terminará esta misión.

La analogía que existe entre Naomi y Yermén no solo se deriva del deseo que ambas comparten por operarse. La situación migratoria de Naomi funciona como una metonimia de la misma condición política en que se encuentra Yermén. Su transición de género, junto al tarot y su veneración por una santa gitana, son signos diseminados de un estatus migratorio que se asimila al de Naomi, en el sentido de que si bien Yermén cuenta formalmente con la nacionalidad chilena, aun así se trata de una mujer indocumentada, en función del extrañamiento político que supone la falta de reconocimiento de su identidad de género. De esta forma, y teniendo en consideración que “de manera similar a los emigrantes económicos que idealizan el país de destino, los transexuales idealizan el género al cual quieren acceder” (Soley Beltrán 226), se entiende por qué a Yermén le interesa tanto operarse, pues ello implicaría la posibilidad de salir de ese entrelugar que significa ser una mujer indocumentada. Al menos, esa es una de las presunciones que articula la mayor parte de la película. Esto es, que a través de su paso por el quirófano ella podrá al fin ser reconocida socialmente, dejando de ser entonces una mujer extranjera despoblada de territorio.

De acuerdo con Carl Fischer, uno de los atributos del cine transfuncional consiste en ampliar “la capacidad de lx espectadorx de *mirar con*, en vez de *mirar a*, las personas trans” (113). En el caso de *Naomi Campbell*, esto se verificaría a partir de las escenas grabadas por la propia Yermén, así como también en su deseo por operarse. Según Fischer, “Al controlar su propia representación, Yermén amplía la forma en que se representan a las personas trans*: la cirugía no es una ‘ayuda’ del programa televisivo; más bien, se vuelve una manera en que *ella misma* se puede reinventar” (118). Sin perjuicio de que en nuestra interpretación el concepto de reinención al que acude Yermén responde a una forma de colonización visual, nos parece que esa posibilidad de *mirar con* la protagonista sí existe en la película, aunque ello acontece en otro lugar. No es mediante su operación que Yermén puede ampliar sus posibilidades de autorrepresentación, sino que es en su

imposibilidad para ejecutar ese procedimiento donde reside la oportunidad para sobrepasar los binarismos de género y ampliar la comprensión sobre el proceso transicional de la personaje.

No obstante la esperanza que Yermén tenía de participar en el programa de cirugías, al final de la película sabemos que no fue seleccionada, debido a que no aprobó el test psicológico que acreditaría su preparación para pasar por el quirófano: “Pucha, ¿más terapia todavía?” (01:11:09), le pregunta frustrada a la persona que la ha llamado para informarle. Ya no son dificultades financieras las que hacen fracasar su deseo, sino que ahora se trata de una evaluación médica que desautoriza sus facultades para operarse. Por ello, las siguientes dos escenas se encargarán de visibilizar el dolor que esto provoca. Ambas grabadas por la protagonista a través de su videocámara, en la primera vemos una foto de su madre difunta, a quien le ruega: “Visítame el sueño y dame la revelación que necesito” (01:13:29-32). Mientras que en la segunda vemos una bailarina de plástico girando en una cajita musical, mientras escuchamos a Yermén detrás de cámara, sollozando.

Si bien el rechazo que padece Yermén conlleva rabia y frustración, la última escena de la película suscita un punto de inflexión que salva al personaje de vivir este suceso como una derrota irrevocable. En ella vemos a Yermén ingresando por la obertura de un tronco gigante que se ubica en su población y que con anterioridad nos había dicho que parecía un *rewe* mapuche, es decir, un espacio ceremonial. Una vez adentro, la vemos prender inciensos mientras hace la siguiente rogativa:

Con esto me despido. Busco tranquilidad. El círculo ya se cerró. Ya no hay nada que esperar. No hay nada más que hacer. Solamente vivir. Solamente seguir resistiendo. Es por eso que ahora no te pido ni te agradezco nada. Solamente vengo a decirte que ya encontré la respuesta. Que ya tengo la respuesta. Siempre estuvo dentro de mí. Siempre estuve mirando hacia fuera. Esta es la moraleja. Esta es la respuesta a la pregunta. Me amo como soy. Soy eterna. Soy trascendental. Chaltumay Ñuke Mapu. Chaltumay peñi weichafe Lautaro. (01:17:43-18:44)

Por medio de esta plegaria podemos apreciar cómo Yermén resignifica su fracaso enunciándolo como un proceso de autoaprendizaje o de anagnórisis respecto de su identidad. Al utilizar la noción de “moraleja”, el recorrido de la personaje se representa como una novela didáctica o de formación; cuya lección, en este caso, es comprender que ella no requería ser operada. El que Yermen le agradezca en mapudungun a la Madre Naturaleza e invoque la figura de Lautaro habilitan una relación de empatía con el pueblo mapuche, en su lucha histórica contra la colonización. Por tanto, hay una suerte de devenir machi por parte de la personaje, en tanto fuga intercultural desde la cual reivindica la descolonización de su cuerpo y de los saberes que quería dejar atrás mediante la cirugía¹². Cuando ella dice “Me amo como soy”, lo que hace es conferirle valor a esa migrancia de su cuerpo que había intentado corregir durante la película. Su adhesión a la espiritualidad mapuche, su conocimiento del tarot y su devoción por una santa apócrifa como Sara, son elementos de los que ahora se reapropia, al entenderlos como signos de fortaleza política y epistemológica.

La anagnórisis de Yermén al terminar el filme puede ser leída como signo de un proceso de descolonización biopolítica a partir del cual ella se apropia de aquello que junto a Rosi Braidotti podríamos llamar como su devenir nómade. Según esta intelectual, el nómade es el “sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido” (58), resistiéndose “a la asimilación u homologación con las formas dominantes de representación del yo” (62). Por esta razón, “el nómade representa la diversidad movable” (45) de todo sujeto cuya racionalidad o performance política dispute ser colonizada por lógicas falocéntricas o heteronormativas.

¹² A propósito de este devenir machi de Yermén, parece interesante vincular sus prácticas rituales con la figura mapuche del machi *weye*. Durante la Colonia, los cronistas lo describían como un hombre afeminado o travestido que ejercía de chamán. Según Ana Mariella Bacigalupo, en la cosmovisión mapuche estos eran sujetos de género dual, que “combinaban la conducta, la vestimenta y el estilo de hombres y mujeres en grados diferentes” (52). En este sentido, “la capacidad de los *machis* por entender y moverse entre las cosmovisiones masculina y femenina y de ser poseídos por espíritus de géneros diferentes, les proporcionaba las herramientas para viajar entre la realidad terrena y celestial y negociar la relación entre ambas” (54).

En el caso de Yermén, ello significa evaluar la belleza de su cuerpo más allá de los binarismos de género publicitados en los medios. Si al comienzo de la película ella les explicaba a los ejecutivos del casting que con la operación quería verse “más bonita”, la trayectoria de eventos posteriores le enseña a desarrollar una valoración ética y estética emplazada ahora en la subversión de su diferencia sexual.

De acuerdo con Braidotti, “La identidad del nómade es transgresora y su naturaleza transitoria es precisamente la razón por la cual puede hacer conexiones. La política nómade es una cuestión de vínculos, de coaliciones, de intersecciones” (77). Desde este lugar, los distintos saberes que Yermén ejercita al leer el tarot, al rezarle a una santa gitana o al orar en mapudungun son estrategias por medio de las cuales se agencia con comunidades cuyos sistemas de creencias han sido descalificados por la razón colonial de Occidente. Si su cuerpo es migratorio en función de las convenciones de género, lo mismo acontece cuando se trata de los saberes que ella maneja: estos no son almacenados en bibliotecas o museos, ni tampoco ostentan valor civilizatorio desde una óptica ilustrada. Al contrario, se trata de saberes indocumentados, transmitidos oralmente, por parte de pueblos sin Estado, como el romaní o el mapuche. Por ello, la coalición con estas comunidades conlleva para Yermén ubicarse en una posición de otredad sexo-genérica que también es epistemológica. Recordemos que uno de los epítetos con que la llamaban en su población era el de bruja; otro sujeto nómade que la personaje intenta eyectar por medio de su operación, pero que al final es reconocido como uno de los poderes que inspiran su resistencia.

4. CONCLUSIONES

Tanto *Dramas pobres* como *Naomi Campbell* son producciones que durante la última década le han otorgado representación artística a las personas trans. Ya sea la voz travesti que elabora Rodríguez o la mujer transexual que encarna Yermén, en ambos casos se visibiliza a un grupo de la población que todavía es víctima de múltiples prácticas de violencia

social e institucional. Por esta razón, en ambas obras existe una vocación por sensibilizar, hacer inteligible y familiarizarnos con la subjetividad de las personas trans. Ambas producciones están trazadas por una voluntad activista que busca problematizar la relación que la sociedad y el Estado mantienen con estos sujetos, haciendo ver que la cultura heteronormativa es una fuente permanente de vulneración de sus derechos, que socava y deteriora el tipo de ciudadanía que estas personas pueden ejercer.

Un elemento que llamaba la atención al iniciar este artículo consistía en que en ambos textos tanto la hablante de Rodríguez como Yermén simbolizan sus procesos de transición de género recurriendo a una tropología migratoria: en el texto poético a partir de una descripción literal que la hablante hace de sí como migrante, al representar los efectos que le produjo haber sido patologizada desde su infancia. En la película, esa migrancia se expresa de forma más oblicua, a propósito de las alteridades culturales que encarna la protagonista y la relación metonímica que mantiene con el personaje de Naomi, una mujer colombiana que se encuentra indocumentada en nuestro país. De esta manera, el uso de esta tropología puede ser interpretado como un recurso enunciativo a través del cual ambos textos polemizan con la desterritorialización política de la que son objeto las personas trans. Si bien la transición de género puede ser entendida como una migración debido a la mudanza corporal, en los textos aquí analizados la migración es una metáfora que remite al entrelugar político al que son empujadas travestis y transexuales, al no ser reconocidas por el Estado ni por la sociedad como sujetos cuyas vidas merezcan la misma dignidad que ostenta la población cisgénero.

Una de las estrategias que utilizan estas producciones para representar esa migrancia de las sujetos trans consiste en confeccionar discursos que podrían ser caracterizados como inespecíficos, según la terminología de Florencia Garramuño; o como transficciones, en el sentido propuesto por el crítico Jorge Díaz. Rodríguez trabaja con distintos formatos literarios que diversifican la composición y la enunciación del texto poético tradicional, mientras que la película difumina las fronteras entre ficción y documental. Así, la inespecificidad de los formatos busca diseñar nuevas posibilidades para

hacer enunciable la subjetividad trans. Estas producciones desestructuran y extrañan la mirada, del mismo modo que lo hacen las personas trans, cuando son observadas desde esa lógica binaria a la que estamos habituados a comprender las identidades de género. Por tanto, hay aquí un esfuerzo por construir nuevos lenguajes artísticos, consonantes con las disidencias de género que se expresan en ambos textos.

Otro resultado que parece importante relevar corresponde a la resignificación política que tanto la hablante de Rodríguez como Yermén le confieren a su migrancia de género. Dado que para las mujeres trans el cuerpo es un territorio cuya feminidad requiere ser conquistada, ambos textos se preguntan por el grado de autonomía que efectivamente poseen los sujetos para ejercer esa conquista cuando su reconocimiento social se halla supeditado a la mimesis de modelos femeninos producidos por medios como el cine, la televisión o la publicidad. Según estas obras, las performances de género que transmiten esos medios funcionan como dispositivos de telecolonización que no hacen sino integrar a las personas trans al circuito binario de las identidades de género. Cuando se imitan esquemas de feminidad o masculinidad massmediáticos, no es uno quien conquista, sino que uno es el conquistado. Es decir, la soberanía sobre el propio cuerpo no se ejerce cuando una mujer trans es interpelada para hacer indistinguible su singularidad sexo-genérica. En cambio, esa capacidad de autodeterminación acontece cuando la identidad puede fundarse más allá de esquemas heteronormativos, incluso en un estado permanente de transitividad.

Si el migrante habita una zona de extranjería sin ley que lo cobije, en *Dramas pobres* y *Naomi Campbell* ese estatuto migratorio es reclamado por sujetos trans que no quieren ser gobernados por el imperio de la heteronorma. Estos textos crean contraficciones visuales que, como decía Paul Preciado, tensionan las fronteras imaginarias entre normalidad y desviación. A contrapelo de mandatos culturales, Rodríguez reivindica el poder monstruoso de cuerpos como el suyo, el de una mujer travesti y proletaria, capaz de seducir el deseo que reside en la violencia transfóbica, a través de simulaciones femeninas grotescas. Por su parte, Yermén es una

mujer cuya pobreza le impide acceder a una operación de reasignación genital, lo que la lleva a reconocer la belleza de su devenir nómada, en tanto su transición de género, su origen de clase y sus saberes minoritarios conjuran un poder epistemológico contrahegemónico. De esta manera, cada texto disputa la gestión política de cuerpos y subjetividades que acontece cuando se nos interpela a asumir una identidad específica de género. Ese poder disciplinario es al que ambos textos se resisten, cuestionando la arbitrariedad e injusticia que significa para las personas trans convertirse en sujetos indocumentados, expatriados, solo porque sus identidades de género no se adecúan a la lógica binaria que la burocracia estatal requiere para legitimar la ciudadanía de quienes habitan nuestro territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- BACIGALUPO, ANA MARIELLA. “La lucha por la masculinidad del *machi*: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile”. *Revista de Historia Indígena*, n.º 6, 2002, pp. 29-65.
- BOURDIEU, PIERRE. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- BRAIDOTTI, ROSI. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BUTLER, JUDITH. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- CLAVIJO, PAOLA. “Las mujeres trans en el cine documental latinoamericano: el caso de *La señorita María, la falda de la montaña* y *Naomi Campbell*”. *Nexus*, n.º 29, 2021, pp. 1-12.
- COLLINGTON, MARÍA MARTHA Y PAOLA LAZO CORVERA. “Migración de género y experiencia de ciudad: territorio, género y cuerpo”. *Mirada Antropológica*, n.º 13, 2017, pp. 64-81.
- CRISTI, DARIELA. “Políticas de identidad y gestión sexual de los cuerpos: un análisis de los discursos legislativos acerca de la gestión estatal del conflicto trans en Chile”. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, vol. 6, n.º 53, 2021, pp. 276-312.
- DÍAZ, JORGE. “Cuerpos para odiar: Deseos disidentes para una trans-escena”. *El Desconcierto*, 1 de agosto de 2015, www.eldesconcierto.cl.
- DONOSO, CAMILA JOSÉ. “Transficciones o por una nueva metodología transfeminista en el cine”. *Comunicación y Medios*, n.º 39, 2019, pp. 200-202.
- ELTTI, DIAMELA. “Enfermarme de rabia”. *Hispanérica*, n.º 134, 2016, pp. 57-60.
- FISCHER, CARL. “Ese sexo que no es 100011001: sobre la visibilidad digital/chilena/trans”. *Comunicación y Medios*, n.º 39, 2019, pp. 110-22.
- FOSTER, DAVID WILLIAM. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Universidad de Costa Rica, 2000.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.

- JAY, MARTIN. "Scopic Regimes of Modernity Revisited". *The Handbook of Visual Culture*. Editado por Ian Heywood y Barry Sandywell. Londres: Bloomsbury, 2017, 102-14.
- KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1988.
- LAURETIS, TERESA DE. *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- LEÓN, CHRISTIAN. "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *Aisthesis*, n.º 51, 2012, pp. 109-123.
- LEY 21.120. Reconoce y da protección al derecho a la identidad de género. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2018, www.bcn.cl.
- MARTINICORENA, LUNA. "Trans-migrantes: frontera(s), viaje(s), cuerpo(s) y género(s)". *Revista Latino-Americana de Geografía e Género*, vol. 5., n.º 2, 2014, pp. 19-32.
- PIERCE, JOSEPH. "Yo monstrúo. Encarnando la resistencia trans y travesti en Latinoamérica". *Revista de Estudios y Políticas de Género*, n.º 4, 2020, pp. 165-94.
- PLATERO, LUCAS. "Trans* (con asterisco)". *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Editado por Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega. Barcelona: Bellaterra, 2017, pp. 409-15.
- PRECIADO, PAUL. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- PRINCIPIOS DE YOGYAKARTA. Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género. 2007, www.yogyakartaprinciples.org.
- RAMÍREZ, VICTORIA. "La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 95, 2021, pp. 135-49.
- RODRÍGUEZ, CLAUDIA. *Dramas pobres*. Santiago: Ediciones del Intersticio, 2016.
- ROJAS CANOUET, GONZALO. "Dramas pobres de Claudia Rodríguez. Renovación del lenguaje desde la poesía travesti: significantes, zurcidos y desaparición del yo". *Periódico Carajo.cl*, 10 de septiembre de 2021, www.carajo.cl.
- SALAZAR, OCTAVIO. "La identidad de género como derecho emergente". *Revista de Estudios Políticos*, n.º 169, 2015, pp. 75-107.

SOLEY BELTRÁN, PATRICIA. “In-Transit: la transexualidad como migración de género”. *Asparkia. Investigación Feminista*, n.º 15, 2004, pp. 207-32.

FILMOGRAFÍA

NAOMI CAMPBELL. Dirigida por Camila José Donoso y Nicolás Videla. Cusicanqui Films, 2013.

ADMIRAMOS LA FOTO DE UN HOMBRE BLANCO. ENTRADA Y SALIDA DEL RACISMO EN CHILE SEGÚN *PERRO BOMBA*¹

WE ADMIRE THE PHOTO OF A WHITE MAN. ENTRY AND EXIT OF
RACISM IN CHILE ACCORDING TO *PERRO BOMBA*

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

Pontificia Universidad Católica de Chile
Avenida Vicuña Mackenna 4860, Santiago, Chile
msepulvu@uc.cl

RESUMEN

La película *Perro bomba* (2019) representa cómo el racismo entra en el discurso social y cómo un afectado puede huir de la discriminación. El protagonista discute el régimen de visibilidad etnocéntrico, pues postula que la fotografía con imágenes de blancos ha desempeñado un papel importante en el racismo. A su vez, la secuencia narrativa marca la discriminación chilena y haitiana, las que terminan arrojando al personaje principal a una casa *okupa*, donde existe realmente una comunidad, que

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt regular 12.200.21 “La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI” y del proyecto Anillos ATE 22.00.54, “Heritage, Space and Gender: Understanding the ethnological heritage and its cosmovision from a gender perspective.”

no teme enfrentarse a las leyes del país y que se constituye en el único refugio frente al racismo. La película no solo representa esta salida al racismo, sino, además, ella misma no es racista en tanto expone y valora el patrimonio haitiano en Chile. En relación con el patrimonio, la sonoridad de la película nos hace escuchar el *creole* y la música haitiana y, respecto de la imagen, nos permite visualizar otras formas de autorrepresentación física, donde las trenzas y los bailes son parte central de la belleza. Dado este levantamiento del patrimonio, el filme no solo convierte la migración en un tema, sino que ella misma hace migrar los significantes sonoros y visuales del cine chileno hacia las materialidades haitianas en Chile.

Palabras claves: cine chileno, migración, fotografía, patrimonio, Perro bomba, estudios visuales.

ABSTRACT

The film *Perro Bomba* (2019) represents how racism enters social discourse and how an affected subject can flee discrimination. The protagonist discusses the regime of ethnocentric visibility, postulating that photography with images of whites has played an important role in racism. At the same time, the narrative sequence marks the Chilean and Haitian discrimination, which end up throwing the main character into a squat, where there really is a community, which is not afraid to face the laws of the country and which constitutes the only refuge against racism. The film not only represents this exit from racism, but also that it itself is not racist in that it exposes and values the Haitian heritage in Chile. In relation to heritage, the sound of the film makes us listen to Creole and Haitian music and, with respect to the image, allows us to visualize other forms of physical self-representation, where braids and dances are a central part of beauty. Given this exaltation of heritage, the film not only turns migration into a theme, but also makes the sound and visual signifiers of Chilean cinema migrate towards Haitian materialities in Chile.

Keywords: Chilean Cinema, Migration, Photography, Heritage, Perro bomba, Visual Studies.

Recibido: 20/02/2023

Aceptado: 08/05/2023

“Volver a Chile, o Haití, son infiernos para mí; prefiero morir en el camino” declara un haitiano, con carnet chileno, que está intentando cruzar hacia Estados Unidos (Paúl). Esta opinión es compartida por los migrantes haitianos que arrojaron al río su documento de identidad chilena al momento de acercarse a la frontera con Estados Unidos (Vega). Chile no ha resultado ser un buen país de refugio para los migrantes procedentes de Haití. ¿Cuáles son las razones que sostienen esta opinión?

Desde abril de 2017 a diciembre de 2018 “los haitianos aumentaron un 286%” (Stang, Lara y Andrade 178), porque “Chile se ha convertido en la última década [segunda década del siglo XXI] en un destino emergente de la migración intrarregional” (177). Respecto de ello, las medidas de gestión llevadas a cabo por el Estado chileno se han materializado en “visa consular de turismo simple para ingresar al país, una visa humanitaria de reunificación familiar, con un máximo anual de visados, y unos meses después se comenzó a implementar un Plan humanitario de regreso ordenado al país de origen para ciudadanos extranjeros” (178). El plan de retorno se tomó “específicamente respecto de los migrantes haitianos” (197), transformándose en un mecanismo de expulsión directa, tras construirlos como “migrantes indeseables y expulsables” (197). Esta medida, “ha sido entendida como una deportación encubierta amparada en una retórica humanitaria y como una manifestación de racismo de Estado hacia la población haitiana en Chile” (Mercado y Figueiredo 3). Esto explica las razones para considerar a Chile un infierno, opinión que claramente no solo tiene que ver con los papeles que les solicitan para obtener la permanencia definitiva, sino con las actitudes racistas chilenas. Sobre ese universo simbólico, la película chilena *Perro bomba* (2019) cruza lo estético y lo político.

El film obtuvo el premio Mejor Película Iberoamericana en el Festival de Cine de Málaga (2019). El metraje, rodado el año 2016, contó con el apoyo del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, y la Fundación Servicio Jesuita de Migrantes de Chile (*Perro bomba* 01:19:38). El director Juan Cáceres trabajó con haitianos residentes en Chile. Para los roles protagónicos, fueron elegidos Steevens Benjamin² y Junior Valcin, los que habían actuado ya en *Trabajo sucio* (2015), una adaptación de la obra de teatro *Los negros* de Jean Genet, de la escritora chilena Nona Fernández. El protagonista, Steevens, y su amigo Junior usan sus nombres reales en *Perro bomba*. De esta manera, el reparto está integrado por sujetos que testimonian su propia vida –los inmigrantes– y actores chilenos con formación profesional. Poner en escena a actores haitianos representándose a sí mismos traza una salida del racismo, dicho de otro modo, el proceso de producción de la película problematiza y disminuye la distancia enunciativa entre el actor y su personaje.

El guión escrito por el director se fue cambiando en razón de las situaciones vividas o conocidas que Steevens relataba. Por ejemplo, Steevens trabajó efectivamente en una fábrica de cemento (Cáceres, ucvtv. cl 41:03). Además, a medida que la filmación avanzaba, el director recogía testimonios de inmigrantes haitianos (41:55), lo fue de suma importancia para entender el problema que estaba representando. Cáceres ha declarado que sus prácticas dialogan con las del documentalista boliviano, Jorge Sanjinés, de quien había leído *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (36:50). Sanjinés postula “la ejercitación de una dinámica creativa horizontal” (Vergara 172), donde los hechos son relatados, frente a la cámara por quienes los sufrieron, mostrando en la película una “memoria endógena” (181). Es decir, son los propios personajes los que construyen el sustento material de la historia. Siguiendo a Sanjinés, Cáceres recogió

² Cáceres logra que los migrantes haitianos representen su comunidad, él no usa actores chilenos para representar subjetividades haitianas. Steevens no tiene formación profesional de actor, pero se había presentado a muchos *casting* para actuar, bajo esa circunstancia lo contrataron en *Trabajo sucio*. Luego de *Perro bomba*, su carrera de actor se ha ido afianzando cada vez más.

testimonios y permitió que distintos migrantes de la película contaran su experiencia ante las cámaras.

La filmación de sucesos reales y ficticios con la cámara al hombro, como se observa en la mayoría de los planos secuencia de la película, ubica al filme cerca de la docuficción. Es decir, hay “un modo de representación que supera las barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer 16). Esta hibridación en la representación instala la película en una línea del documental chileno contemporáneo donde se privilegian las “recreaciones teatrales, con absoluta ausencia de un narrador” (Corro 06:42) o *voz en over*. Ciertos aspectos de esta forma de proximidad tienen antecedentes en Chile, por ejemplo, en las películas *Pejesapo* (2007) de José Luis Sepúlveda y *Naomi Campbell*³ de Camila Donoso y Nicolás Videla (2013) que mezclan ficción y realidad. Para el crítico Luis Valenzuela, la elección de personajes marginales en este género cinematográfico se vincula a

lo residual [que] es lo que queda afuera de la comunidad y que en su sola emergencia cuestiona esa exclusión, pues supone una política de los cuerpos desechados o de los cuerpos relacionados con el desecho o de la no distinción entre cuerpo y desecho. (139)

Estos sujetos no forman parte de la memoria oficial, se trata de subjetividades que no existen en la narrativa transmitida entre generaciones, son los que quedan fuera del *nosotros*.

La película generó pocos comentarios de prensa cuando fue estrenada —quizás— porque inmediatamente aconteció el Estallido social del 2019, pero cuenta con dos críticas especializadas. Una de ellas está escrita por Karen Genschow. La profesora de la Goethe Universität interpreta la película como “el paso de un inmigrante relativamente exitoso: tiene trabajo en una obra de

³ La película *Naomi Campbell* (sic) sigue la travesía de Yermén, transexual que está en proceso de reasignación de sexo. La actriz protagonista es Paula Dinamarca quien es efectivamente transexual, tarotista y vive en la población La Victoria, tal como su personaje.

construcción, cuenta con una habitación propia, con pertenencias y amigos” (82) a un paria rebelde, que no acepta las ofensas racistas y que interpela “a sus compatriotas a hacerse ellos mismos de los medios de producción” (92). Por su parte, Benjamin Loy, profesor de la Universidad de Viena plantea que los migrantes de *Perro bomba* tienen una actitud poco crítica hacia el racismo y el neoliberalismo chileno: “Ante la nueva (si bien relativa) prosperidad económica de la que gozan en Chile, el juicio de los haitianos sobre la sociedad receptora [...] pierde de alguna manera su urgencia. Ni Steevens ni ningún otro personaje migrante se retrata [como] un sujeto reflexivo y crítico” (350). Comparto la idea de Genschow y quiero agregar que lo central, para mí, de la película es que valora un patrimonio haitiano desplegado en Chile, y ese es su principal gesto antirracista. Me alejo de la postura de Loy, pues considero, y espero probar, que Steevens es un migrante con conciencia del racismo y con una crítica al sistema neoliberal chileno.

Mi hipótesis es que *Perro bomba* es una película profundamente antirracista, no solo porque denuncia la discriminación por color de piel en Chile, sino porque exhibe y valora el patrimonio haitiano desarrollado en el país de acogida. Es decir, *Perro bomba* hace visible, en el espacio público, las culturas haitianas que se están desarrollando en Chile. Cáceres hace un gesto estético, que es a la vez político, pues sus imágenes “no se limitan a ilustrar ideas: las producen o producen de ellas efectos de crítica” (Didi-Huberman 242). Esto supone que “las imágenes son actos y no cosas. Las imágenes levantan ideas y también pueden levantarnos, transformarnos a nosotros mismos” (242). Siguiendo a Didi-Huberman nos podemos preguntar: ¿qué se expone y nos levanta en *Perro bomba*? ¿Se expone y se levanta la presencia física de los haitianos en Chile? ¿Mediante qué estrategias? ¿Qué posibilidades de un Chile intercultural crea la película?

Las estrategias usadas para levantar la cultura haitiana consisten en sonorizar y visibilizar el patrimonio que actualizan en Chile. Respecto de la sonorización, estamos frente a la primera película chilena hablada en creole⁴

⁴ “El *creole* es un idioma que conjuga y combina distintas lenguas de origen africano, que se conjugó con el francés y las expresiones nativas de la isla, generando una síntesis muy propia del país caribeño” (Universidad de Chile).

y subtitulada en español, lo que supone una irrupción en la materialidad de lo auditivo. Es también la primera película en crear escenas con música producida o escuchada por haitianos. Por su parte, la visibilidad de la película inscribe la condición de haitianos afrodescendientes a lo largo de todo el metraje. La negritud es puesta en primer plano por el director, lo que implica un reordenamiento de lo dado a ver. Sabemos que esto significa valorar una condición discriminada, conflictuada incluso a veces en el interior síquico del afrodescendiente, pues “en el mundo blanco, el hombre de color se topa con dificultades en la elaboración de su esquema corporal. El conocimiento del cuerpo es una actividad únicamente negadora” (Fanon 112). Entonces, la película otorga dignidad a los cuerpos, los rostros y las subjetividades afrodescendientes al ponerlos en la pantalla grande.

La negritud y el patrimonio expuesto implica una estética decolonizadora de la película, donde lo despreciado por la hegemonía tradicional blanca ocupa un lugar central en la pantalla. El director se detiene en mostrarnos diversas preparaciones culinarias, por ejemplo, los plátanos fritos. Desde este punto de vista, la película es “una apertura que re-introduce lenguas, memorias, economías, organizaciones sociales y subjetividades, y que es al menos doble: el esplendor y las miserias de los legados imperiales y la huella imborrable de lo que existía convertida en herida colonial” (Mignolo 271). La película instala al creole como un lenguaje nuevo de Chile, que al escucharlo sumerge al espectador en un idioma creado por los africanos secuestrados y llevados al Caribe para trabajar como esclavos, así quien ve la película está inmerso en una memoria y una herida palpables. Y no solo eso, el espectador puede apreciar los patrimonios agregados por esta nueva cultura chilena: la cultura haitiana-chilena⁵.

La valorización de esta cultura haitiana-chilena implica conocer su patrimonio, la lengua, la comida, la opción vestimentaria, la música, los

⁵ Considero que los y las haitianas residentes en Chile configuran una nueva cultura chilena, lo que llamo “la(s) culturas haitianas chilenas”, usando el plural para dar cuenta que no son grupos homogéneos y por ello evito hablar de identidad, en tanto este concepto apela a considerar un grupo de idénticos. Mi propuesta de análisis se encamina a considerarlos(nos) pertenecientes y un aporte a la multiplicidad de formas de vivir en este territorio.

bailes y tantos aspectos que va mostrando la película. Pensar estos aspectos como patrimoniales nos aleja de entender el patrimonio como objetos monumentales o inmaterialidades estáticas y, más bien, comprenderlo tal como el profesor Joseph Gómez postula: “un flujo de interacciones comunicativas participativas, donde se resignifica el lugar político y cultural de los diferentes grupos, atendiendo a sus problemas coyunturales y estructurales” (60). De acuerdo con esto, *Perro bomba* promueve el reconocimiento del patrimonio haitiano en Chile y esa es la parte central de su lucha contra el racismo.

I. ENTRADA AL RACISMO. ADMIRAMOS LA FOTO DE UN HOMBRE BLANCO

Un elemento estructurante de la película es la autoconciencia del protagonista, se trata de un personaje que potencia su apariencia física en tanto indicadora de negritud y que además posee un discurso sobre el racismo. El filme presenta una secuencia sobre la forma en que Steevens quiere representarse, en esa decisión se abre una estética nueva para el territorio chileno. Él desea usar trenzas⁶, optando por mantener un concepto de belleza haitiano que ha viajado desde África. En la peluquería, mientras le hacen las trenzas, la peluquera comenta: “No se encuentra buen pelo aquí” (01:04), señalando la escuálida relación demanda/oferta para ese peinado.

El uso de trenzas en los varones es una costumbre de cierta parte de África: “los cabellos de los guardias tribales de Haile Selassie I, Emperador de Etiopía, las trenzas Massai, la tribu Nyahninghi, y la tribu de los Mau Mau” (Faúndez 45). Es así como las trenzas haitianas son la memoria de un pasado africano, de un secuestro en barco para convertirlos en esclavos en las plantaciones de caña de azúcar y café, cuyos dueños eran franceses.

⁶ Las trenzas y las *dreadlocks* comenzaron a usarse a partir de los años cuarenta del siglo XX cuando el movimiento rastafari, que rechazaba las ciudades y a la cultura urbana por considerarlos sitios de corrupción y babilonias contemporáneas, estableció su primer asentamiento (Faúndez 44). Su actitud guerrera hacia la ciudad y la conciencia de su negritud, los hizo tomar el modelo de trenzas que habían visto en valerosos guerreros africanos.

Estos esclavos se rebelaron, consiguiendo expulsar a los franceses y reponer el nombre indígena de Haití para su territorio (Aristide 5-36). De manera que la práctica de trenzar el cabello rememora la fuerza de sostener la vida en un viaje ignominioso y luego rebelarse contra el imperio francés. La fortaleza del protagonista de hacerse visible en su negritud no durará toda la película. Tras la expulsión de la casa de Junior, Steevens se saca las extensiones de pelo (38:05), perdiendo parte de su capacidad para autorrepresentarse visualmente en la sociedad chilena.

La película contrasta dos posiciones de autorrepresentación visual, la de Steevens que encuentra bello verse como un sujeto afrocaribeño y la del jefe de la fábrica que se percibe blanco. *Perro bomba* expone, en estos personajes, la situación del régimen de visibilidad en Chile, donde el color de la piel tiene una escala de valoración. El protagonista analiza el racismo⁷ como efecto de un régimen visual: “Admiramos la foto de un hombre blanco” dice Steevens en la conversación con el pastor religioso (09:00). Esta afirmación involucra tanto la imagen de Jesús⁸ como la visibilidad otorgada a los blancos, por ejemplo, en la publicidad o el propio cine. Es decir, las palabras de Steevens tienen un carácter de metacine, pues está reflexionando sobre un régimen de visibilidad y el cine es uno de sus soportes. Entonces, el director y Steevens están alineados en la importancia de cambiar el régimen de visibilidad y en salir de la representación eurocéntrica, lo que la película hace efectivamente.

El racismo es explicado por Steevens como un régimen de visibilidad que privilegia la representación de blancos; para el ministro religioso como una obra de Satanás y como un suceso universal: “Donde sea que vamos los negros nos sentimos incómodos” (07:56). El rostro y el silencio de Steevens evidencian la no conformidad con esa afirmación. Por su parte,

⁷ La palabra *race* se incorpora al inglés a principios del siglo XVI “a raíz de los encuentros de los viajeros europeos blancos con los pueblos de piel más oscura fuera del continente europeo a partir del siglo XV” (Rattansi 32).

⁸ El libro *Racializing Jesus: Race, Ideology and the Formation of Modern Biblical Scholarship* estudia las representaciones étnicas de Jesús en diversas épocas históricas, desde un sujeto de cabello oscuro y ojos marrones hasta la representación de tipo nórdico, rubio de ojos claros.

el padre de Junior presenta una posición pragmática: “En el trabajo todos valemos lo mismo. Eso algunos necesitan entenderlo para acabar con tanta discriminación en la radio y en la televisión” (08:05). En esa mesa de comedor, el director pone en diálogo tres posiciones sobre el racismo: la cultural, que lo asocia a regímenes de visibilidad como la fotografía; la trascendental, que entiende el racismo como obra de Satanás; y la pragmática que no piensa en las causas, sino en las soluciones.

La película nos levanta contra el racismo. La perspectiva de Steevens coincide con la del director de la película, ambos identifican el racismo. O, dicho de otra forma, este director chileno abraza la denuncia del inmigrante. Steevens argumenta contra la fotografía racializada, así como el director crea diálogos que exponen el racismo. La calidad argumentativa de Steevens está relacionada, en la película, con su escolarización y estudios profesionales. La condición letrada de Steevens se revela en la fotografía de su graduación que tiene enmarcada en su pieza (20:27). El cuadro contiene una foto que nos muestra a Steevens vistiendo un terno junto con sus compañeros de clase y también una foto de su rostro en primer plano, que lo identifica como graduado. En la película no se explicita verbalmente su condición de letrado⁹, o cuáles son sus estudios, solo estas fotografías nos informan de esa condición que le permite analizar la discriminación. Esta decisión del director de mostrar la fotografía del afrodescendiente graduado discute el régimen de visibilidad de los blancos, donde los colonizados son representados como personas con poca instrucción y en calidad de sirvientes o menesterosos.

El personaje del jefe de la fábrica de cemento muestra la entrada del racismo, a través de la idea de la escala de colores de la piel. En la mesa del almuerzo, el jefe reafirma la idea de la escala de colores en relación con la piel de sus trabajadores, diciendo:

⁹ La condición de letrado desatendida en la película concuerda con “el desaprovechamiento de las calificaciones educacionales” (Mercado y Figueiredo 4) que sufren los migrantes en Chile.

—Antes en Chile no había negros. Cuando era chico encontrar un negro era un milagro. Uno se asustaba con un negro en la calle. Ahora está lleno de negros. Han nacido niños negros. Pero bueno así es la historia de los países. Como los chilenos no quieren trabajar. Las cosas bien claritas acá. Ocho de la mañana en punto acá. Todos los días¹⁰.

—Oui, oui. Quiero agradecer por aceptarme, realmente necesitaba este trabajo.

—A ver, mira para allá [dirigiéndose a Junior que tiene cemento en el rostro], mira, aquí en Chile nos lavamos las manitos y la carita, antes de comer. Mínimo, ¿no?

—Está bien, lo haré.

—A ver, a ver, préstame tu mano. ¿Hay diferencia entre los negros? Hay negros más negros. ¿A ver tú? Este es negro más negro. (25:37)

En este intercambio verbal, el jefe despliega su concepción racista del mundo, al menos, en dos instancias, dar a entender que existe un mínimo cultural universal, lavarse las manos, que los migrantes haitianos no conocen; y otra instancia es observar y llamar a alguien por el color de su piel, a saber, *negro*.

El racismo del jefe proviene de antiguo, como si las ideas del sueco Carl Linneo (siglo XVIII) estuvieran presentes aún en Chile. Esas ideas han entrado, pero no han salido. El crítico contemporáneo del racismo, Ali Rattansi, explica la jerarquía en la clasificación de Linneo, donde el tipo: “*americannus* H. *Europaci*. De modales suaves, juicio agudo, rápida inventiva” (35) tiene características que lo posicionan por encima del “H. *Afri*. De tez negra, [de] disposición astuta, indolente y despreocupada y regido en sus acciones por el capricho” (36). Rattansi dilucida además la relación entre la belleza y el discurso racista:

La imagen dominante del negro era de brutalidad y bestialidad. Se asociaban, particularmente, la negritud y la fealdad por un lado, y la belleza y la virtud

¹⁰ En este diálogo cito la subtitulación de la película, pues la oralidad entre Steevens y Benjamin está en *creole*. En el mismo diálogo, Steevens oficia de traductor tanto para Benjamin como para el jefe.

moral por el otro. La estética de los siglos XVII y XVIII estaba dominada por la superposición de que la forma ideal de toda belleza humana podía encontrarse en el arte griego y romano. El historiador de arte más influyente del siglo XVIII, Johann Joachim Winckelmann, concibió una escala de belleza que resaltaba ciertos rasgos de las esculturas antiguas como encarnación de lo bello. Winckelmann consideraba la nariz hundida como algo particularmente feo. (39)

El jefe está anclado en esa concepción dieciochesca de belleza eurocéntrica. En esa matriz cultural, se crea una asociación entre el color de la piel y los peldaños de moralidad de los sujetos.

El tema del color de la piel es expuesto de diversas formas en *Perro bomba*. La cámara se detiene en el rayado en el muro que dice: “Chile es blanco haitiano” (30:38), escritura que no sabemos si es anterior a la película o no, pero cuya función es darle consistencia al ambiente racista chileno que el filme busca denunciar. El rayado es ridículo porque Chile es mayoritariamente moreno. Entonces lo visto como ajeno, el color no blanco, es lo propio chileno que no se desea ver. Como suele suceder, aquello que causa rechazo está en nosotros. Admiramos la foto de un hombre blanco y rechazamos la visibilidad de los morenos.

Perro bomba va exponiendo las formas del racismo chileno, como considerar que los afrodescendientes son sucios. Esta manera de concebirlos queda expuesta cuando Steevens ejerce de vendedor ambulante. Tras varias ocasiones de abuso por parte del jefe de repartidores de dulces Súper8, Steevens propone la subversión: “¿Por qué le hacemos caso a este sujeto? Él nos está estafando”¹¹ (1:02:36). Ante lo cual, la respuesta de este jefe es: “Ándate a tu país, negro culiao. Agradece que te doy trabajo. Vuélvete a tu país, negro de mierda, malagradecido, anda a darte una ducha” (1:03:02). El diálogo expone el insulto racializado y la idea de que el afrodescendiente es mugriento y que inclusive si se lava puede transitar hacia lo blanco.

¹¹ La escena de los repartidos de esta galleta chilena llamado Súper8 está hilvanada sobre *La ópera de los tres centavos* de Brecht, donde hay un jefe de los pordioseros que se lleva la mejor parte de las ganancias.

Entonces, esta idea de lo blanco, concebido como lo limpio, responde a un régimen de visibilidad colonizado, inculcado y deseado cuando no hay un análisis sobre las formas del racismo.

2. “TENDRÁS QUE IRTE”. EL CONFLICTO CON LAS INSTITUCIONES

La sociedad va expulsando a Steevens hacia un derrotero cada vez peor. La vida de Steevens comienza en un margen, ocurre en el Santiago antiguo, abandonado, con casas viejas de adobe, de muchas piezas, las cuales se arriendan por habitación, donde se comparte el baño y la cocina. Son casas ya muy deterioradas, no tienen ducha y sus habitantes deben lavarse con un balde. No es la villa ni la población, es otro tipo de marginalidad. Sus moradores viven allí hacinados, por lo que solo la habitan para lavarse, cocinar y dormir. El esparcimiento lo realizan en la vía pública. En este entorno, al inicio de la película Steevens hace parte de su vida, comparte con quienes fuman marihuana en la vereda y compra comida en los carritos de la esquina del barrio.

La calle cobra cada vez más presencia en la película, transformándose en la amenaza de “quedar en la calle”. La película va mostrando las instituciones que no son lugares de acogida. La primera, es la iglesia haitiana evangélica. Steevens no encuentra cabida en la iglesia a la que concurre la comunidad haitiana de su sector. Junior lo invita a una ceremonia de domingo en la iglesia evangélica¹². Le pide que se ponga traje, Steevens se viste acorde, pero al llegar el pastor lo expulsa: “Cómo vienes con esas cosas en la cabeza” (29:20) le reclama refiriéndose a las trenzas. Lo sentencia: “Tendrás que irte” (29:31). La exoneración de la ceremonia religiosa muestra a una comunidad haitiana diversa y no homogénea. Esta resolución en la representación muestra la

¹² “Según los líderes religiosos haitianos, más del 60% de los inmigrantes de esa nacionalidad son evangélicos”. Debido a ello, el número de iglesias ha aumentado, “En Estación Central había dos iglesias en 2014, cuando él llegó al país. A fines de 2018 ya son 14” (Gutiérrez).

cercanía del director con la comunidad haitiana, pues logra ver su pluralidad, huyendo de la representación del grupo cultural como un bloque monolítico y pletórico de bondad, lo que suele corresponderse con la representación de “apoderado” de un grupo social. Uso la palabra apoderado bajo la idea de la teórica poscolonial Gayatry Spivak, es decir, como una posición que consiste en representar a otro, *Vertreten*, o a una comunidad a la que no se pertenece, pero frente a la cual se actúa con benevolencia: “existe gente cuya conciencia no podemos aprehender si clausuramos nuestra benevolencia a través de la construcción de Otro homogéneo” (55). Los matices de la(s) cultura(s) haitianas chilenas expuestos por el director lo alejan de la posición del apoderado que ve conjuntos unitarios a los cuales desea representar como un ejercicio de ciudadano “noble”¹³ frente a los que sufren.

Steevens es defenestrado de la comunidad haitiana que se irá haciendo progresiva en la película y que es la secuencia narrativa del film. La segunda expulsión ocurre en la familia de Junior. Al inicio del film, Steevens es vecino de la familia de Junior, como lo eran en Haití. Steevens lo va a recoger al aeropuerto y le consigue trabajo en la fábrica de cemento. En ese lugar, Junior es sometido a una broma consistente en amarrarle las manos y bajarle los pantalones. Steevens va a socorrerlo, pero cuando llega el jefe los insulta: “¿Estaban mariconeando con este negro? Tengan cuidado, estos huevones están llenos de SIDA y tuberculosis” (34:16). Ofendido por la atribución del estereotipo, Steevens golpea al jefe y escapa. La noticia sale en televisión bajo el rótulo de “Haitiano golpea a su jefe” (36:01). Steevens vuelve a la casa de Junior y le pide que explique los sucesos que dieron origen al golpe, Junior no lo hace, “no me quiero meter en problemas” (31:17). Ante lo cual la madre de Junior culpa a Steevens y lo expulsa, “Quieres involucrar a mi hijo. Vete” (37:35). Esta frase repite la del religioso en su mensaje: “Tendrás que irte”.

¹³ Entrecorrimo la característica de noble para el apoderado, pues a pesar de que eso motiva su acción de representar en el sentido de *Vertretung* y de *Darstellung*, tal como lo explica Spivak, termina menoscabando, dado que *Vertretung* o el apoderado jurídico subalteriza a quien representa y que el *Darstellung* o la representación artística está enunciada por un apoderado de los sujetos marginalizados a quienes retrata.

A lo largo de la película, el protagonista va siendo arrojado a la calle. La tercera expulsión acontece en la pieza de conventillo que arrienda tras el desalojo de la madre de Junior. Esta pieza está bastante deteriorada en relación con el dormitorio que arrendaba en la casa de Junior. En la muralla, Steevens observa una bandera chilena y una cucaracha, que mata con su zapato (42:30). Esta imagen funciona metafóricamente volviendo a Chile un país cucaracha. El dueño del conventillo se entera de que Stevens está arrendado una pieza y le dice a la administradora, que es una mujer inmigrante, que hay que echarlo:

–Abre la puerta [dice el dueño del conventillo].

–Abre la puerta.

–Usted no ve noticias, ¿no sabe quién es este huevón? Este es un huevón violento que le pega a los compatriotas. Muerto de hambre, ya sale de aquí. (52:57)

Ahora, la escena consiste en una expulsión violenta, a mitad de la noche, violando la privacidad del cuarto. El dueño chileno que lo violenta usa la palabra compatriota, significante que pertenece a los discursos nacionalistas. Esta ideología posiciona a la patria como un valor a defender por sobre la vida de otros seres humanos. La bandera y la palabra compatriota son entradas para el tejido racista¹⁴.

Tras la expulsión del conventillo, el protagonista concurre a un centro de acogida nocturna, un lugar para dormir usado por las personas en situación de calle. Pero este centro no resulta una opción para Steevens, pues hay que salir a las 8 a.m. y no llegar muy tarde porque su capacidad se completa habitualmente. Steevens se queda una noche allí, pero debe dormir hasta con los zapatos puestos porque si no, se los roban. La película separa la subjetividad del protagonista de los desamparados a los cuales ni

¹⁴ Para Rattansi, hay una “estrecha afinidad entre raza y nación” (103). El estudioso proporciona algunos ejemplos: “La frase *America First* fue adoptada por los suprematistas blancos del Ku Klux Klan [y] demuestra cómo la nación puede introducirse en el discurso racial sobre la blanquitud” (103). Otro ejemplo, definir la cultura británica como anglosajona (116).

el sueño reparador les es permitido. La película lo diferencia porque en Steevens va creciendo una revuelta.

La cuarta expulsión, que sufre el protagonista, es del trabajo de vendedor de dulces Súper8. El hombre que les provee los dulces, para que los vendan entre los autos, les informa que ellos recibirán el 20% de lo que ganen, lo restante, el 80%, deben entregárselo. Una mujer haitiana se queja de que su ganancia es nimia, ante lo cual, el repartidor le hace ver la norma de la meritocracia, “es lo que te merecí no más” (51:49), dando a entender que lo único importante es su capacidad de venta. Esta respuesta naturaliza el intercambio económico desigual cuando una de las posiciones es ocupada por un inmigrante sin papeles, un afrodescendiente o un colonizado, acercándose la escena más al racismo que al clasismo. La película juega con esta actualización del racismo a lo neoliberal.

Las organizaciones no gubernamentales (ONG) tampoco son un lugar de acogida. La película realiza una crítica a ciertas ONG cuyo objetivo es ayudar a migrantes. Esperanza trabaja en una organización de asesoría jurídica, que acepta el caso de Steevens y se esfuerza por anular la orden de expulsión emanada tras el puñetazo que le propinó al jefe racista. Pero ese intento de devolverlo a la sociedad con derechos se desmorona cuando ella le pregunta “¿Cómo te las estás arreglando económicamente estos días?”. Y le recomienda: “hay actividades informales, pero debes tener cuidado” (48:00). Entonces, Esperanza lo vuelve a expulsar de la institucionalidad.

La abogada realiza además una representación subalterizante del migrante. Ella no permite que Steevens hable en el encuentro con Ricardo, el abogado acusador. El director muestra cómo en la profesional prima el *Vertretung*, actitud ligada a “una idea más fuerte de sustitución” (Spivak 21), de representante, de autoridad, más que interés en que el sujeto se exprese por sí mismo. El nombre propio de la abogada, Esperanza, resulta entonces un oxímoron, pues no hay esperanza, toda vez que ella no cedió algo de su espacio verbal para que Steevens se manifestara ante Ricardo.

Tras la derrota en la mediación con el abogado acusador, Esperanza le ofrece alojamiento ocasional en su casa. Ella invita a Steevens: “Igual tengo

una pieza en mi casa, por un día o un par de días” (59:43). La abogada lo mira con deseo sexual mientras le hace esta oferta. En la casa de Esperanza, la película muestra al joven dándose una ducha, un baño que contrasta con el lavado a balde, aquí la regadera lo cubre por completo. Un baño que puede interpretarse también en relación con la expresión “negro sucio” que enunció el jefe de los vendedores. Al salir del baño, ella le acaricia la mejilla, gesto que desemboca en la intimidad sexual. En la madrugada, él se levanta silencioso y se va. Ella ha caído además en la subalterización erótica del que está en una condición vulnerable. Así, el cuerpo de Steevens, que ya había sido racializado por su jefe, ahora es sexualizado por quien lo representa ante la ley.

3. SALIDA AL RACISMO. LA CASA OKUPA, LA MÚSICA Y EL BAILE COMO POSIBILIDAD DE INTERCULTURALIDAD

Las escenas de expulsión tienen su contrapunto en el campo de la inclusión. Las aceptaciones no provienen de la comunidad haitiana en la película, sino de los que deciden vivir al margen de la ley, tanto chilenos como extranjeros. Entre ellos se establecen otras obligaciones y otras maneras de dar y compartir. Forman una comunidad, que comparte un *munus*¹⁵, donde lo central es el derecho a alimentarse, tener un techo y ofrecer el don de compartir el espacio habitacional y no el acatamiento a las normas jurídicas.

Los chilenos desafiantes del ordenamiento jurídico en la película son los cuidadores no institucionales de autos. Estos trabajadores informales aceptan que Steevens se una a ellos, para ganar un dinero que le permita comprar algo para comer. Y no solo lo aceptan, son los primeros personajes de la película que se interesan por el idioma del afrohaitiano: “¿Cómo se habla en tu país?” “Creole” “Di algo” ¿qué dijiste” “Que ahora tengo plata

¹⁵ El uso de *munus* lo tomo de Esposito: “Si los miembros de la comunidad están vinculados a la misma ley, a la misma obligación o don de dar –que son los significados de *munus*– entonces *inmunis* es, por es contrario, aquello que está exento o exonerado, que no tiene obligación respecto al otro” (81).

para comer” (44:53). La escena conmueve al espectador, porque se escenifica la posibilidad del hambre.

Los sujetos presentados como éticos por la película se caracterizan por respetar los derechos mínimos de la sobrevivencia: comer y dormir. Steevens es caracterizado como un sujeto ético debido a su conmiseración reflexiva hacia los otros en su condición. Cuando la policía los va a atrapar por vender en la calle, él corre hacia el carro del bebé de la vendedora haitiana y la ayuda a escapar (1:01:45). Este y otros fulgores de la conducta del protagonista nos impulsan, como espectadores, a tomar partido por él.

La necesidad de alojamiento del protagonista es acogida por otro inmigrante. Tras sufrir los insultos racializados del jefe de repartidores de Súper8, Steevens se une a un grupo de marginales que va destruyendo los focos de la vía pública. Ellos juntan piedras para romper los focos, Steevens consigue rápidamente el objetivo. Luego se dirige al albergue nocturno, pero no hay cupo. El protagonista se sienta en la calle. Se dirige a él un migrante, invitándolo a una casa *okupa*¹⁶:

–Lo veo con una maleta. Disculpe mi atrevimiento, si no tiene dónde dormir, pa’ llevarlo donde yo vivo, nos hemos tomado una casona entre varios paisanos. Y no pagamos arriendo. Hay bastantes piezas y están desocupadas y de pronto encontramos un lugar donde usted se pueda quedar hasta mañana o hasta el tiempo que usted consiga otro lugar.

–¿Gratis? ¿No pago?

–Ahí no paga porque no pagamos nadie. Es una casa que nos tomamos todos, ¿entiende? Como yo lo veo así usted no tiene dónde quedarse ahí buscamos un sitio.

–¿Me da la dirección?

–La dirección es Mapocho con General Baquedano, la calle Castillo, casa 2160, cuando llegue para allá será bien recibido.

¹⁶ Casa *okupa* es una vivienda habitada o usada ilegalmente por personas que además de tener dificultades de espacio tienen un discurso ideológico sobre la crisis de espacio de quienes no tienen los recursos económicos.

–Gracias

–Se me cuida (1:07:00)

La invitación a la casa *okupa* ocurre en un momento donde la condición humana está en peligro, Steevens está solo en medio de la noche, arrojado a estar sin techo. Sin embargo, el joven opta pasar esa noche en el departamento de la abogada.

Después de la noche íntima con la abogada, el protagonista decide salir de esa casa de madrugada, sin que la abogada lo note. Es una suerte de huida de esa subalterización. Entonces decide irse a la casa *okupa*. El recibimiento en la casa *okupa* es acogedor. El anfitrión lo llama “hermano”: “cómo te sientes hermano”(1:13:32). Le abre la puerta y la cierra, quedando Steevens en ese espacio protegido. El anfitrión le explica: “Un lugar que lo tienen baldío, lo llenamos con personas. Nosotros no queremos hacerle mal a nadie. Aquí tú puedes traer más amigos. Porque todos queremos un techo. Sí mi hermano, siéntete como en tu casa” (1:13:55). Las palabras de bienvenida pertenecen al género de la lección inaugural de ingreso a una comunidad, cuyo problema, para el Estado chileno, puede ser que se trata de una comunidad fuera de la ley, dispuesta a cometer ilícitos para proveerse los derechos humanos mínimos. O sea, para “sentirse como en casa”, en la ideología de la película, hay que unirse a los que le han expoliado lo mínimo y a los que transgreden el orden jurídico vigente.

Sentirse como en casa es también, en la película, manifestar los usos de tu patrimonio en el nuevo territorio: hablar tu lengua, llevar trenzas, preparar tus platos, bailar y cantar tus canciones. En mostrar estos aspectos se juega la gran lucha antirracista de la película.

Hasta ahora me he centrado en aspectos temáticos o discursivos, sin embargo, considero que el mayor potencial estético-político de este filme reside en su cuidadoso trabajo sobre la forma propia del cine: la materialidad visual y sonora. El filme da al cuerpo de la negritud gran visibilidad. Este cuerpo, amenazado en sus derechos mínimos, se expresa a través de la música y el baile que interrumpen en la diégesis; pero, no nos confundamos, la película no es un musical, porque la presentación del conflicto dramático

no está dicha en las secuencias de baile, sino que estas escenas sirven para acotar el sentido del conflicto que hemos visto en la progresión narrativa y para potenciar el patrimonio haitiano en Chile. La película exalta una sonoridad y visualidad, donde el canto y el baile es una forma de tomarse la calle y una manera de existir en el nuevo territorio.

Para acercarnos a dimensionar el valor de estas escenas que ocurren en el espacio público, volvemos a recurrir a Spivak, quien indica que el subalterno se suele expresar con el cuerpo cuando le prohíben la voz como él desea manifestarla. La intelectual india-norteamericana nos recuerda el caso de la joven que se mató menstruando para que no la acusaran de estar embarazada (Spivak 108). La joven pertenecía a un grupo político por la liberación de la India. Le habían encomendado realizar un asesinato político,

incapaz de llevar adelante esa tarea, pero al mismo tiempo consciente de su responsabilidad, Bhuvanewari puso fin a su vida. Ella está consciente de que su muerte podría ser interpretada como resultado de una pasión ilícita. Por ese motivo, esperó hasta el momento de aparición de su menstruación. [En] mi lectura, el suicidio de Bhuvanewari Bhaduri es una reescritura subalterna. [E]l subalterno no puede hablar. (Spivak 108-10)

Esta reescritura con el cuerpo de la que habla Spivak es la que vemos aparecer en el baile y las canciones. Estos bailes y canciones nos comunican aquello que la voz de Steevens no cuenta en la diégesis narrativa. La serie de escenas de música y bailes complementadas entre sí van cerrando ciertos episodios y ponen en valor la existencia de un patrimonio haitiano en Chile. Examinemos algunas de estas escenas que completan la diégesis.

La canción “Huele a peligro” (27:32) es entonada como cierre de la escena donde el jefe de la fábrica de cemento expresó “hay negros más negros y negros más blancos” (26:47). La letra de la canción apoya la forma en que la escena racista va “prendiendo la mecha” del “perro bomba”, esto es, cómo va aumentando la indignación en Steevens. La canción pop la canta un migrante haitiano acompañado de tres bailarines con sombrero texano. La vestimenta del sombrero connota el Estado de Texas, frontera a la cual

llegan habitualmente los inmigrantes ilegales desde México. Entonces, los cantantes están unidos por su condición de pasafronteras. El baile ocurre en lugares marginales donde hay calles de tierra y silos de almacenamiento. En esta instancia, la canción-baile opera para decir lo que no se puede verbalizar, el incremento de la ira, su represión y posterior explosión. Eso es lo que huele a peligro. El director está reivindicando la indignación de la subjetividad migrante.

Después de la escena de la expulsión de la iglesia lo dado a escuchar es la canción “Me aferraré como un árbol a la orilla del río” (29:45) en creole. La canción religiosa es entonada por los niños y los miembros adultos de la iglesia. Se genera entonces una tensión entre la expulsión que vive el protagonista y “me aferraré”, al tiempo que los espectadores de la película comenzamos a entender que la respuesta frente a la expulsión es “me aferraré”. Ahora bien, para el protagonista, no es aferrarse al grupo religioso institucionalizado con sus jerarquías, donde el pastor tiene el poder de excluirlo; sino ir hacia grupos colectivos sin jerarquías, lugar hacia el cual avanza la película. En esa comunidad sin jerarquías finaliza la película.

Tras la expulsión de la casa de Junior, la canción que se escucha está en creole. La canción pertenece a las ceremonias de la religión vudú¹⁷. “Papa Loko eres el viento” (38:08) es entonada por una mujer afrodescendiente: “Empujándonos / somos mariposas / llevamos la noticia a Agwe / Papa Loko / eres el viento”. Agwe es uno de los espíritus cuidadores de las aguas, gobierna el mar y es el patrón de los marineros (Zúñiga 168). De esta manera se representa cómo se siente Steevens tras ser expulsado, como un marinero, pero sin destino, como el viento, como una mariposa a la deriva. A la vez, esta canción une la experiencia de la diáspora de Steevens con la acontecida a los africanos llevados al Caribe.

El sufrimiento más grande para Steevens, si seguimos la canción que cierra la escena, es el abuso sexual por parte de la abogada. Tras esa situación íntima, escuchamos la canción entonada por las barrenderas inmigrantes

¹⁷ La religión vudú nació en Haití en el siglo XVI a partir de la diáspora africana (Zúñiga).

haitianas en la madrugada (1:11:00), “Estoy mortificado”. La canción contiene una letra evangélica en la lengua vernácula, donde Lázaro dice: “Jesús rompió el ataúd / lo rompió / Yo estaba enfermo / yo estaba sufriendo / Mi ataúd estaba allí. Cada golpe recibido / Estoy mortificado”. Entonces, sabemos que Steevens resucitará tras su mortificación. Efectivamente, esa noche irá a la casa *okupa* donde comenzará a levantarse en dignidad. Las canciones en creole comienzan a tomarse la sonoridad de la película al mismo tiempo que Steevens encuentra su lugar social fuera de la ley.

La canción que cierra la película, “Tío Bucky, ¿duermes tú?” en creole (1:16:00) contiene el verso “Levántate para tocar el tambor”. La canción la alzan los niños, que son el futuro, sentados al borde de una cancha de fútbol, sitio que hace aparecer el verdor por primera vez en el filme. Ese porvenir comienza ahora para Steevens, quien tras el acogedor recibimiento en la casa *okupa*, pasar la noche ahí y salir al aire libre, se ha levantado, se ha puesto de pie para vivir en Chile de otra manera, como miembro de una comunidad.

Perro bomba desde su título presenta una afinidad política con los sectores que están fuera de la ley. La expresión “perro bomba” según explica el realizador

es utilizada por los *choros* (ladrones) para designar a sus soldados, generalmente menores adictos a la pasta base (droga de bajo costo elaborada con residuos de cocaína), que van al choque por ellos. Son personas utilizadas como carne de cañón porque no tienen ningún valor. [El] 2016 comenzó una ola migratoria, que en cuatro años duplicó la población migrante. Desde ese momento se comenzaron a vivir muchos estallidos de xenofobia y racismo [ahí] me di cuenta que Chile estaba consiguiendo nuevos perros bombas a los que culpar de todo mal, a los que sacrificar en caso que las cosas salgan mal. (Cáceres uchile.cl)

Cáceres cita el lenguaje delincuencial en el título de su película, con lo que abre la obra hacia esas hablas minoritarias y también –dado el desenlace en el que el protagonista termina en una casa *okupa*– valida una opción política cercana al anarquismo.

En la película, la palabra perro se transforma en una inscripción para los inmigrantes expulsados de la institucionalidad chilena. Desde allí, la película relata la historia de cómo una persona se transforma en perro. Al inicio del filme, se cuenta un relato de transmisión oral sobre un individuo que apoyó sus pies y manos en el suelo y estando con esos cuatro apoyos le sacudieron un paño sobre él y se transformó en perro. Este relato funciona como un resumen metafórico sobre la historia de Steevens, quien tras haber sido discriminado se convirtió en perro, en un perro bomba, es decir en un pariente del lobo, un sujeto amenazante para la sociedad. “Se va a llenar de odio” dice la canción del inicio. Es nuestra responsabilidad contribuir a que no sea así.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTIDE, JEAN-BERTRAND. *Toussaint L'Ouverture. La revolución haitiana*. Madrid: Akal, 2008.
- CÁCERES, JUAN. "Película *Perro Bomba*". *Agenda de actividades*. Universidad de Chile, 23 de octubre de 2019. www.uchile.cl
- _. "Autor material: Juan Cáceres". *Autor material*, cap. 33. 12 de julio de 2022. www.ucv tv.cl
- CORRO, PABLO. "El cine documental y su estudio en Chile". *Universidad Andina Simón Bolívar*, www.youtube.com/watch?v=ghYFKv-L4L0
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Abada, 2020.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. España: Herder, 2009.
- FANON, FRANTZ. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.
- FAÚNDEZ, GUSTAVO. "El lugar de los dreadlocks en el proceso de adaptación de la cultura Rastafari a la realidad chilena". *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 19, 2012, pp. 37-57.
- GENSCHOW, KAREN. "Hatiano/as en Santiago de Chile. Representaciones del otro latinoamericano/chileno/haitiano como paria en *Perro bomba* (2019)". *Itinerarios*, n.º 32, 2020, pp. 77-97.
- GUTIÉRREZ, PAMELA. "Comunidades haitianas forman sus propias iglesias y los pastores podrían crear una nueva asociación". *El Mercurio*, 7 de enero de 2019.
- GÓMEZ, JOSEPH. "Un nuevo paradigma: de visitar monumentos a postear en las redes". *Revista Universitaria*, n.º 172, 2023, pp. 59-63.
- KELLEY, SHAWN. *Racializing Jesus: Race, Ideology and the Formation of Modern Biblical Scholarship*. Londres/Nueva York: Routledge, 2002.
- LOY, BENJAMIN. "Destinos contingents: estéticas y éticas de la migración en el cine chileno actual". *Contingencia y moral. El extranjero visto a través de la ficción*. Compilado por Sussane Hartwig. Madrid: Vervuert, 2022, 341-58.
- MERCADO, MERCEDES Y ANA FIGUEIREDO. "Construcciones identitarias de inmigrantes haitianos en Santiago de Chile desde una perspectiva interseccional". *Migraciones Internacionales*, n.º 13, 2022, pp. 1-22.
- MIGNOLO, WALTER. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula rasa*, n.º 8, 2008, pp. 244-81.

- PAÚL, FERNANDA. “Por qué tantos haitianos se están yendo de Chile?”. *BBC News Mundo*, 24 de septiembre de 2021. www.bbc.com.
- RATTANSI, ALI. *Racismo. Una breve introducción*. Madrid: Alianza, 2021.
- SPIVAK, GAYATRI. *¿Puede hablar el subalterno?* Traducido por José Amícola. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- STANG, FERNANDA, ANTONIA LARA Y MARCOS ANDRADE. “Retórica humanitaria y expulsabilidad: migrantes haitianos y gobernabilidad migratoria en Chile”. *Si somos americanos. Revista de Estudios Fronterizos*, vol. 20, n.º 1, 2020, pp. 177-98.
- TSCHILSCHKE, CHRISTIAN VON Y DAGMAR SCHMELZER (comp). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Universidad de Chile. “Aprender creole haitiano: un desafío intercultural”. 24 de septiembre de 2021. www.uchile.cl.
- VALENZUELA, LUIS. “Residuo, comunidad y futuro. *El primero de la familia* y otras escenas del cine chileno reciente”. *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*. Compilado por Carolina Urrutia e Iván Pinto. Santiago: Metales Pesados, 2022, 137-47.
- VERGARA, XIMENA. “Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés”. *Prismas del cine latinoamericano*. Editado por Wolfgang Bongers. Santiago: PUC-Cuarto Propio, 2012, 167-93.
- VEGA, MATÍAS. “Migrantes haitianos botan en masa sus cédulas chilenas antes de intentar entrar a EE.UU.”. *Biobiochile*, 23 de septiembre de 2021. www.biobio.cl.
- ZÚÑIGA CARRASCO, IVÁN. (2022). “Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana”. *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, n.º 26, 2015, 152-76.

FILMOGRAFÍA

- Perro bomba*. Dir. Juan Cáceres. Producida por Infractor Films, Pejeperro Films y Promenades film. Con el apoyo del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. 2019

BATALLAS PERDIDAS. REALISMO, CAPITALISMO E INFANCIA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO¹

LOST BATTLES. REALISM, CAPITALISM, AND CHILDHOOD IN
CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMA

CAROLINA URRUTIA NENO

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Comunicaciones
Alameda 340, Santiago, Chile
caurruti@uc.cl

CATALINA IDE

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Comunicaciones
Alameda 340, Santiago, Chile
cdide@uc.cl

FERNANDA LAGOMARSINO

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Comunicaciones
Alameda 340, Santiago, Chile
mflagomarsino@uc.cl

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt inicio 11190709, “Desbordes del realismo en el cine latinoamericano contemporáneo: Chile, Argentina y México”.

RESUMEN

El lugar de la infancia y adolescencia en el cine latinoamericano contemporáneo pareciera instalarse como un dispositivo crítico que permite problematizar el contexto geopolítico y el cúmulo de conflictos locales que se extienden por el continente, cuyas causas residen en las fisuras del sistema capitalista. En este texto, exploraremos dicho territorio en el cine chileno y mexicano, mediante el estudio de algunos filmes que sitúan la niñez (actualizando y contradiciendo la apuesta de Buñuel y *Los olvidados* hace más de setenta años) como espacio de conflicto de un tópico mayor: la puesta en escena de una infancia que, aunque desplazada de tal lugar y sometida a violencias y desigualdades intrínsecas de la región, aparece cinematográficamente contenida y debilitado el acceso que tiene el espectador a los contextos particulares. En contrapunto, las sensibilidades infantiles representadas permiten intensificar un mundo interno a partir de elementos como la imaginación, el juego y lo onírico, modulados cinematográficamente con dispositivos formales específicos y funcionando como un prisma particular para aproximarse a sus realidades.

Palabras clave: cine latinoamericano, infancias, realismo, capitalismo.

ABSTRACT

The place of childhood and adolescence in contemporary Latin American cinema has been established as a critical device that problematizes the geopolitical context, the accumulation of local conflicts that extend throughout the continent and whose causes reside in the fissures of the capitalist system. In this text, we will explore this territory in the cinema of Chile and Mexico through the study of films that situate childhood (updating and contradicting Buñuel's approach in *Los Olvidados* more than seventy years ago) as the conflict space of a larger topic: the staging of a childhood that, although displaced from its position and subjected to the violence and intrinsic inequalities of the region, appears cinematically contained, weakening the access that the viewer has to particular contexts. As a counterpoint, the

children's sensibilities represented make it possible to intensify an internal world based on elements such as imagination, play and dreams, cinematically modulated through specific formal devices and functioning as a specific prism to approach their realities.

Keywords: latinamerican cinema, childhoods, realism, capitalism.

Recibido: 14/01/2023

Aceptado: 24/04/2023

INTRODUCCIÓN

En el amplio horizonte de realidades y argumentos abordados por el cine de ficción latinoamericano actual, se ha destinado un lugar relevante a la representación de las infancias y adolescencias, un tema complejo no usualmente visitado por el cine global, menos por el cine comercial hollywoodense. En este artículo analizamos algunas películas que han problematizado el lugar de la infancia, situándola como lente para la observación de ciertos conflictos específicos de la región. Se trata de cintas que reivindican la voz de la niñez en diversas realidades del continente, promoviendo la mirada y sensibilidad propias de los protagonistas. Son también filmes que se acoplan a lo real, poniendo en escena –en cuerpo– a esos niños situados en un entorno determinado. Desde ahí, miramos un cine contemporáneo (específicamente de Chile y México) que tensiona y desborda las relaciones con el realismo cinematográfico, reflexionando en torno a sus contingencias y a los grandes temas que sobrevuelan los tumultuosos ánimos de una región que lidia con conflictos sociales y políticos permanentes. Desde ese lugar observamos la representación de una infancia en la que reside una condición residual, de exclusión y de abandono. Como consecuencia de las dinámicas dominantes del neoliberalismo, la idea de progreso y los procesos de globalización, se han desplazado los valores sociales a beneficio de políticas que operan bajo la jerarquía del discurso hegemónico capitalista, debilitando el rol de los Estados y de la sociedad en la protección de niños y niñas.

Estos filmes, si bien tensionan la representación de lo real, mantienen un elemento ficcional ligado justamente a la infancia (a sus imaginaciones, figuraciones), que tiende a suavizar aquello real que los rodea. En *Noche de fuego* (Tatiana Huezo), *Mis hermanos sueñan despiertos* (Claudia Huaiquimilla) y *Los lobos* (Samuel Kishi), los protagonistas (menores de edad en todos los casos) están sujetos al contexto en el que se encuentran: el narcotráfico y la violencia que conlleva, la migración y desterritorialización de sujetos indocumentados, la marginalidad y la pobreza. Son tópicos que afectan a cada país, pero también como región con altos índices de pobreza y subdesarrollo.

Para articular un panorama en torno la infancia, es inevitable comenzar realzando el rol inaugural que tiene en México en 1950 el cineasta español Luis Buñuel². Su filme *Los olvidados* abre en la región un espacio de narración cinematográfica que será brutal, tanto porque se aleja de los modos hegemónicos dominantes al momento de contar una historia como por su anclaje en la realidad de la ciudad. Esta conexión se anuncia doblemente al inicio: con un texto impreso sobre la imagen que informa que la historia está basada en hechos reales y también mediante una voz en *off* que advierte que la historia por venir no es optimista. Efectivamente, no lo es: Buñuel filma una película que se construye como una investigación en torno a la infancia pobre y marginal y ese punto de partida le permite contar una historia de violencia y precariedad extraída directamente de las calles de Ciudad de México. Con ciertos elementos del neorrealismo³ –que por esos años aún tenía lugar en Italia, en lo relativo al compromiso con lo real y con el contexto epocal–, la película hace ingresar al espectador en

² En los dos textos que utilizamos para abordar el tema de la infancia, el filme *Los olvidados* será el gran antecedente e influencia al momento de pensar en las representaciones de los niños y niñas latinoamericanos en el cine. Nos referimos a los libros de Catalina Donoso y de Andrea Gremels y Susana Sosenski.

³ A pesar de que ciertos aspectos estéticos nos parecen indudablemente influenciados por el neorrealismo, coincidimos completamente con Donoso y su mirada sobre las influencias de este filme: “Desde una aproximación estilística, no es de extrañar que el filme de Buñuel se desmarcara del neorrealismo (corriente en boga tras la Segunda Guerra Mundial y para el cual la marginalidad era un *leitmotiv*) e incorporara elementos del surrealismo y de la tradición española vinculada al horror y al esperpento” (29).

un modo de hacer cine completamente nuevo: narra y da cuenta de los modos de vida de un conjunto de niños y jóvenes pobres y abandonados, que transitan por ciertas zonas de la ciudad, aunque no para ser vistos, sino más bien para ser olvidados.

Este primer filme, de muchos, se aventura a entrar a las turbulentas aguas de las infancias situadas en espacios de conflictos. Sucintamente, si pensamos en el devenir del cine de la región, veremos que los niños reaparecen con ímpetu veinte años después en el marco del nuevo cine latinoamericano, durante las décadas de los sesenta y setenta, en el que la existencia de estos protagonistas se enmarca en situaciones de precariedad económica y vulneración permanente de sus derechos. Algunos ejemplos son *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia), *Largo viaje* (Patricio Kaulen), *Tire Dié* (Fernando Birri) o *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio). En las décadas que siguen serán ilustrativas *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria), *Gringuito* (Sergio Castilla) o *B-Happy* (Gonzalo Justiniano), como películas que obedecen a tiempos distintos, a ciertas urgencias o reivindicaciones, y que tienen en común un afán por visibilizar las condiciones de vida de grupos de niños pobres, hambrientos, sin techo, apropiándose de la carga simbólica comúnmente atribuida a la niñez como punto de partida de la narración.

La presencia de la infancia en los roles protagónicos del cine latinoamericano permite denunciar el alto nivel de vulnerabilidad en el que crecen y se desarrollan los niños y las niñas en nuestro continente; su representación se aferra a lo real construyendo un tipo de dispositivo cinematográfico que tiende a mantener estructuras narrativas híbridas, donde lo documental ocupa un lugar fundamental en la ficción. Se pone en juego la mirada *de*, pero también, *desde* la infancia. Esa mirada configura aquello que es denunciado e interpela al espectador que forma parte de la sociedad alrededor de estos sujetos vulnerables aún en desarrollo: la mirada es infantil, pues no se trata de actores actuando de niños, sino que son niños que en gran parte de los casos no han tenido experiencias previas en la actuación y cuyo *casting* (en muchos de los filmes que mencionaremos en este artículo) se relaciona con su origen, su habla o sus rasgos físicos.

Entrando en el siglo XXI, la puesta en escena de las infancias y adolescencias se extiende hacia nuevos temas. Hay, por ejemplo, una exploración de los modos de ser (simplemente en su complejidad) de niños o jóvenes: películas sumergidas en estrategias visuales y sonoras sensoriales en las que prima la extrañeza propia de una edad pasajera e indeterminada, cambiante, intensa. En películas como *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012), *Una semana solos* (Celina Murga, 2007) o *Club Sándwich* (Fernando Eimbcke, 2013), aparecen juegos, percepciones, descubrimientos. El universo adulto (padres, profesores, cuidadores) tiende a permanecer en segundo plano y se privilegia la exploración de maneras de ver desde esa infancia o adolescencia. Como contrapunto también a los filmes que escogimos para analizar, podemos nombrar *Mamá, mamá, mamá* (Sol Berruezo, 2020) y *Rara* (María José San Martín, 2016) que dan cuenta y problematizan la interioridad de los personajes desde, por ejemplo, la manifestación del deseo, la extensa temporalidad del aburrimiento o la expresión de una melancolía constante, poniendo en escena a niños circunscritos a una infancia libre de carencias económicas, pero sometida a ciertas situaciones afectivas complejas (la muerte de una hermana o el divorcio de los padres).

En estas décadas de los 2000 se iniciará una imaginación o figuración de esta edad que se amplía a tópicos relativos a la identidad de género, ligados al cuerpo, al sexo, al placer. Algunas películas son *El niño pez, XXY* (Lucía Puenzo, 2008, 2007), *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009) y *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), que se centran en el despertar sexual de sus protagonistas, en los descubrimientos o identidades diversas. En los 2000, sin embargo, las temáticas de marginalidad y abandono continuarán ingresando en las películas: a veces desde el fuera de campo –madres cuyo trabajo esforzado y lejano les impide ver a sus hijos, al tiempo en que deben cuidar a hijos de otros, como en *Lina de Lima* (María Paz González, 2019) o *La camarista* (Lila Avilés, 2018)– o niños que deben navegar su desarrollo prácticamente solos, por situarse en un estado de escasez económica, abandono familiar o un contexto de excesiva violencia social, como en *La botera* (Sabrina Blanco, 2019) o *Cómprame un revólver* (Julio Hernández Córdón, 2018).

En estos filmes son los casos reales los que alimentan la ficción. Se observa que, especialmente en aquel cine en el que los niños son protagonistas, la aproximación a los casos reales ocurre de un modo que no es literal, sino que generalmente es opaco, ambiguo, indeterminado; esto último es comprendido por Bernini como “un rasgo eminente del cine contemporáneo, que consiste en una indiferencia relativa entre lo documental como una forma de conocimiento del mundo y lo ficcional como otra forma de ese conocimiento” (175). En ese contexto lo real, como evento, acontecimiento o noticia, ingresa en la ficción, aunque posteriormente tienda a desvanecerse en la narración.

Esos terrenos híbridos fueron analizados por Urrutia y Fernández en *Bordes de lo real en la ficción* con una hipótesis específica: el cine chileno contemporáneo desde 2012⁴ en adelante y como nunca antes en su historia, se enfoca en el presente, para figurar e interpretar ciertos conflictos sociales actuales que han tenido un eco importante en la opinión pública como en la agenda política y noticiosa. Las películas, desde la ficción, asumen el compromiso de reflexionar sobre temas enquistados durante décadas en nuestra sociedad que pueden ser leídos como sintomáticos de un malestar que se incubaba en las sociedades actuales y que tuvo como correlato a su vez el estallido social de 2019. Es un cine de ficción que va de la mano con las manifestaciones ciudadanas, que toma la rabia generalizada presente en Chile y la convierte en tópicos que se concretan después en diversos relatos⁵.

Así, lo contingente, noticioso y mediático se convirtió en una tendencia, donde los grandes temas-país fueron apareciendo desde diversas perspectivas, reflexionadas, imaginadas, puestas en escena por directores

⁴ Previamente, el cine chileno novísimo o centrífugo, de acuerdo con diversos autores, se instalaba en una tendencia más contemplativa y subjetiva. El estreno de *El año del tigre* (2011), de Sebastián Lelio, podría ser un hito para justificar ese año como posible umbral de recambio –particularmente argumental– en el cine nacional.

⁵ Otro libro que estudia este tema es *Estéticas del desajuste* (Pinto y Urrutia), donde se reúne un conjunto de ensayos sobre el cine chileno, documental y de ficción realizado en Chile entre 2010 y 2020. Los autores de los ensayos cartografían ciertas crisis sociales y sus manifestaciones audiovisuales, respecto de la educación pública y las demandas de los estudiantes, o las representaciones LGBTQ+, entre otros temas.

del cine chileno, sin nunca basarse directamente en un hecho real, sino que tomando el acontecimiento como punto de partida para luego elaborar una mirada posible sobre él, organizar un tejido en el que las fisuras, los puntos sueltos —que tienden a deshilvanar la trama noticiosa (organizada por la prensa y por la opinión pública)— quedan en un primer plano latente, dotado de múltiples significantes. Es decir, se da cuenta centrífugamente de un evento (no se explicita, en muchos casos, el “basado en hechos reales”) y sin embargo estamos frente a una ficción que interpreta, a partir de múltiples puntos de contacto, ese acontecimiento.

La prensa y la noticia tendrán un rol fundamental para los procesos de investigación en que el cineasta reescribe, adapta y transforma los hechos en ficciones. Al reunir la inspiración en un hecho real con el protagonismo de los niños, aparecen varias películas. Una de ellas es la ya mencionada *Rara*, de María José San Martín, que toma el caso de una jueza a la cual el Estado le quita la tuición de sus hijos por ser lesbiana, argumentando que su orientación sexual ponía a las niñas en estado de vulnerabilidad⁶, para imaginarlo, componerlo desde la subjetividad y mirada de una niña preadolescente. Ese elemento se establece como punto de inicio para ser desviado rápidamente. Lo mismo ocurre con películas que también mantienen a jóvenes en los roles protagónicos, como *Blanquita* (Fernando Guzzoni, 2023), *Mala junta* (Claudia Huaiquimilla, 2016) o *El Tila, fragmentos de un psicópata* (Alejandro Torres, 2015) entre otras. Todas ellas revisan diversos casos que han marcado la pauta noticiosa de la prensa nacional en los últimos años y se relacionan con el Servicio Nacional de Menores (SENAME) y con menores de edad cuyos derechos han sido vulnerados por diversas razones.

El encadenamiento con lo real también se observa en otros países de Latinoamérica. En el cine mexicano, por ejemplo, se realizan numerosas lecturas y relecturas de la guerra contra el narcotráfico inaugurada por el Estado en 2006. Algunos exponentes son *Heli* (Amat Escalante, 2013), *Noche*

⁶ Nos referimos al caso de la jueza Karen Atala, que en 2010 demandó al Estado chileno en un juicio ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos: *Atala Riffo y niñas vs. Chile*.

de fuego (Tatiana Huevo, 2021), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019), *600 millas* (Gabriel Ripstein, 2015) o *La jaula de oro* (Diego Quemada Diez, 2013). Los cineastas se acercan al presente turbulento para pensar, mediante herramientas audiovisuales, en los conflictos que se mantienen por décadas, afectando las supervivencias y convivencias humanas; exploran la violencia narrativa, afectiva y estéticamente, pero también conectan con la historia de una nación y un contexto sociopolítico específico, de un país frontera con Estados Unidos, complejo por su pobreza y su hambre, y con múltiples revoluciones a lo largo del siglo XX.

I. REALISMO, CAPITALISMO E INFANCIA

1.1. Realismo y capitalismo

Jacques Aumont y otros conciben al realismo en el campo cinematográfico como una serie de convenciones que varían de acuerdo con diferentes épocas o culturas (93). En términos formales, apunta a los materiales expresivos que, desde el cine, admitirían una indicialidad de lo real a partir de gestos que, en algunas ocasiones, utilizan operaciones propias del documental. Los rasgos más evidentes en el cine de ficción son el trabajo con actores naturales o no profesionales, el despliegue de espacios reales, la utilización de planos secuencia para evitar la manipulación del montaje.

En un cine de ficción, en el que la realidad se sitúa como materia prima, podemos identificar diversas formas históricas del realismo: por una parte, el realismo socialista, que proponía expandir una conciencia de los problemas del pueblo y, por otra, el proyecto neorrealista en Italia de los años cuarenta, particularmente en el modo en que lo interpretaron ciertos teóricos del cine, como Bazin o Kracauer). En el presente, serán relevantes los planteamientos que entrecruzan el realismo con distintas lecturas sobre el capitalismo, donde aparecen temas como la migración o la globalización, permanentemente explorados desde la teoría y desde diversos objetos culturales.

Luz Horne propone que la historia del realismo es aquella de la ampliación del campo de lo decible, en un momento en el que opera una fuerte demanda de realidad, donde la información está disponible en todas partes. La autora asume un realismo que, en tanto busca instalarse como un fresco de la época, ocuparía (ante esta) una mirada despiadada:

El realismo despiadado, al exponer cómo los cuerpos individuales son transformados en restos humanos, no busca una comprensión humanitaria (no hay aquí ‘ojos implorantes’) sino que pone en escena la articulación entre vida y política propia de nuestras democracias actuales: se realiza un retrato de lo contemporáneo. (173)

Jameson ha revisado el tema del realismo en diversos textos (y en diferentes objetos culturales) en tensión con las categorías propias de un sistema económico y cultural. Así, propone que

la originalidad del concepto de realismo reside en su reivindicación de un estatus cognitivo a la par que estético. Un nuevo valor, contemporáneo de la secularización del mundo bajo el capitalismo, el ideal del realismo presupone una forma de experiencia estética que, no obstante, reclama una relación vinculante con lo real mismo, es decir, con aquellas esferas de conocimiento y praxis que tradicionalmente habían sido diferenciadas de la esfera de lo estético, con sus juicios desinteresados y su constitución como pura apariencia. (4)

Jameson piensa en el realismo y en los modos en los que figura y se figura desde un capitalismo desaforado que ni siquiera se percibe como tal. Dialoga directamente con el realismo capitalista de Fisher, en lo relativo a la atmósfera generalizada de la ideología neoliberal, que opera como barrera invisible que limita el pensamiento y la acción. Para el autor, “el poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas” (25). La frase “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, atribuida tanto a Jameson como a Zizek, abarca según Fisher la esencia del realismo capitalista.

En *Art cinema and neoliberalism*, Lykidis vincula desde lo cinematográfico el problema de lo real y el capitalismo. Apela a un “realismo resignado” (59) concerniente a lo inevitable y omnipresente que es el neoliberalismo en el cine, donde la apuesta de las películas sería desmantelar la hegemonía capitalista, exponer sus inconsistencias:

En respuesta a las presiones del capitalismo contemporáneo, los autores de hoy revisan las convenciones del cine arte y desafían los enfoques anteriores de autoría, narrativa y realismo. Estas desviaciones estilísticas están interrumpiendo los modos familiares del espectador y brindando nuevas perspectivas críticas sobre la era neoliberal. (13)

El autor hace referencia a un grupo de filmes que se alejan de la dinámica narrativa que opera en los filmes comerciales, bajo las lógicas de los géneros de ficción, y que adhieren a un cine contemplativo, lento, de personajes con objetivos ambiguos, que admiten que el espectador sea quien le dé un significado a lo que está viendo. Una “estética de crisis” sería el resultado, para Lykidis, de la intensificación y proliferación de las fisuras que ha generado progresivamente el sistema neoliberal.

Observamos entonces cómo realismo y capitalismo van entramando sus modos de exhibirse y, a partir de los autores citados, proponemos que, en el marco del cine latinoamericano actual, estamos ante un realismo despiadado, capitalista y resignado, ligado a la reflexión sobre estructuras sociales y a la desigualdad social de la región. Joanna Page en *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* considera que el cine es un dispositivo fundamental en el registro de la crisis neoliberal, ya que permite la construcción de nuevas subjetividades en torno a sus consecuencias afines a la realidad local, como pueden ser el desempleo, la delincuencia, la marginación, la economía informal, la pobreza y la migración (3).

Fundamentalmente, la nación no se asocia aquí con el Estado, sino que se invoca con mayor frecuencia en la crítica de un Estado en connivencia con el neoliberalismo global [...] De hecho, la crisis provocó efectivamente la

desarticulación de los discursos de “oportunidades para todos” del neoliberalismo y la globalización. (6)

Esto último se potencia cuando el sujeto afectado protagónico es un niño, una niña o un adolescente excluido o pobre: en ellos se sintetiza una condición residual como resultado del neoliberalismo, de la modernidad y del deseo de progreso, que organizan un sistema lleno de grietas bajo las políticas de un discurso económico capitalista, desplazando el rol del Estado en la protección de la niñez. El cine de la región “ha intentado explicar la condición de niños y adolescentes como sujetos descartados, excluidos por las sociedades modernas, convirtiéndolos en víctimas y protagonistas también del fenómeno de la violencia” (Ramírez 68). Se alude aquí a un cine latinoamericano que muchas veces se instala en la orilla de la denuncia, siguiendo los lineamientos marcados por los cineastas del nuevo cine latinoamericano, tanto en sus filmes como en sus manifiestos.

1.2. Infancias despiadadas

Los olvidados ya anunciaba en 1950 “las grandes ciudades modernas [...] esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria, que alberga niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes” (0:1:55). Las películas que ahora escogemos, si bien abordan la miseria, el hambre, la estigmatización y la falta de acceso a la educación, el planteamiento será distinto, se desajusta la apuesta documental y se toma cierta distancia en relación con esa brutal honestidad con la que Buñuel confrontaba la infancia. Donoso lo expresa mejor que nosotros:

Según mi lectura, la película de Buñuel se aproxima a la infancia desde una de sus conceptualizaciones más incómodas, para la cual el niño no es precisamente el reservorio de la inocencia, ni tampoco es una etapa restringida en el tiempo que el adulto simplemente supera. (29)

En el cine contemporáneo, por el contrario, la ficción que, si bien da cuenta de casos reales (que han ocurrido, o que bien podrían ocurrir, porque hay tantos otros similares), se revela mitigada, incluso endulzada, por el protagonismo de los niños, cuya presencia impone una suerte de filtro que amortigua la inclemente realidad que los rodea y en la que sí están envueltos los personajes adultos. Como si el horror y la violencia no llegaran a alcanzarlos por el simple hecho de su minoría de edad, aunque evidentemente ese horror sí ocurre en los casos reales que los directores utilizan como materia prima.

Si bien Catalina Donoso analiza otras épocas y otros filmes en los diferentes ensayos de su libro, adopta una postura que funciona muy bien para lo que proponemos en relación con una infancia que se construye desde la mirada del adulto:

Así tanto su observación como su resguardo, e incluso las estrategias de visibilización del sujeto infantil, están organizados, definidos y puestos en práctica desde una lógica adultocéntrica [...] el niño o niña no tienen un valor en sí mismo, sino que son vistos como procesos destinados a cumplir un fin que está puesto fuera o más allá de ellos. (64)

La infancia configurada desde la mirada que sobre el niño tiene un adulto se traduce en el cine mediante formas determinadas de expresión infantil, que serán moduladas al lenguaje cinematográfico. Hay un afán por definir, explicar y encasillar a la niñez, consecuencia de su misma condición enigmática. En palabras de Patricia Castillo Gallardo,

la niñez persiste en andar por ahí conservando su secreto, exhibiendo sin pudor lo desacertadas que son las teorías que intentan explicarla, ubicándose en el borde del síndrome de época que busca reducirla a ser una sola cosa, algo que se educa, algo que juega, algo que se frustra, algo que consume, en síntesis, algo que se explica. (205)

La autora apunta a un secretismo, a un misterio en la figura de los niños que son incomprensibles desde la perspectiva adulta: aparecen como psicológicamente ilegibles, difícilmente moldeables.

Su mirada puede ser complementaria a aquella que propone Kohan, quien postula que existe una limitación comunicativa de la infancia que la desplaza del plano político: “la infancia designa en su etimología la falta infaltable, la del lenguaje, y en sus usos primeros, otra falta menos infaltable, la de la política” (10). En su texto, el autor remite a la figura del inmigrante, en quien opera una carencia lingüística, y se genera una disparidad en la interacción con otro (ya sea niño, ya sea migrante).

La perspectiva de la adolescencia e infancia abre la posibilidad de visitar tópicos globales que sobrevuelan los diversos rincones de nuestra región, especialmente la pobreza y desigualdad de oportunidades, donde radican los principales problemas de la infancia y adolescencia. Donoso se refiere a una “potencia simbólica en esas figuras infantiles que exacerbaban las carencias y pesares de grupos humanos sufriendo desigualdad y abandono” (87). Al pensar en el cine chileno actual lo hace a partir de dos filmes que desde perspectivas distintas configuran una suerte de poética de los bordes de la ciudad: *Mami te amo* (Eliash, 2008) y *Mitómana* (Carolina Adriaola y José Luis Sepúlveda, 2010). Efectivamente, en esos filmes la cámara sigue a las protagonistas que transitan por las zonas marginales de la ciudad. En ambos casos, el punto de vista descalza lo real, lo modifica desde una perspectiva prismática a un territorio político reconocible, aunque, al mismo tiempo, desconocido por el espectador.

Por otra parte, en *Violencia e infancias en el cine latinoamericano*, editado por Andrea Gremels y Susana Sosenski, se analizan las representaciones de la infancia en diversas películas de la región para observar que,

desde una estética muchas veces realista y con un profundo compromiso social, [los directores] incorporaron y expresaron diversas formas de violencia en sus narrativas fílmicas. Por un lado, reflejan los discursos sociales, culturales e históricos de los contextos de su producción, por otro, hacen hincapié en

la necesidad de visibilizar las historias precarias y marginadas de las infancias en América Latina. (9)

Lo visible en este cine es la violencia, la precarización y la fragilidad de niños y adolescentes, un tipo de producción que permanentemente problematiza ciertas formas de vida residuales, situadas en un continente desigual, sometidas a diversas violencias instaladas entre lo simbólico y lo estructural y la violencia física. Las autoras enfatizan en la idea de un cine regional que reacciona a la realidad, especialmente cuando en el centro hay miseria o violencia hacia los niños.

2. INFANCIAS VULNERADAS: VIOLENCIA Y MARGINALIDAD

Estas películas ponen en escena distintos modos de vida quebrantados en niñas, niños, adolescentes, y, tal como advertimos, se vinculan con casos reales. Se trata de creaciones audiovisuales que son también investigaciones de eventos que suceden a nuestro alrededor: un cine que visita casos reales, ampliados e informados —o desinformados— por los medios de comunicación. Pese a la cercanía con lo real, estas obras tienden a amortiguar el acceso de los protagonistas y del espectador en relación con el conflicto nuclear de cada película. Lo relevante serán las sensibilidades infantiles, exploradas mediante ampliaciones de lo visible y lo sensible, intensificando mundos internos, complicidades y conexiones profundas como elementos que serán organizados mediante dispositivos formales específicos, que admiten una cierta cercanía con los sujetos protagónicos.

Especialmente cuando el contexto que rodea al protagonista se caracteriza por la violencia, el peligro inminente y la carencia (económica, afectiva, de libertad), estas películas optan por un descalce de esas problemáticas: no hacer de ellas un centro o un foco, sino que configurarlas como una presencia espectral, que acecha y que quiebra el desarrollo de los niños: tensión entre el campo —el argumento, las dinámicas de los personajes, el

arco dramático— y el fuera de campo —el hecho real: su huella o índice—. El campo, en estas películas protagonizadas por sujetos menores de edad, privilegia una mirada en la que los énfasis logran traspasar aquellos conflictos que inundan el mundo de los adultos. Las películas que acá revisamos permanecen indeterminadas. Por una parte, denuncian los estragos causados por los carteles de narcotraficantes y la precarización de la vida de los migrantes, entre otros tópicos recurrentes de una región lamentablemente generosa en sus crisis sociales y políticas, pero por otra, dicha denuncia aparece suavizada, como si la presencia infantil tuviera la potencia de debilitar aquellos entornos brutales que sí perciben y sufren cotidianamente los personajes adultos. La infancia, entonces, se instala como un manto que protege a quienes vemos estas obras de aquellos horrores que aparecen implícitos en las tramas de estas películas.

En las cintas seleccionadas se evidencian los límites de una agencia política sobre la infancia, en una era marcada por un sistema capitalista y neoliberal en la que el Estado pierde poder en la protección de las personas; en ese paisaje, los filmes optan por una estética que, en palabras de Lykidis, “desplaza nuestra atención de la escala de representación individual a la social, del primer plano al fondo, del espacio privado al público, de las explicaciones psicológicas a las políticas de los problemas sociales” (34). Es decir, se desarrollan historias particulares de personajes menores de edad, pero cuyos contextos son representativos de realidades macrosociales. La despolitización, como efecto de un neoliberalismo asentado, se ve reflejada en la infancia a partir del abandono, la incapacidad de hacerse cargo de un grupo humano vulnerable que demanda protección.

2.1. Lo onírico como espacio de resistencia

En su primera película, *Mala junta* (2016), la cineasta chilena Claudia Huaiquimilla abordó, desde el punto de vista de personajes adolescentes, grandes tópicos como el conflicto sobre el Wallmapu, los problemas territoriales y ambientales en la Araucanía y las carencias del Servicio Nacional

de Menores (Sename). Fue una película importante en el cine chileno, una de las primeras en ahondar de modo consistente en el tema mapuche, insertándose en la comunidad y trabajando con ella en su representación.

En *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021), la cineasta trabaja específicamente en la tragedia real de un incendio en un centro de detención de menores. Mediante planos extensos, oníricos, busca mostrar las fuertes carencias de uno de estos centros administrados por el Sename, organismo que depende del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos y que, aunque creado para la protección de niños y adolescentes que han infringido la ley, cuenta con un sumario amplio de maltrato físico, violaciones y negligencia en su interior. En ese marco se narra la historia de Ángel y su hermano menor Franco, ambos reclusos por motivos que no justifican la proporción del castigo.

En su análisis sobre el cine argentino, Page considera el delito como “una herramienta crítica por excelencia, siendo un fenómeno a la vez histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario: nos permite leer en ficción las relaciones complejas y paradójicas entre los sujetos, creencias, cultura y Estado” (81). Situándose en el contexto de la crisis neoliberal, explica cómo el capitalismo debilita la noción de Estado, lo que recae en la delincuencia:

El Estado aparece en estas películas como profundamente corrupto o se destaca por su total ausencia de la narrativa [...] ha perdido su soberanía hasta tal punto que los dramas que vemos se desarrollan en su totalidad en ausencia de las funciones disciplinarias y mucho menos nutritivas del Estado. (84)

En ese sentido, el individuo que posee una carga delictiva es retratado también como una víctima del sistema y esa motivación es la que prima en esta cinta.

El acontecimiento que moviliza la película, relativo al incendio y la muerte de varios jóvenes en un recinto ubicado en la ciudad de Puerto Montt en 2007, se presenta como un desenlace horroroso. Ahora bien, durante el filme, la aproximación que escoge la directora para relatar la

historia admite cierta ligereza, vinculada con la subjetividad, los puntos de vista, donde prima la mirada de los jóvenes, su convivencia, sus encuentros amorosos y sus rutinas, que dejan ver una dulce camaradería. Esa cotidianidad se desarrolla mediante una expresividad cromática y temporal, en que la cámara divaga por diferentes territorios espaciales (adentro y, a modo de ensoñación, afuera de la cárcel) y temporales (el presente, el pasado, la imaginación del futuro). El presente es ese gran tiempo muerto que se estira dúctil en el espacio higiénico y de concreto, con eventos que marcan el rumbo de los días. El pasado emerge mediante *flashbacks*, una secuencia que explicita los motivos del castigo y el encierro o “el condoro”, como dice la asistente social que los acompaña, que los exculpa (como si el destino fatal de los hermanos requiriese tal justificación). El futuro es una alucinación reiterativa en el filme, imágenes idílicas de un bosque, donde los hermanos son libres, felices, tienen *toda la juventud por delante*.

La violencia estructural cruza transversalmente la historia y se ancla en la pobreza, en la desigualdad, en los ámbitos delictivos como vía de escape, en la estigmatización por el color de la piel y por los modos de habla, lo que se exagera en un contexto precarizado. El residuo, como lo elabora Luis Valenzuela Prado, sería “lo que queda fuera de la memoria, de la comunidad y, en su emergencia, cuestiona esa exclusión. Lo residual se inscribe en una política de lo desechado, lo expulsado” (183). Acá el Sename se representa como un espacio de descarte, de desechos, una guarida para los desheredados del sistema y de la sociedad, aquellos de los que nadie se hace cargo, y en el filme se vislumbra similar a aquel realismo despiadado que nombra Horne.

Hay algo indeterminado en los énfasis de la película: entre la denuncia directa hacia un sistema de menores que ha sido cuestionado permanentemente por distintos actores políticos, y que consideramos que aparece suavizada por el acto de insertar ciertos personajes inverosímiles (la orientadora, algunos vigilantes, los mismos jóvenes reclusos), y un ámbito onírico, subjetivo y sensorial de los protagonistas. La narración tiende a deambular por esos terrenos en los que lo preponderante será la música y coreografías, las relaciones amorosas y las amistades que surgen en el recinto,

así como las ensoñaciones que permanentemente los desplazan a espacios imaginados, donde gozan de libertad. La visualidad del filme se articula desde una fotografía pulcra, la imagen estilizada que opone los territorios de la reclusión y los de la libertad (que permanecen en un espacio imaginario). El ámbito espacial será fundamental para la composición del plano, una poética de los bordes y los límites –muros, rejas, concreto y vacío en el interior– pero también hacia afuera: cerros y bosques que solo pueden ser recorridos en los sueños. De ese modo hay una dicotomía entre adentro y afuera: adentro todo es concreto, la estructura es inamovible, nada cambia. Afuera, por el contrario, el paisaje se filma (en los sueños) con una cámara en mano fluida, latente y orgánica.

Como en los otros filmes que se analizan, la inserción en el mundo de la niñez mediante la puesta en escena de lo real: en el trabajo de dirección y de guión se hizo una investigación de campo en diversos centros de detención; se interactuó con los reclusos, con los gendarmes, a la vez que se trabajó con actores de trayectoria (como Paulina García) y otros no profesionales, escogidos para poblar la cárcel. Un dispositivo expresivo que aparece en distintos momentos y que funciona como una suerte de suspensión del drama son las pausas musicales, momentos en los que la narración se suspende: la cámara adquiere otra movilidad y la música ocupa la totalidad de la banda de sonido. Esto ocurre en varias escenas: cuando llegan los familiares a visitar a los jóvenes y la cámara se agiliza (en una estética de videoclip), o luego en un momento de distensión y baile, donde aparece la misma operación visual: una cámara que flota entre los personajes, capturando juegos de miradas amorosas o cómplices entre presos que se encuentran.

Al estar inspirada en un hecho real, el final trágico lo conocemos de antemano, en su momento conmocionó al país y abrió un tema que aún no se resuelve: la deuda con los niños y jóvenes vulnerables y las falencias de un sistema administrado por el Estado. Uno de los reclusos dirá: “estos huevones nos quitaron todo, hasta el miedo nos quitaron”, aludiendo a los rayados que ocuparon los muros del espacio público durante el estallido social, mientras moviliza a los compañeros para iniciar el incendio. Esa indecisión entre lo que se dice y lo que se muestra –el incendio en el que,

por negligencia de los gendarmes mueren diez jóvenes reclusos y el plano final, donde los mismos jóvenes que sabemos muertos, aparecen caminando por el bosque— será un gesto que se reitera en estas películas que exploran la realidad desde el punto de vista de la infancia.

2.2. Migración e imaginación

Tal como propone Lykidis, en el cine arte

la crisis a menudo se desencadena por la ruptura de las demarcaciones espaciales entre clases y razas, un proceso que socava los privilegios de las élites y destaca la insostenibilidad de las desigualdades cada vez más profundas de las sociedades neoliberales [...] En el cine contemporáneo ha habido un mayor compromiso temático con la movilidad, especialmente el viaje migratorio, y con las nuevas divisiones espaciales de las sociedades neoliberales. (37)

La migración, como excedente del capitalismo, del cambio climático y de las violencias estatales, queda ligada a los procesos de movilidad forzosa en la que se ven envueltos los sectores más pobres del continente latinoamericano, y el cine lo ha tomado como tópico en diversas películas —*Ya no estoy aquí* (2019), *Norteados* (2009), *Pelo malo* (2013), *Lina de Lima* (2019)—. Se retratan tránsitos y modos de vida de personas que, muchas veces indocumentadas, buscan nuevas oportunidades, escapando de sus países ya sea por temas económicos, por razones políticas o de seguridad. Ese es el tema de *Los lobos* (2019), que da cuenta de la radical desigualdad latinoamericana a partir del tópico de la migración hacia países con mayores recursos. En este segundo largometraje de Samuel Kishi se relata la historia de dos hermanos, Max y Leo, de ocho y cinco años, que viajan de México a Albuquerque (Estados Unidos) con su madre en busca de algo mejor que nunca se esclarece ni tampoco se alcanza, por lo menos durante el metraje. La película trata sobre el tema de la

migración y la desterritorialización desde la mirada de los niños. A pesar de eso, una vez más el tono general del filme será esperanzador: tanto porque la mirada de los niños es parcial y queda acotada a aquello que los rodea, como también porque casi no da cuenta de las travesías diarias de la madre para generar el sustento básico para la supervivencia cotidiana, pero especialmente por la propiedad natural del ser niño y permitirse habitar mundos imaginarios y de juegos.

La historia está centrada en los modos en los que estos hermanos sobreviven a su nueva condición, en un departamento infesto, sin servicios básicos, con comida artificial (bolsas de papas fritas), solos y sin salir de la casa mientras su madre se somete a jornadas de trabajo extenuantes. Para enfatizar el contexto de los personajes, el director integra imágenes fijas reales de los habitantes de Alburquerque. Estas personas son ajenas a la historia y su inclusión funciona más bien como un retrato social, ya que muestran mediante planos frontales a la cámara a algunos habitantes de la ciudad, específicamente aquellos que ponen en arriendo habitaciones en sus casas o apartamentos en barrios empobrecidos de la periferia. En conjunto, con ese dispositivo fotográfico, y notoriamente en la introducción, se insertan imágenes de las calles, fachadas, paradas de buses, etcétera, cartografiando espacialmente el nuevo hábitat de los personajes.

Pese al recurso documental que integra Kishi, la cámara divaga principalmente por la subjetividad de los niños y la extrañeza del nuevo mundo en el que se encuentran. La denuncia social queda implícita y se manifiesta sutil en los hechos, instalando cierta esperanza de supervivencia a partir de las expectativas de los niños, los juegos que se inventan y los objetivos que se proponen. Narrativamente se navega por su interioridad, dejando en el fuera de campo el tema de la frontera y de la violencia política hacia las comunidades externas y hacia los niños ilegales⁷.

⁷ Desde la literatura y con una perspectiva más directa en la denuncia, son interesante la novela *Desierto sonoro* y el ensayo *Los niños perdidos*, ambos de Valeria Luiselli, quien adopta una postura crítica y explícita al momento de hablar sobre la migración y la infancia, los hogares transitorios en la frontera con Estados Unidos, los peligros de los niños que muchas veces no logran cruzar y quedan separados de los padres.

En esa línea, se hace uso de cierto dispositivo de representación de la niñez, que tiene origen en la dimensión lúdica (asociada con la fantasía) y corresponde al uso de la animación. Max y Leo construyen un universo imaginario a través del dibujo, rayando las paredes de su nuevo hogar. En varios momentos, dos lobos delineados a crayón (autorretratos de cada uno de ellos) cobran vida, introduciendo el recurso animado. Este dispositivo técnico irrumpe formalmente, aunque no narrativamente, pues la historia se ajusta a esos pequeños instantes: por ejemplo, cuando otros niños y jóvenes de la comunidad entran a su hogar de manera intrusiva, vemos consiguientemente una animación de dos lobos cayendo de las nubes al suelo y siendo asediados y atacados por numerosos monos. Como las secuencias musicales en *Mis hermanos sueñan despiertos*, en esta cinta la animación será el mecanismo de fuga para los protagonistas y los espectadores.

Ahora bien, este recurso es articulado por los realizadores de la película, por lo que no refleja de manera pura la infancia, pero sí entrelaza el mundo interior, espontáneo de los niños —con el dibujo original como puntapié— y lo modula a un lenguaje todavía infantil o por lo menos con esa pretensión, producido por adultos. Se genera así una subjetividad infantil, caracterizada por la inocencia, el juego y una percepción parcial de la realidad⁸.

Por otro lado, los hermanos están llenos de barreras: físicas (el minúsculo departamento), lingüísticas (el desconocimiento del inglés) y sociales (el aislamiento e imposibilidad de interactuar con otros niños). Este encierro y desfase con el entorno es algo que los hermanos combaten mediante los escasos recursos que tienen a mano. Los lápices, los muros de la habitación, la ventana, las reglas registradas por la madre en un casete.

El hermano mayor debe proteger el hogar y velar por el bienestar del más pequeño. Rápidamente toma conciencia del nivel de precariedad en el que viven: la madre se va antes de que despierten y vuelve avanzada la noche, cuando ya duermen. En su ausencia, deja una grabadora y un

⁸ En palabras del director, “La imaginación de los niños era algo importantísimo. La creación de los alter egos de los lobitos en animación nos permitía que ellos pudieran escapar hacia otros mundos sin salir de esas cuatro paredes, poder entender el drama interno de los niños por medio de sus dibujos” (González, “Entrevista”).

casete que se instala como un artefacto-puente para contactarse con la realidad: los niños pueden reproducir infinitas veces la voz de la madre con las reglas que deben cumplir, como también pueden oír las palabras en inglés (y sus respectivas traducciones) que los hermanos tienen que aprender (el premio de ese aprendizaje será un viaje a Disney World). El vínculo maternal se persigue con el sonido: su voz emerge en ese espacio acotado en diversos momentos del día y permite también observar con el paso del tiempo que las reglas que, al inicio se cumplían al pie de la letra, se van desobedeciendo una a una; y el vocabulario que se tenía que aprender (números y sustantivos) es memorizado.

La frontera lingüística es muy relevante para estudiar el fenómeno de la migración; por eso, la tarea de la madre (repetir las palabras registradas por ella), hace transitar a los personajes entre el aburrimiento y el juego. La grabadora tendrá también un rol estético en el uso del sonido: no es solo una herramienta que los ancla al presente, también los vincula con el pasado mediante relatos que se escuchan (cuando desaparecen las reglas y las palabras traducidas) sobre el abuelo y la familia, y escenifica también la posibilidad de aprender el idioma para integrarse de mejor forma a esta nueva tierra.

El *casting* de los niños fue importante para Kishi: escogió a dos hermanos en la vida real para interpretar a los protagonistas y conservó sus verdaderos nombres en la película. La dinámica fraternal no se ensaya, es natural al trato que ya tenían de antemano. Esa decisión estratégica será común en distintas películas que deciden privilegiar dinámicas humanas previas, no forzar la organicidad de las relaciones filiales que imprimen los aspectos afectivos.

2.3. Sensorialidad y violencia

Noche de fuego (2021) es la primera ficción de la cineasta salvadoreña-mexicana Tatiana Huezo, luego de su reconocido trabajo documental (*Tempestad*, 2016 y *El lugar más pequeño*, 2011). Retomando el tema del narcotráfico

y la violencia que genera en las comunidades en las que se instala, el filme transcurre en un pueblo aislado de la Sierra de México, donde una parte de los pobladores vive del cultivo de amapolas y otros de la extracción mineral. Las protagonistas son tres niñas en una especie de *coming of age* inserto en un ambiente hostil y violento producto del narcotráfico. Huezo prioriza la mirada hacia la infancia (desde la infancia y con la infancia), donde el mundo de los adultos que permanece vinculado al trabajo, el éxodo de los hombres del pueblo –los padres de las niñas– y el miedo constante hacia los narcotraficantes, convive en segundo plano con el de las niñas, que se asocia a la desobediencia, al juego y también a ese miedo que en parte está resguardado por el accionar de las mujeres adultas del pueblo.

El filme adapta la novela *Prayer of the Stolen* de Jennifer Clement: en ambas obras lo particular y cotidiano de estas niñas (que posteriormente crecen y se vuelven adolescentes) se va intercalando con aquello monumental asociado al mundo del tráfico de drogas: violencia por parte de los traficantes y también por las fuerzas policiales y militares, una realidad innegable y sin escapatoria.

La apuesta audiovisual es hipnótica: Huezo se mueve por un realismo sensorial, háptico, dado por una cámara que se aproxima a la piel, a las superficies de la naturaleza, a texturas de plantas, a un mundo natural microscópico, a sonidos cercanos y otros más distantes, todo en sintonía con el habitar de las niñas, su dimensión lúdica y el uso de sus sentidos. El objetivo pareciera ser que el espectador vea y escuche lo mismo que ellas, privándolo de una condición más omnisciente, aunque muchas veces puede intuir o proyectar mediante actos de escucha que se filtran al universo infantil. Esto aparece a través de una cámara a veces temblorosa, que dota de una energía infantil y femenina la existencia de las niñas, que deben cortarse el pelo de modo andrógino para evitar el secuestro por parte de las bandas violentas que cada cierto tiempo secuestran a menores.

El horror, sin embargo, dada la perspectiva infantil, se va tejiendo desde el fuera de campo, percibiéndose desde lejos: con las camionetas SUV que con sus motores ruidosos anuncian la llegada de estos hombres-bestias, pero también con las explosiones de la industria extractivista que va minando el

profundo verdor de la zona y destruyendo el bosque; así como relatos que escuchan las niñas sobre secuestros que ocurren en el mismo pueblo y que desactivan las estrategias de las madres para resguardarlas. De ese modo, se va normalizando un terror inminente que hace dialogar la violencia con una niñez sumergida en la naturaleza, el canto de los pájaros, la lluvia, el follaje, los insectos y el interior de los hogares. La historia está dotada de cierta pureza y conexión con el paisaje: una sensibilidad exacerbada que refleja el vínculo de las mujeres con su entorno, una colectividad que funciona como estilo de vida y método de supervivencia. En esa línea, el filme logra no victimizarlas, pese a la vulnerabilidad con la que suele asociarse esa infancia.

Huezo trabajó con actrices de nueve años no profesionales, a quienes eligió mediante un *casting* que tardó casi un año y en el que priorizó su origen. Era relevante, por ejemplo, que las niñas fuesen del campo y con vidas afines al ámbito rural, de modo que las experiencias personales de estas no-actrices se vieran reflejadas en el filme.

Como en las otras obras analizadas, el juego ocupará un rol preponderante. Los momentos, por ejemplo, en los que las amigas adivinan lo que la otra piensa o hace: separadas y sin contacto visual hacen una suerte de ejercicio telepático, lo que las aferra entre ellas como un símbolo de protección, atención y unión.

Hay una elipsis temporal que divide el relato: en el segundo acto, las niñas tendrán 14 años, siendo interpretadas por otras actrices. Ya en la adolescencia, se involucran en ese entorno del cual las mujeres del pueblo intentaron protegerlas. Ana trabaja en la cosecha de amapolas, aprende a disparar armas y escapa de una inminente captura. En el último tercio del filme, cuando las protagonistas manejan más información acerca de su ambiente, son conscientes de las amenazas y reemplazan la realidad lúdica por una realidad fáctica. Así, el dispositivo basado en la sensorialidad se va atenuando, énfasis que se desvanece en la medida en la que la infancia se pierde. Con ello, se abandona esa visión de la violencia menguada por el juego, acercando más al espectador a los acontecimientos violentos de la comunidad retratada.

3. CONCLUSIONES

En el corpus fílmico analizado se desarrollan relatos particulares en torno a la niñez y juventud, pero los contextos de sus personajes son representativos de realidades y problemáticas que operan a un nivel mayor. Se evidencian las carencias de la agencia política sobre la infancia en una era marcada, precisamente, por la despolitización como efecto de un capitalismo dominante, lo que se observa en estas historias a partir del desamparo y desprotección.

Al enmarcarse en contextos de violencia y vulnerabilidad, las tres películas se aproximan a estos estados sin posicionarlos necesariamente como un centro, sino que más bien construyendo una presencia amenazante y latente que afecta a niños y niñas de un modo mucho más potente que lo que admite ser contado. Es decir, cuando el caso real al que remite el filme es intolerable, es indecible, porque tiene a menores de edad en su centro, los cineastas intentan eludir la tragedia y el dolor: pasarlo por alto, sin nunca llegar a anularlo del todo.

En estos filmes observamos distintos dispositivos cinematográficos para procesar este horror; en todos los casos, tienen que ver con ciertas estrategias amortiguadoras de la realidad, limitando el acceso que pudiésemos tener al conflicto al cual alude cada una de las cintas y, enfatizando, por el contrario, el mundo interno, los modos de ver, de percibir y de expresar de niños, niñas y jóvenes. Estos mecanismos serán distintos en cada caso: en *Mis hermanos sueñan despiertos* hay todo un aparataje sonoro y visual que remite a la fantasía y a los sueños, indeterminando narrativamente ambos elementos o bien directamente inundando con ellos lo real. Las secuencias que ingresan en una estética de videoclip liberan la presión permanente del relato que, sin embargo, no deja de anunciarse. El abogado de los hermanos será claro en decir que ni el sistema judicial ni el Estado tienen un real interés por los jóvenes reclusos. No es trivial el hecho de que este filme se haya realizado en paralelo al estallido social de Chile: la cineasta anticipa (tanto acá como en su ópera prima) la indignación de la ciudadanía por el abandono de estos jóvenes y la violación reiterativa de sus derechos. Coincidimos con la visión de que la cineasta es “capaz de darle

forma, belleza y justicia, aunque sea simbólica, a los miles de víctimas de un Estado más preocupado de unos paraderos quemados que en la vida de sus habitantes” (González Itier).

Los dos filmes mexicanos que revisamos no solo tienen en común que los roles protagónicos sean niños, sino también que ponen en escena a un tipo de sujeto ignorado y residual del capitalismo: niños pobres, que migran, niños abusados, escondidos, velados. Ambos se insertan en un grupo más amplio de películas que narran la migración, el narcotráfico, la violencia salvaje e inenarrable que genera. De esos temas ya sabemos mucho por los medios de comunicación; sin embargo, en estas películas los cineastas exploran el horror de otra manera, mediante otros recursos y, especialmente, interpelando al espectador desde la empatía, la ternura y la melancolía hacia el ser niño.

En el ámbito de una sociedad capitalista, los niños de estas películas aparecen desplazados. Podríamos decir que en el espíritu de estos filmes está intentar restablecer su dignidad, permitiéndoles, a pesar del apartamiento y la violencia, vivir como lo podrían hacer otros menores de edad: hacen aparecer en pantalla su figura. Y en ese contexto, la imaginación infantil funciona como puente a una realidad paralela a la de los adultos a su alrededor; la misma, pero atenuada, aunque intensificada tanto en sus dichas como en sus tristezas. El final de *Los lobos* será luminoso: la madre lleva a los niños a un parque de diversiones, cercano al pueblo en el que viven; de algún modo, logra cumplir la promesa de llevarlos a Disney, aunque el parque temático diste mucho de ese espacio paradigmático del sueño americano.

En la apuesta por abordar la migración, el autor opta por hacerlo desde la perspectiva de dos niños y de sus estados emocionales que se imprimen audiovisualmente mediante diversas estéticas. La película tiene un tono inocente, que se complementa con la mirada desde la infancia, y que permite que se intuyan las violencias contra los migrantes, que queden latentes, sin nunca aparecer del todo. Así, se instala como un filme ligero pese a la gravedad de lo que relata.

En ese sentido, es interesante pensar que estas películas, si bien tienen niños y hablan sobre niños, no están pensadas para el espectador infantil.

Es la mirada de un adulto sobre un mundo de adultos que funciona bajo las lógicas de un capitalismo que subsume todo a su alrededor. Los finales nunca serán felices, a pesar de los niños en el bosque fuera del peligro del incendio, o del paseo al parque de entretenimientos. Son fantasías que intentan evadir el hecho de que, al menos en las historias que acá se cuentan, las batallas parecen estar perdidas desde el inicio.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES Y OTROS. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Bernini, Emilio. “La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a los labios”. *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Editado por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschiltschke. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016, 175-86.
- CASTILLO GALLARDO, PATRICIA. “Niñez en dictadura y tácticas de resistencia: desobediencia, dudas y compromiso político en el cine de memoria de Argentina y Chile”. *Violencia e infancias en el cine latinoamericano*. Editado por Andrea Gremels y Susana Sosenski. Berlín: Peter Lang, 2019, pp. 205-22.
- CLEMENT, JENNIFER. *Prayers for the stolen*. Londres: Hogart, 2014.
- DONOSO, CATALINA. *No somos niños: Representaciones problemáticas de la infancia*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2019.
- FISHER, MARK. *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- GONZÁLEZ, CARLOS JESÚS. “Los lobos: entrevista desde Berlín con el director, Samuel Kishi”. *Cine Premiere*, 27 de marzo de 2021, www.cinepremiere.com.mx.
- GONZÁLEZ ÍTIER, SEBASTIÁN. “Mis hermanos sueñan despiertos: El fuego de Claudia Huaiquimilla”. *El Agente. Crítica de Cine Chileno*, www.elagentecine.cl.
- GREMELS, ANDREA Y SOSENSKI, SUSANA. *Violencia e infancias en el cine latinoamericano*. Berlín: Peter Lang, 2019.
- HORNE, LUZ. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- JAMESON, FREDRIC. “El debate entre realismo y modernismo”. *Youkali*, n.º 7, 2009, pp. 1-13
- KOHAN, WALTER OMAR. *Infancia, política y pensamiento Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires: Del Estante, 2007.
- LUISELLI, VALERIA. *Los niños perdidos*. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- . *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso, 2019.
- LYKIDIS, ALEX. *Art Cinema and neoliberalism*. Nueva Jersey: Palgrave Macmillan, 2021.

- PAGE, JOANNA. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke UP, 2009.
- PINTO, IVÁN Y CAROLINA URRUTIA. *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010 a 2020*. Santiago: Metales Pesados, 2022.
- RAMÍREZ, RONALD ANTONIO. "Juego duro, vale todo: *Sicario* (1994), cuerpo-residuo y compostaje de la violencia". *Violencia e infancias en el cine latinoamericano*. Editado por Andrea Gremels y Susana Sosenski. Berlín: Peter Lang, 2019, 65-92
- URRUTIA, CAROLINA Y ANA FERNÁNDEZ. *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo*. Santiago: Metales Pesados, 2020.
- VALENZUELA PRADO, LUIS. "Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández". *Mitologías Hoy*, vol. 17, 2018, pp. 181-197.

FILMOGRAFÍA

- 600 millas*. Dir. Gabriel Ripstein. Lucía Films, 2015.
- B-Happy*. Dir. Gonzalo Justiniano. Sahara Films Producciones, 2003.
- Blanquita*. Dir. Fernando Guzzoni. Don Quijote Films, 2023.
- Cómprame un revólver*. Dir. Julio Hernández Córdón. Woo Films, Burning Blue, 2018.
- Crónica de un niño solo*. Dir. Leonardo Favio. Real Films, 1965.
- De jueves a domingo*. Dir. Dominga Sotomayor. Cinestación, Circe Films, Productora Forastero, 2012.
- Club Sándwich*. Dir. Fernando Eimbcke. Cinepantera, 2013.
- El niño pez*. Dir. Lucía Puenzo. Historias Cinematográficas, Ibermedia, INCAA, ICAA, Wanda Visión, RTVE, MK2 Productions, 2009.
- El lugar más pequeño*. Dir. Tatiana Huezo. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), FOPROCINE, 2011.
- El Tila, fragmentos de un psicópata*. Dir. Alejandro Torres. Cinepsis, Escuela de Cine de Chile, MG Fílmicas, 2015.

- El último verano de la bollita.* Dir. Julia Solomonoff. Travesía Estudios, Domenica Films, El Deseo, Epicentre Films, 2009.
- Gringuito.* Dir. Sergio Castilla. Amor en el Sur Films, 1998.
- Heli.* Dir. Amal Escalante. Tres Tunas, Mantarraya Producciones, FOPROCINE, Le Pacte, No Dream Cinema, unafilm, Lemming Film, Sundance-NHK, Ticoman, Conaculta, Iké Asistencia, CNC, ZDF/Arte, Fonds Sud Cinéma, Ministère des Affaires Étrangères, Netherland Filmfund, 2013
- La botera.* Dir. Sabrina Blanco. Murillo Cine, Vulcana Cinema, 2019.
- La camarista.* Dir. Lila Avilés. La Panda, Amplitud, Bambú Audiovisual, 2018.
- La jaula de oro.* Dir. Diego Quemada Diez. Animal de Luz Films, Kinemascope Films, Machete Producciones, 2013.
- La niña santa.* Dir. Lucrecia Martel. Lita Stantic Producciones, El Deseo, Teodora Film, R&C Produzioni, La Pasionaria S.R.L, Fondazione Montacinemaverita, 2004.
- La vendedora de rosas.* Dir. Víctor Gaviria. Producciones Filmamento, 1998.
- Largo viaje.* Dir. Patricio Kaulen. Alberto Parrilla, Alberto Tasselli, Alfonso Naranjo, Enrique Campos Menéndez, 1967.
- Lina de Lima.* Dir. María Paz González. Carapulkra, Gema Films, Quijote Films, 2018.
- Los lobos.* Dir. Samuel Kishi. Animal de Luz Films, Alberije Cine y Video, Cebolla Films, EFICINE 226, 2019.
- Los olvidados.* Dir. Luis Buñuel. Entertainment One Films, 1950.
- Mala junta.* Dir. Claudia Huaiquimilla. Lanza Verde, Pinda Producciones, 2016.
- Mamá, mamá, mamá.* Dir. Sol Berruezo. Bomba Cine, Rita Cine, 2020.
- Mami te amo.* Dir. Elisa Eliash. Escuela de Cine de Chile, 2008.
- Mis hermanos sueñan despiertos.* Dir. Claudia Huaiquimilla. Inefable y Lanza Verde, 2021.
- Miss Bala.* Dir. Gerardo Naranjo. Canana Films, Misher Films, Sony Pictures, 2011.
- Mitómana.* Dir. Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda. Mitómana Producciones, 2010.

- Noche de fuego*. Dir. Tatiana Huezo. Pimienta Films, Netflix, 2022.
- Norteadó*. Dir. Rigoberto Pérezcano. Tiburón Filmes, FOPROCINE, Mediapro, IMCINE, McCormick de México, IDN, 2009.
- Pelo malo*. Dir. Mariana Rondón. Artefactos S.F., Hanfgarn & Ufer, Imagen Latina, La Sociedad Post, Sudaca Films, 2013.
- Rara*. Dir. María José San Martín. Manufactura de Películas, Le Tiro Cine, 2016.
- Tempestad*. Dir. Tatiana Huezo. Pimienta Films, Cactus Fil & Video, Terminal, 2016.
- Tire Dié*. Dir. Fernando Birri. Universidad Nacional del Litoral, 1960.
- Una semana solos*. Dir. Celina Murga. Tresmilmundos Cine, 2007.
- Valparaíso mi amor*. Dir. Aldo Francia. Cine Nuevo Viña del Mar, 1969.
- Ya no estoy aquí*. Dir. Fernando Frías de la Parra. Panorama Global, PPW Films, 2019.
- XXY*. Dir. Lucía Puenzo. Wanda Visión, Pyramide Films, Historias Cinematográficas, Cinéfondation, Founds Sud. 2007.

RESIDUOS TÓXICOS Y CREACIÓN DE COMUNIDAD EN LA PAMPA SOJERA: CONTEXTUALIZANDO *NOXA* (2016) DE MARÍA INÉS KRIMER

TOXIC WASTE AND COMMUNITY FORMATION IN SOYBEAN PAMPA:
CONTEXTUALIZING *NOXA* (2016) BY MARÍA INÉS KRIMER

AGNESE CODEBÒ

Villanova University
800 Lancaster Avenue, 19085 Villanova, Pennsylvania, Estados Unidos
Correo: agnese.codebo@villanova.edu

RESUMEN

Entre fines del siglo XX y principios del XXI la Argentina fue dejando de ser un país de agricultura diversificada para transformarse en una potencia sojera. Las consecuencias más inmediatas de esta transición fueron el uso masivo de pesticidas, entre los que se destaca el glifosato, la contaminación de la tierra, del aire y de las aguas, la enfermedad y muerte de los habitantes y trabajadores de las zonas sojeras, la corrupción gubernamental, el ocultamiento de la verdad y el enriquecimiento de algunos. La literatura, de ficción y no ficción, se ha encargado en los últimos años de indagar y revelar los efectos nefastos del glifosato

sobre el cuerpo humano y el ambiente. En la mayoría de esos textos el residuo tóxico, los desechos de agroquímicos que contaminan el ambiente y ponen en peligro las vidas de quienes los manejan, ocupan un papel central, convirtiéndose en pruebas irrefutables de la peligrosidad de la agricultura intensiva a la vez que catalizadores de las múltiples denuncias en contra de esas prácticas. En este ensayo, luego de presentar la íntima relación que se ha establecido a lo largo de los años entre los residuos y la literatura argentina, examino en específico el funcionamiento del residuo tóxico en *Noxa* (2016) de María Inés Krimer, una de las novelas de mayor éxito en la representación de los efectos del cultivo intensivo de la soja transgénica. Propongo en estas páginas que los residuos funcionarían no solo como entidad nociva, contaminadora del ambiente y de la salud humana, sino más bien como catalizadores de denuncia, verdad y creación de comunidad.

Palabras clave: basura, toxicidad, maternidad, agronegocios, María Inés Krimer, comunidad.

ABSTRACT

Between the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, Argentina ceased to be a country of diversified agriculture to become a soybean power. The most immediate consequences of this transition were the massive use of pesticides, among which glyphosate, the contamination of the environment, air and water, the illness and death of the inhabitants and workers of the soybean areas, government corruption, the concealment of truth and the enrichment of some. Literature, both fiction and non-fiction, has been in charge in recent years of investigating and revealing the harmful effects of glyphosate on the human body and the environment. In most of these texts, toxic waste –agrochemical waste that contaminates the environment and endangers the lives of those who handle it– occupies a central role, becoming an irrefutable proof of the danger of intensive agriculture as well as a catalyst of the multiple complaints against these practices. In this essay, after presenting

the intimate relationship that has been established over the years between waste and Argentine literature, I specifically examine the functioning of toxic waste in *Noxa* (2016) by María Inés Krimer, one of the most successful novels in its representation of the effects of transgenic soybeans intensive cultivation. In what I propose in these pages, waste functions not only as a harmful entity, polluting the environment and human health, but also as a catalyst for denunciation, truth, and community creation.

Keywords: Waste, Toxicity, Maternity, Agribusinesses, María Inés Krimer, Community.

Recibido: 20/02/2023

Aceptado: 19/05/2023

Entre fines del siglo XX y principios del XXI, la Argentina fue dejando de ser un país de agricultura diversificada para pasar a transformarse en una potencia sojera. Las consecuencias más inmediatas de esta transición fueron el uso masivo de pesticidas, la contaminación de la tierra, del aire y de las aguas, la enfermedad y muerte de los habitantes y trabajadores de las zonas sojeras, la corrupción gubernamental, el ocultamiento de la verdad y el enriquecimiento de algunos (Eleisegui). El caso más emblemático del impacto de los agronegocios sojeros sobre los habitantes del país fue el de Fabián Tomasi, quien por años trabajó como fumigador para la empresa Monsanto hasta contraer la enfermedad que lo llevó a una muerte temprana en 2018 y cuya imagen se hizo mundialmente conocida cuando el fotógrafo Pablo Piovano lo retrató en 2014 para su exposición “El costo humano de los agrotóxicos”. Al estar en contacto directo con glifosato, tordon, propanil, endosulfán, cipermetrina, metamidosfos cloripirfos, coadyuvantes, fungicidas, gramoxone y otros químicos –la mayoría de los cuales están prohibidos en muchos países del mundo, pero no en la Argentina–, Fabián se enfermó de polineuropatía tóxica severa y atrofia muscular generalizada. Su testimonio se revela en toda su fuerza en una

carta de 2014 publicada en la revista *La garganta poderosa*: “Mis primeros síntomas –cuenta Fabián– fueron dolores en los dedos, agravados por ser diabético, insulino dependiente. Luego, el veneno afectó mi capacidad pulmonar, se me lastimaron los codos y me salían líquidos blancos de las rodillas. Actualmente tengo el cuerpo consumido, lleno de costras, casi sin movilidad y por las noches me cuesta dormir, por el temor a no despertar. Tengo miedo de morir. Quiero vivir”. Sin embargo, Fabián no fue solo víctima de los métodos empleados por Monsanto¹, sino también fue uno de los primeros en luchar en contra de los agrotóxicos. “No creo en un progreso que sacrifique a tantos seres involuntarios –reclamaba en la misma carta–. No solo hay que pedir que paren de fumigar en las escuelas, sino que dejen de fumigar. Creo que estoy en la misma pelea que muchos. Estoy totalmente convencido de que el daño ocasionado es imposible de evitar. No sé cuánto tiempo tendrá que pasar”.

Fabián puede tomarse como el símbolo de la contracara de la devastación dejada por los agronegocios, conformada por las investigaciones que denuncian los efectos nefastos del glifosato, entre las que destacan *Envenenados* (2017) de Patricio Eleisegui y *Malcomidos* (2013) de Soledad Barruti, las novelas que visibilizan ficcionalmente una realidad que los grandes medios tienden a minimizar –pensemos, entre otras, en *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh o *Soja en las banquinas* (2012) de Adrián Savino– y la consolidación de comunidades –a menudo lideradas por mujeres y madres– que luchan a través del activismo para que se pare de fumigar en sus tierras. En todas esas prácticas el residuo tóxico, los desechos de agroquímicos que contaminan el ambiente y ponen en peligro las vidas de quienes los manejan, ocupan un papel central, convirtiéndose en pruebas irrefutables de la peligrosidad de la agricultura intensiva y que catalizan las múltiples denuncias en contra de esas prácticas. En este ensayo, luego de presentar la íntima relación que

¹ Sobre las prácticas de Monsanto ver Marie-Monique Robin, *El mundo según Monsanto* (2008).

se ha establecido a lo largo de los años entre los residuos y la literatura argentina, examino el funcionamiento del residuo tóxico en *Noxa* (2016) de María Inés Krimer, una de las novelas de mayor éxito en la representación de los efectos del cultivo intensivo de la soja transgénica. Propongo que los residuos funcionarían no solo como entidad nociva, contaminadora del ambiente y de la salud humana, sino como catalizadores de denuncia, verdad y creación de comunidad.

PARA UNA TEORÍA DEL RESIDUO TÓXICO

La basura y las relaciones sociales que se forman a su alrededor han impulsado recientemente una creciente producción crítica sobre las geografías de los residuos. Esto incluye un interés en la geopolítica de la gestión de residuos (Moore, “The Politics of Garbage”; Whitson, “Negotiating”; Sorroche); política de género y reciclaje informal (Whitson, “The Reality”; Dias y Ogando); las implicaciones teóricas en torno a los residuos (Codebò; Moore, “Garbage Matters”); y el desperdicio como clave para entender las prácticas de consumo de mercancías (Berglund y Soderholm; Hetherington), así como para las experiencias estéticas (Heffes, *Políticas* y “Redefining Garbage”). Desde una perspectiva geopolítica, los escritos de teóricos como Stuart Hall (1992), Zygmunt Bauman (1997, 2003, 2016), Walter Mignolo (1997, 2000, 2009) o Sylvia Wynter (2003), entre otros, abordan la relación y la complicidad entre cultura y basura en el marco de la modernidad/colonialidad. Este ensayo contribuye a las presentes discusiones al analizar la función del residuo en la historia de la literatura argentina para luego centrarse en la relación entre toxicidad, residuo y cuerpos en la actualidad.

Según Henry Giroux, la creciente desigualdad que afecta a nuestras sociedades excluye a sectores enteros, en su mayoría migrantes, habitantes de villas miseria y personas sin hogar, de los derechos y garantías que se suelen otorgar a los ciudadanos con plenos derechos. Estas poblaciones

terminarían así por ser desechables, de la misma manera en que lo son los residuos. El término 'basura' incluiría así no solo los productos, sino también a los seres humanos, especialmente aquellos que la nueva economía global ha convertido en redundantes, es decir, aquellos que no son capaces de ganarse la vida, que no pueden consumir bienes y que dependen de los otros para sus necesidades básicas. Estos residuos humanos son además invisibilizados, nos recuerda Bauman en su *Wasted Lives*, por nuestro deseo de no mirarlos, de no pensar en su existencia. Este sería también el caso de Fabián, víctima de las escorias tóxicas producidas por el agronegocio, y de muchas de las personas que viven en las cercanías de los campos de soja.

Según datos de la Dirección Nacional de Alimentos, la superficie plantada con soja creció a un ritmo del 9% anual en los últimos diez años. Pasó de 6,7 millones de hectáreas en 1996 y 1997 a 15,3 millones en 2006. La producción en esos años fue de 11 y 40,4 millones de toneladas respectivamente (Franco). Por volumen, Argentina es el tercer productor mundial de semilla de soja luego de Estados Unidos y Brasil. Su participación en el mercado alcanza al 20%. Las principales provincias productoras son Córdoba, Buenos Aires y Santa Fe y los miembros de las comunidades quienes más directamente padecen los efectos nefastos de los pesticidas usados en los cultivos de soja son campesinos y pueblos originarios. Por otro parte, entre los diferentes tipos de basura (reciclable, electrónica, orgánica, marina, hospitalaria) la información sobre la producción de residuos tóxicos y peligrosos, es decir, aquellos desechos que contienen sustancias y compuestos que son perjudiciales para el ser humano y el medio ambiente, es en general escasa tanto en Argentina como a nivel mundial. Según el informe *Global Waste Management Outlook*, publicado en 2015 por el reparto ambiental de las Naciones Unidas, la mayoría de los países no brinda datos precisos ni sobre la generación ni sobre la administración de los residuos tóxicos (Naciones Unidas).

El dúo argentino de geografía crítica, Iconoclasistas, formado por Pablo Ares y Julia Risler produjo en 2010 el contramapa *Radiografía del corazón del modelo sojero: otra Pampa es posible!!!* que propone una visualización

del territorio que cuestiona las representaciones hegemónicas que buscan esconder la toxicidad (imagen 1). *Radiografía del corazón del modelo sojero: otra Pampa es posible!!!* traza un mapa de la zona sojera que revela, con el ícono de una calavera amarilla, la contaminación a la que se somete el territorio y su población por el uso de agrotóxicos y las escorias que producen. Con el ícono rojo de un grupo de personas levantando una bandera, se hace énfasis en el mapa de la resistencia puesta en marcha por las comunidades afectadas y, en específico, del trabajo organizativo llevado a cabo por el Movimiento de Campesinos de Santiago del Estero, la Organización Campesina Unida del Norte de Córdoba, la Asociación de Pequeños Productores del Noroeste Cordobés, la Unión de Campesinos de Traslasierra, la Unión de Campesinos del Oeste Serrano y la Unión Campesina del Norte.

Las personas que habitan en los alrededores de los campos de soja son sujetos cuyo derecho a la salud no es respetado por esa conjunción neoliberal entre multinacionales, terratenientes y Estado que los considera como ciudadanos de segunda categoría, personas basurizadas en cuanto víctimas de una violencia lenta (Nixon; Svampa “Feminismo”)². Rob Nixon en *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* define la violencia lenta como “the gradual violence of deforestation and soil erosion” (128). Se trataría en otras palabras de violencia estructural llevada a cabo en tiempos lentos, cuyos efectos no se revelan de inmediato, sino a lo largo del tiempo, a veces después de décadas de una manera muy similar al efecto que tiene el glifosato en el cuerpo de las personas que viven cerca de la siembra de soja. Los residuos tóxicos –a menudo almacenados en barriles y silos–, junto con las personas basurizadas por los cánceres, malformaciones y enfermedades respiratorias causados por la convivencia diaria con la toxicidad, revelan por un lado, las consecuencias del modelo neocolonial de desarrollo industrial y económico del que los agronegocios forman parte, pero, por otro, los restos producidos por ese modelo aluden a un registro de la resistencia y a un tiempo fuera del tiempo, ya que también habilitan nuevas posibilidades (López-Labourdette, Quintana y Wagner). Esa materia fuera de lugar, según la definición que hace Mary Douglas de lo sucio, genera un desplazamiento de significado, puesto que al dejar expuesta la violencia sobre la que se basa el modelo desarrollista, cataliza movimientos de resistencia a la vez que otros modelos de gestión y organización tanto de la basura como de los recursos naturales. El residuo tóxico, al generar instancias de proyecto comunitarios, apunta a otra temporalidad o para decirlo con Franco Berardi a una *futurabilidad* que pone de relieve la multiplicidad de futuros posibles inscritos en la actual conformación del mundo.

² Sobre el conocimiento por parte del gobierno argentino de los efectos letales del glifosato para la salud de las personas remito a Patricio Eleisegui, *Evenenados*.

LOS RESTOS EN LA LITERATURA ARGENTINA

La literatura y el arte latinoamericanos han trabajado con y sobre lo residual desde sus vanguardias estéticas y literarias (antropofagia literaria, vanguardia estética, indigenismo, neobarroco y realismo sucio, entre otras), dando cuenta del carácter heterogéneo de sus producciones estéticas (López-Labourdette, Quintana y Wagner). En el caso de Buenos Aires, los basureros y recolectores de residuos han sido parte constante del paisaje urbano desde fines del siglo XIX o incluso antes si seguimos la crónica de Daniel Link “Algo huele podrido en Buenos Aires”. La basura había comenzado a acumularse en Buenos Aires desde su primera fundación y, desde entonces, se empieza a pensar su gestión y su lugar en la ciudad³. Su relevancia es tanta que el crítico argentino declara provocativamente que toda la cultura argentina comienza con *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría y que, por ende, todo comienza con el desperdicio.

Si hay algo en *El matadero* de Esteban Echeverría, es una descripción exasperada y obsesiva de las vísceras, los residuos, la basura. “Las inmundicias del matadero” inaugura una literatura y un tema: una patología. “¡Terrible sombra de Facundo, te voy a levantar para que, sacudiendo el polvo sanguinolento que cubre tus cenizas, te levantes para explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un pueblo noble!”, dice el otro comienzo de la literatura argentina, *Facundo*, que abunda en sangre, polvo y ceniza, residuos, restos del cuerpo, basura, sombra. (s. p.).

Los dos textos fundacionales de la literatura argentina, *El matadero* y el *Facundo* de Sarmiento (1845), están obsesionados con las sobras. El desecho ha representado, desde los inicios de la cultura literaria argentina, una figura fundamental por las formas en que el material aparentemente rechazado sigue siendo parte inseparable de la nación y su capital.

³ Dice Link que ya en 1638 Juan de Castro fue designado “almotacén para hacerse cargo del cuidado y limpieza de las calles”.

Los márgenes y sus recortes también fueron una fuerza importante en las obras literarias de las décadas de 1920 y 1930. Basta leer *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, donde la única forma de interacción del protagonista Silvio Astier con la ciudad que lo expulsa constantemente es a través del crimen. Luego de ser acosado sexualmente en un conventillo, Astier considera las interrelaciones entre el lado vil y material de Buenos Aires y una suerte de aspecto espiritual y celestial. Camina por las calles miserables y sucias del arrabal, llenas de basura y de mujeres barrigonas, andrajosas y abandonadas que llaman a sus perros o a sus hijos, solo para darse cuenta de que sobre él está el cielo más puro y claro: “y más y más me embelesaba la cúpula celeste cuanto más viles eran los parajes donde traficaba” (Arlt 92). La Buenos Aires que aparece, por ejemplo, en *Nacha Regules* (1920) de Manuel Gálvez o en *Malditos* (1925) de Elías Castelnuovo, y más generalmente en los escritores del grupo Boedo, es también predominantemente marginal y sucia. Autores pertenecientes al grupo de Florida también se interesaron por los márgenes urbanos. En *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges, por ejemplo, el arrabal y sus conventillos se convierten en espacios míticos, hogar de bochincheros, prostitutas, peleas a cuchillo, criollos y compadritos que poblarían varias de las obras literarias del autor. La materialidad de los márgenes y sus desperdicios están presentes incluso en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, publicado por primera vez en 1948, cuando, tras el funeral de Adán, el grupo encabezado por Samuel Tesler define Buenos Aires como “la ciudad de la yegua tobiana” (Marechal 144). La alusión a Tobías, líder revolucionario brasileño del siglo XIX que montaba caballos de peculiar pelaje con grandes y marcadas manchas de dos colores bien diferenciados, significaba simbólicamente que Buenos Aires revelaba su doble condición en su pelaje o exterior: blanco y negro, oscuro y luz, es decir, lo terrestre y lo celestial, lo material y lo espiritual. La ciudad asume su dualidad en Saavedra, por donde suele deambular el grupo guiado por Tesler. Es allí donde “la ciudad y el desierto se unen en un abrazo combativo, como dos gigantes enzarzados en una peculiar batalla” (349). El desierto aquí no es solo la pampa que rodea Buenos Aires, se ha extendido para incluir las

orillas, los márgenes de la ciudad, la periferia, los ranchos y los basureros, tanto que, en cierto punto, para Marechal, la basura, la parte material de la ciudad informa la imagen de Buenos Aires como una gallina, cuyo vuelo es bajo, pesado, incapaz de alcanzar los altos cielos de la espiritualidad. El exceso de residuos provenientes de barrios marginales y basureros continuó aflorando en varias obras literarias importantes de la década siguiente. Está ahí –como nos recuerda Link– en *Dar la cara* (1962) de David Viñas y *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. El primero ve a los personajes de Pelusa y Beto teniendo su primera relación sexual en un incinerador de basura, mientras que el segundo investiga las ejecuciones realizadas por la dictadura militar de 1955 en los basureros de José León Suárez (Link s. p.).

La larga conexión histórica sugerida aquí entre la cultura y los bordes urbanos, sus desechos y espacios liminales, debería aclarar cómo lo residual siempre ha importado y ha sido constitutivo de la cultura argentina. “En la historia de la basura –dice Link– (en su monstruosa multiplicación, en su hedionda acumulación y en los dispositivos imaginados por las sociedades para su tratamiento y eliminación) puede leerse la historia del Estado y sus relaciones con la sociedad civil” (s. p.). Hoy, uno de los resultados más inmediatos del lugar central que los residuos han ocupado en la literatura argentina sea quizás el caso de Eloísa Cartonera. Fundada en 2003 en Buenos Aires, inicialmente como “Eloísa”, por los escritores Washington Cucurto y Fernanda Laguna y el artista Javier Barilaro, la editorial fue consecuencia directa de la crisis económica de 2001. Eloísa Cartonera formó una cooperativa que utilizaba cartón reciclado comprado directamente a cirujas y cartoneros, que eran contratados para encuadernar los libros de la editorial y pintar sus tapas, convirtiendo cada uno de ellos en un original objeto artístico. Fue la primera editorial de su tipo en el continente, y pronto le siguieron otras, como Yerba Mala en Bolivia, Dulcinea Catadora en Brasil, Animita Cartonera en Chile y Amapola Cartonera en Colombia. Cada una de las portadas de los libros de Eloísa Cartonera integra de alguna manera a sujetos marginados en un circuito de trabajo creativo que cambia el valor cultural y monetario del cartón reciclado. Los libros de cartón se

convirtieron en el producto de esta nueva forma de trabajo que combina la integración de sujetos socialmente marginados, la creación de libros artesanales, la consolidación de una forma alternativa de socialización que involucra a diferentes clases sociales y la publicación de literatura latinoamericana contemporánea (Laguna y otros; Yemayel). El núcleo del modo de trabajo de la editorial es la actividad colectiva, una cooperativa que mezcla lo social con lo artístico (Epplin; Giunta).

Estas circunstancias propiciaron otras formas de producir libros que contrarrestan las estrategias de los grandes conglomerados editoriales. Frente a los altos costos del papel, las tapas, las impresiones en color y la encuadernación, proponen un sistema artesanal basado en materiales reciclados e impresión en blanco y negro. Los residuos se transforman así en un elemento productivo de los circuitos culturales. Además, estos libros producidos de manera diferente circulan en cadenas de distribución no tradicionales, como ferias, quioscos de libros y quioscos, y se venden al módico precio de \$ 3,00 (Yemayel). El uso de redes de distribución alternativas hace que el conocimiento sea más accesible y, al mismo tiempo, desafía los principales modos de producción y distribución. También representa un sustituto del conocimiento digital (Epplin). Vemos entonces que las editoriales de cartón funcionan como iniciativas contra-mercado al promover el acceso abierto al conocimiento y producir nuevos medios materiales para hacer circular la obra de los autores latinoamericanos.

Eloísa Cartonera viene transformando material de desecho en objetos culturales accesibles. Cada uno de los libros creados por la editorial es un artefacto único que fusiona el arte (las tapas pintadas a mano), la basura (el cartón reciclado comprado a los cartoneros), la literatura (el texto publicado) y el mercado (las redes alternativas de distribución en que circulan los libros). Componentes que manifiestan la *sensibilidad basura* de la editorial (Epplin). De esta manera, los residuos se convierten en elementos codiciados con cualidades artísticas buscados por intelectuales, críticos de arte y público en general interesado en el arte y en la literatura. El éxito de los libros cartoneros lo confirma la longevidad de la editorial. La

circulación de libros cartoneros entre particulares, empresas e instituciones públicas revela físicamente, además, las potencialidades de la utilización de residuos con fines culturales.

RESIDUOS TÓXICOS, LITERATURA Y PRÁCTICAS COLECTIVAS

Desde 2010 la literatura argentina tiene que enfrentarse también a otros residuos, menos identificables pero muy dañinos. Junto con los restos orgánicos y materiales reciclables ahora los textos que quieran imaginar el territorio y, sobre todo, el campo argentino tienen que enfrentarse a la catástrofe de los residuos tóxico (Salva). Entre las narrativas que se han publicado en la última década sobre soja y toxicidad, *Noxa* se destaca por su atención, en ese escenario, a las escorias, restos y manchas como evidencias de la verdad sobre el agro inscrita en los cuerpos y los territorios. La novela de Krimer cuenta la historia de Marcia Meyer, una periodista que viaja al interior del país, del cual es oriunda, en busca de su amiga de la adolescencia, Ema Grinberg, de quien en el presente del relato se desconoce su paradero. El núcleo de la historia se complejiza porque la búsqueda la conduce a reconstruir la trama de contaminación ambiental y desaparición de muchas de las personas que, como Ema, militan por la protección de la naturaleza frente a la explotación indiscriminada de los suelos por parte de unos pocos, entre los que se cuenta Fernando Valverde, dueño de campos y amante ocasional de Ema.

Con su llegada al pueblo, Marcia se enfrenta a una serie de residuos, producidos por la agricultura intensiva, que podemos entender de formas distintas. En primer lugar, se encuentra con la toxicidad, el noxa, que le da el título a la novela, que según nos explica la autora en el epígrafe del libro significa ‘daño’. Esa toxicidad, que está por todas partes, “el polvillo está en las veredas, en los techos”, se revela en mayor medida en la naturaleza y en los cuerpos basurizados de los habitantes del pueblo, esos cuerpos cuyos derechos no están tutelados en un modelo cuyo único propósito es el desarrollo económico a toda costa (Krimer 77). Son cuerpos víctimas

de la violencia lenta que describe Nixon, que padecen una erosión que empieza en los primeros contactos con la toxicidad y que se revela luego con toda su violencia en la enfermedad crónica y terminal. “Chicos que nacen con cuatro dedos, mujeres que abortan” (Krimmer 17), “anencefalia, diabetes, hipertiroidismo, Lou Gehrig, Parkinson, abortos espontáneos” (25), pero también gorriones y abejas que mueren al mínimo contacto con los pesticidas.

A medida que la investigación de Marcia avanza las conexiones entre los cuerpos enfermos y la soja se va fortaleciendo.

Según un laboratorio de la ciudad, se empezaron a recibir casos de malformaciones derivados de un hospital. Se presentaban en brazos, piernas y en el aparato reproductor. Algunas mujeres tenían los labios genitales adheridos. Los estudios no indicaron alteraciones en los cromosomas. Entonces se empezó a interrogar a las madres para ver a qué habían estado expuestas durante la gestación. Y todas venían de zonas con soja. (39)

La mancha, escribe Mirian Pino, marca los cuerpos que en la economía del sembrado son abyectos, cuerpos de niños que hay que aislar como el caso de Tomi, el hijo enfermo de Ema, y madres que hay que desaparecer porque son las que luchan en primera línea. Sobre esos cuerpos desechables, transformados en residuos por los altos niveles de toxicidad, por la presencia de agroquímicos en la sangre, se inscribe la violencia de ese modelo de desarrollo agrícola. La basurización del ambiente coincide así con la basurización de las personas. En palabras de Heffes, quien se ha ocupado de estudiar, a través de una perspectiva ecocrítica, la relación entre los vaciaderos de basura, los desechos y el reciclaje en el contexto urbano, el consumismo y el descarte son dos de los pilares de nuestras sociedades. Los elementos emblemáticos de “la globalización capitalista y transnacional [son] los desechos y la basura” que globalizan la pobreza y transforman “el circuito urbano en un paisaje cotidiano contra el cual miles de cartoneros, buzos, catadores o basurriegos se pliegan con el fin de escarbar, hurgar y extraer las mercancías que garanticen su supervivencia diaria” (31). El cartonero, al ser

un sujeto carente, cuya sobrevivencia depende de la basura de los demás, revela los valores de una sociedad en la que, según Heffes, la frontera entre lo humano y lo no humano se desdibuja y termina convirtiendo a sujetos como los cartoneros en material desechable. De una manera similar, Krimer problematiza y visibiliza la condición descartable de los protagonistas de *Noxa* y por extensión de los habitantes del campo, quienes a menudo, como los cartoneros con la basura producida por la sociedad consumista, dependen del monocultivo y conviven diariamente con sus escorias tóxicas.

Por otro lado, esos cuerpos conllevan también la información que a lo largo de la novela se intenta encubrir o revelar, dependiendo del bando al cual uno se adscribe. Krimer espacializa esa división entre quienes desean ocultar la información sobre la toxicidad y aquellos que luchan por revelarla en algunos lugares simbólicos. Así la cerealera de Fernando Valverde, pero también la sinagoga y la municipalidad son los sitios donde los datos se tapan y se esconden las tramas de colusión entre el poder económico y político. En medio de su investigación la protagonista dice que

sabía que la cerealera arrendó varios campos de la zona para sembrar soja y que durante la última década otras familias se vieron forzadas a abandonar sus propiedades incapaces de competir con la potencia de *agrobusiness*. Chacareros que vivieron de su trabajo por generaciones eran cercados por terratenientes vinculados con las compañías productoras de semillas, con la complicidad de la policía y la protección del poder político. (65)⁴

⁴ Según una resolución conjunta del 2018 del Ministerio Argentino de Agroindustria y del Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sustentable, la jurisdicción y competencia en materia de aplicaciones de fitosanitarios, salvo lo dispuesto por las leyes especiales, corresponde a las provincias. Además, en la misma circular se declara que según el Consejo Científico Interdisciplinario, creado en 2009 para evaluar la información científica vinculada al glifosato en su incidencia en la salud humana y el ambiente, “bajo condiciones de uso responsable (entendiendo por ello la aplicación de dosis recomendadas y de acuerdo con buenas prácticas agrícolas), el glifosato y sus formulados implicarían un bajo riesgo para la salud humana o el ambiente, poniendo de relieve la importancia fundamental de las buenas prácticas”. Pero el mismo estudio, en paralelo, reconoce la “necesaria ejecución sostenida en el tiempo de controles sistemáticos sobre los niveles residuales del herbicida y los compuestos de degradación en alimentos, en la biota, en el ambiente y en la población expuesta, así como de estudios exhaustivos

La cerealera se convierte en el lugar desde el cual se difunde la toxicidad con la expansión de los cultivos de soja. Desde allí la conversión del entorno en desecho va de la mano de la represión de la información:

nuevos estudios demuestran que el herbicida más usado en agricultura es nocivo para la salud. La mayoría de los cultivos están diseñados para tolerarlo y su uso aumenta cada vez más. Los lobbies de las corporaciones químicas quieren impedir que esto se conozca mediante generosas inversiones publicitarias. Si bien por Internet circula suficiente información, las autoridades se empeñan en ocultar el impacto en la salud de los trabajadores agrícolas, en la flora y en la fauna. (Krimer 85)

A diferencia de la muy citada Schweblin, quien en *Distancia de rescate* moviliza los tropos del gótico para proponer una crítica social del uso de pesticida y soja transgénica, Krimer emplea los tropos de la novela negra para abordar la problemática socioambiental del agrotóxico. Experta en el género, ya desde *El cuerpo de las chicas* (2006), pasando por la trilogía Kasher protagonizada por la detective Ruth Epelbaum que incluye las novelas *Sangre Kasher* (2009), *Siliconas express* (2013) y *Sangre fashion* (2015), en *Noxa* la autora recurre al policial para contar los secretos abiertos detrás del uso de los agroquímicos en la agricultura intensiva. Los elementos del género negro y del policial –la presencia de un crimen (las desapariciones, muertes y muchas enfermedades causadas por el noxa), un detective o persona que resuelve el misterio del crimen (Marcia), la importancia del diálogo para el desarrollo de la trama (las entrevistas y encuentros que protagoniza Marcia) y una atmósfera oscura (el cielo del pueblo, siempre

de laboratorio y de campo, que involucren a los formulados conteniendo glifosato y también su(s) interacción(es) con otros agroquímicos, bajo las condiciones actuales de uso en Argentina” (Ministerio de Agroindustria y Ministerio de Ambiente y Desarrollo). Patricio Eleisegui en *Envenenados* revela que la información usada por la comisión del Consejo Científico Interdisciplinario fue brindada por la misma Monsanto, productora del glifosato en cuestión y que, además, la ambigüedad que generan las conclusiones del estudio garantizó, hasta el día de hoy, el libre uso del glifosato en toda la Argentina.

gris y amenazante)– sirven para reproducir los mecanismos de un proceso de investigación, ya que se trata de revelar una verdad conocida que algunos por intereses económicos intentan ocultar.

Empero, desde las calles del pueblo y desde el hospital –espacios donde se busca revelar la información– los residuos tóxicos se convierten en catalizadores de comunidad. *Noxa* es un relato en primera persona, pero a través de lo que cuenta –la búsqueda de su amiga, el acercamiento a los activistas ambientales, su enamoramiento con Diego, el doctor, la existencia de hijos deformes o la muerte de niños y mujeres, producto del envenenamiento masivo y de intereses de grupos económicos– deviene en colectivo (Pino).

Me mezcló entre la gente [nos revela Marcia al sumarse a una asamblea del pueblo en la que se discuten los efectos del noxa], registro voces, estiro el cuello. Yo no tengo nada contra ese poroto, ni siquiera se come, dice una mujer mientras reparte unos volantes. Sara, con la nena en brazos, charla con Diego. Osías, sentado en un banquito plegable, prepara un mate. La viuda Filkenberg despierta comentarios con un saco amarillo [...] Nosotros preparábamos los productos, de ahí iban al avión. No usábamos guantes, ni barbijos. Ojalá me equivoque, pero creo que toda la gente que hacía ese trabajo tiene el cuerpo con veneno. (95)

La voz colectiva que emerge de la novela es la de la asamblea, la de la comunidad de personas vulneradas por el otro grupo, el de los agresores, aquellos que promueven la ficción del desarrollo basado en la agricultura masiva.

Frente al discurso desarrollista, *Noxa* se posiciona como la ficción de la colectividad del pueblo, cuya culminación se halla en la nota de la autora al final donde explica la peligrosidad del glifosato/noxa. En dicha nota aclara también que su novela está integrada por textos dedicados al estudio del herbicida y la salud. La novela se plantea, así, como una escritura colectiva que parte del territorio y de su historia para buscar la verdad. La comunidad de la que se hace portavoz no es, sin embargo, conformada por

las víctimas del modelo desarrollista. Al contrario, los cuerpos desechables de los habitantes del pueblo los convierten en activistas, que revelan la presencia de la toxicidad y cuestionan con las protestas y cortes de ruta la ficción del crecimiento basado en la agricultura masiva. Es más, los valores que unen a los cuerpos desechables –amor y cuidado por encima de todo– consolidan un nuevo modelo, una comunidad otra, cuyas líderes son madres, pero no en un sentido heteronormativo.

Todas las madres que aparecen en la novela fisuran la imagen estereotípica de la maternidad, desplazando los roles maternos. Marcia es madre de Vera, pero también es quien, en el relato, moviliza la investigación, ocupando el rol del profesional y cuestionado así los lugares comunes que conciben a la mujer como profesional o madre. Además, Marcia para hacer la investigación sobre el noxa se aleja de su hija adolescente, tiene amantes y goza. Ema, la amiga de Marcia, es madre soltera de Tomi, un niño que nació con serias malformaciones causadas por el nivel de toxicidad en el ambiente. Ella no está con su hijo, ya que él permanece internado en una clínica por su condición. María Ordóñez es madre de seis hijos, a quienes cría sola, puesto que su actual pareja solo aparece para embarazarla. Cuando su hijo muere, como resultado de sus interacciones con el noxa, ella decide enterrarlo para no enfrentarse a la violencia de su pareja. Sara Godoy también pierde a una hija por las consecuencias de una malformación en la uretra, debida a los altos niveles de agroquímicos que tenía en la sangre. Todas tensionan, de alguna manera, la relación entre la maternidad como mandato normalizador y disciplinario y la experiencia de la maternidad sentida y vivida. La experiencia no se correlaciona con los mandatos, más bien se desajusta, mostrando las tensiones, incongruencias y conflictos entre el deber ser y lo que efectivamente somos, entre lo que deberíamos hacer y lo que sucede cuando actuamos y sentimos (Rubino y Sánchez)⁵.

⁵ Madres no normativas aparecen también en otras narraciones dedicadas a representar las consecuencias del uso intensivo de agroquímicos: *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh. Sobre la representación de la maternidad en *Distancia de rescate* ver el texto de Atilio Rubino y Silvina Sánchez.

Todas en suma se distancian del imaginario social hegemónico sobre una maternidad idealizada que se suele reducir a una relación puramente natural y biológica (Rosenberg).

El personaje de Sara Godoy y su manera de investigar, tras la muerte de su hija, con otras madres, yendo casa por casa en búsqueda de otros casos de niños enfermos para poder presentar una demanda al Ministerio resuenan claramente con la lucha de las Madres de Ituzaingó, una organización de justicia ambiental y de derechos humanos formada en la ciudad de Córdoba, conocida por cuestionar los efectos en la salud del modelo de producción agroindustrial, en particular del cultivo de soja en Argentina y la utilización intensa de plaguicidas (Arancibia y Motta). Desde fines de 2001, un grupo de madres –entre las que se destaca Sofía Gatica cuyas iniciales resuenan en Sara Godoy– empezó a realizar un mapeo comunitario de las enfermedades que los habitantes del barrio Ituzaingó estaban experimentando, que entre otros incluían cáncer, alergia, malformaciones en nacimientos y abortos espontáneos. El mapeo comunitario, de un modo similar al de Iconoclastas, consistió en una encuesta donde principalmente relevaban las distintas enfermedades. En ese mismo estudio descubrieron que la mayoría de los casos se encontraban cercanos a las zonas agrícolas del barrio y que los suelos cercanos presentaban una alta concentración de plaguicidas y herbicidas. El grupo comenzó a luchar en contra de la violencia lenta, organizando protestas y actividades para atraer la atención de los vecinos y las autoridades, y presentando juicios que hasta el día de hoy siguen abiertos (Manuel).

Uno de los objetivos de las madres es denunciar el proceso lento de basurización instaurado por los agronegocios, cuyo último resultado es la contaminación del ambiente y de las personas con escorias tóxicas. A la vez revelan también la mirada prevalentemente masculina que empuja tanto a los agronegocios (y a su relación con el Estado) como al capitalismo, frente

al activismo ambiental y al cuidado como vectores de una visión femenina del mundo. La conexión entre activismo ambiental y las mujeres se revela además en las muchas líderes ambientales. Paradigmático, en ese sentido, es la figura de Berta Cáceres, activista ambiental hondureña, asesinada en 2016 por su oposición al proyecto hidroeléctrico Agua Zarca (Oxfam y Defensoras de la Madre Tierra). Lejos de reproducir estereotipos que implicarían una idea esencialista del suelo como feminizado, el activismo de las mujeres –como las Madres de Ituzaingó– se tiene que entender en el contexto argentino de lucha por los derechos humanos iniciado por asociaciones como las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo, pues surge –en el caso de la lucha en contra del envenenamiento del suelo y del pueblo causado por los agronegocios– un peculiar tipo de ambientalismo interseccional en el que se cruzan justicia de clase, de género, ambiental y, a menudo, de raza, ya que las poblaciones más perjudicadas son en muchas instancias pueblos originarios (Svampa; Torrado).

La socióloga argentina Maristella Svampa para referirse a estas luchas adopta el concepto de *feminismos ecoterritoriales*, en virtud de su vinculación con los movimientos ecoterritoriales y las movilizaciones de afectados socioambientales. En las últimas décadas, en América Latina, las mujeres han protagonizado muchas luchas sociales, así como procesos de organización colectiva vinculados al campo de los derechos humanos y a la defensa de los sectores más excluidos a los que hoy se han sumado las luchas ambientalistas. Se trata, según lo que señala Svampa,

de feminismos populares que nacen en los márgenes sociales, étnicos y geográficos. Mujeres indígenas, campesinas, afros, mujeres pobres y/o vulnerables del ámbito rural y urbano, que salen del silencio, se movilizan en la esfera pública, recrean relaciones de solidaridad y nuevas formas de autogestión colectiva, frente a los efectos negativos de los proyectos industriales y extractivos ya instalados, así como de cara a la amenaza de megaproyectos y/o la expansión de la frontera extractiva. (7)

Para las feministas latinoamericanas se trata de defender el cuerpo y el territorio, mostrando que para conllevar una vida sustentable tenemos que establecer otro tipo de vínculo con la naturaleza en el marco de una epistemología guiada por lo colectivo y lo comunitario, de una manera muy similar a la comunidad liderada por madres no heteronormativas que configura *Noxa*.

A la luz de este contexto, la novela de Krimer propone, en última instancia, la posibilidad de una comunidad futura que, a partir de la materialidad de sus cuerpos, convertidos en desechables por el modelo desarrollista, se propone otra manera de habitar el mundo. Si los residuos han representado desde los comienzos de la literatura argentina una figura imprescindible para representar la violencia en la que se basa la relación Estado-sociedad civil, en *Noxa*, el residuo tóxico que contamina el campo y sus habitantes revela las continuidades de esa relación, a la que le suma los intereses del capital financiero transnacional y la complicidad de los grandes medios de comunicación. Los cuerpos basurizados que protagonizan la novela no solo son testigos, son también la evidencia de la violencia desarrollista: cuerpos dolidos que —al igual que el “no soy porque pienso, soy porque duelo” del poeta peruano Gamaliel Churata (1957)— forman colectividad a través de dolor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANCIBIA, FLORENCIA Y RENATA MOTTA. “Estrategias de lucha y contra-experticia en el juicio por las fumigaciones con agrotóxicos en Ituzaingó, Córdoba”. *Naturaleza y conocimientos en tensión. Aportes al debate ambiental desde las ciencias sociales*. Editado por Laura Mombello. Buenos Aires: Teseo Press, 2020.
- ARLT, ROBERTO. “El juguete rabioso”. *Obra completa*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.
- BARRUTI, SOLEDAD. *Malcomidos*. Buenos Aires: Planeta, 2013.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- . *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- . *Strangers at Our Door*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- BERARDI, FRANCO. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Traducido por Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BERGLUND, CHRISTER Y PATRIK SODERHOLM. “Complementing Empirical Evidence on Global Recycling and Trade of Waste Paper”. *World Development*, vol. 31, n.º 4, 2003, pp. 743–54.
- CHURATA, GAMALIEL. *El pez de oro (Retablos del Laykhakuy)*. La Paz: Canata, 1957.
- CODEBÒ, AGNESE. “La potencia crítica de la basura”. *Reporte Sexto Piso*, marzo de 2021, www.reportesp.mx.
- DÍAS, SONIA Y ANA CAROLINA OGANDO. *Género y reciclaje de la teoría a la acción. Un manual para profesores, investigadores y profesionales*. Belo Horizonte: Wiego, 2015.
- DOUGLAS, MARY. *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. Londres/Nueva York: Routledge, 2002.
- ELEISEGUI, PATRICIO. *Evenenados: una bomba química nos extermina en silencio*. Buenos Aires: Gárgola, 2017.
- EPPLIN, CRAIG. *Late Book Culture in Argentina*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2014.
- FRANCO, DANIEL. “Oleaginosas”. Ministerio de Economía Argentina, Industria alimentaria: Esfuerzos y resultados. <https://alimentosargentinos.magyp.gov.ar/HomeAlimentos/Publicaciones/revistas/nota.php?id=279>

- GIROUX, HENRY. "The Politics of Disposability". *Dissentvoice*, 2006, www.dissentvoice.org.
- GIUNTA, ANDREA. *Poscrisis. El arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- HALL, STUART. "The West and the Rest: Discourse and Power". *Formations of Modernity*. Editado por Stuart Hall y Bram Gieben. Cambridge: Polity Press, 1992. 275-331.
- HEFFES, GISELA. "Crisis, imaginación y estética: espacio urbano y la resignificación de los desechos en Buenos Aires". *Estudios* vol. 19, n.º 38, 2011, pp. 27-49.
- . *Políticas de la destrucción – poéticas de la preservación: apuntes para una lectura eco-crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- . "Redefining Garbage in Contemporary Buenos Aires: The Imagination of Crisis and its Aesthetic Response". *Brújula*, vol. 11, 2017, pp. 1-25.
- HETHERINGTON, KEVIN. "Secondhandedness: Consumption, Disposal and Absent Presence". *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 22, n.º 1, 2004, pp. 157-73.
- KRIMER, MARÍA INÉS. *Noxa*. Buenos Aires: Revólver, 2016.
- . *El cuerpo de las chicas*. Buenos Aires: Tantalía, 2006.
- . *Sangre kosher*. Buenos Aires: Aquilina, 2009.
- . *Siliconas express*. Buenos Aires: Aquilina, 2013.
- . *Sangre fashion*. Buenos Aires: Aquilina, 2015.
- LAGUNA, FERNANDA Y OTROS. *No hay cuchillo sin rosas: historia de una editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.
- LINK, DANIEL. "Algo huele a podrido en Buenos Aires". *Linquillo (cosas mías)*, 2010. www.linkillo.blogspot.com.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, ADRIANA, ISABEL QUINTANA Y VALERIE WAGNER. "Introducción. Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y el Caribe". *Mitologías Hoy*, n.º 17, 2018, pp. 9-13.
- MANUEL, LAUTARO. "Causa Madres de Ituzaingó: 19 años de lucha contra la impunidad". *La tinta*, 24 de julio de 2020, www.latinta.com.ar.

- MARECHAL, LEOPOLDO. *Adán Buenosayres*. Madrid: Castalia, 1994.
- MASSUH, GABRIELA. *Desmonte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- MIGNOLO, WALTER. “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Editado por Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid/Fránkfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 1997, 51-70.
- . *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- . “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”. *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Editado por Sabine Breitwieser, Cornelia Klinger, Bartomeu Marí y Walter Mignolo. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, 39-49.
- MINISTERIO DE AGROINDUSTRIA Y MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SUSTENTABLE. “Resolución Conjunta 1/2018”. Infoleg, 2018, www.servicios.infoleg.gob.ar.
- MOORE, SARAH. “The Politics of Garbage in Oaxaca, Mexico”. *Society & Natural Resources: An International Journal*, vol. 21, n.º 7, 2008, pp. 597-610.
- . “Garbage Matters: Concepts in New Geographies of Waste”. *Progress in Human Geography*, vol. 36, n.º 6, 2012, pp. 780-99.
- NACIONES UNIDAS. *Global Waste Management Outlook*. UNEP, 2015, www.unel.org.
- NIXON, ROB. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard UP, 2013.
- OXFAM Y DEFENSORAS DE LA MADRE TIERRA. *Hechos y circunstancias alrededor del asesinato de Berta Cáceres Flores. En la búsqueda de los autores intelectuales*, 2017, www.ozfam.org.
- PINO, MIRIAN. “Masculinidades, emociones y crimen en la narrativa policial argentina”. *Taller de Letras*, Número especial *Adiós a las Armas*, 2020, 103-18.
- ROBIN, MARIE-MONIQUE. *El mundo según Monsanto: De la dioxina a los OGM. Una multinacional que les desea lo mejor*. Barcelona: Península, 2008.
- RUBINO, Atilio y SILVINA SÁNCHEZ. “La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La ‘futuridad reproductiva’ en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin”. *Brumal*, vol. 9, n.º 2, 2021, pp. 107-27.

- ROSENBERG, MARTHA. "Maternidad. Perspectivas". *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Editado por Susana Gamba y Tania Diz. Buenos Aires: Biblos, 2007, 210-13.
- SALVA, JOSÉ FERNANDO. *Poéticas de la catástrofe en la narrativa argentina del siglo XXI*. Tesis doctoral, Universidad de Tulane, 2019.
- SAVINO, ADRIÁN. *Soja en las banquinas*. Buenos Aires: Eduvim, 2012.
- SCHWEBLIN, SAMANTA. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2014.
- SORROCHE, SANTIAGO. "Cooperativas de reciclado, Estado, ongs: múltiples conexiones". *Entre pasados y presentes III. Estudios contemporáneos en ciencias antropológicas*. Compilado por Nora Kuperszmit y otros. Buenos Aires: Mnemosyne, 2012, 33-50.
- SVAMPA, MARISTELLA. *Antropoceno: lecturas globales desde el sur*. Córdoba: La Sofía Cartonera, 2019.
- . "Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza". *Documentos de Trabajo*, n.º 59, 2021.
- TORRADO, MARLA. "Madres en contra de la soja". *Sustentabilidad desde abajo. Luchas desde el género y la etnicidad*. Editado por Markus Rauchecker. Buenos Aires: CLACSO, 2017, 169-90.
- WHITSON, RISA. "'The Reality of Today Has Requires Us to Change': Negotiating Gender Through Informal Work in Contemporary Argentina". *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 100, n.º 1, 2010, pp. 159-81.
- . "Negotiating Place and Value: Geographies of Waste and Scavenging in Buenos Aires." *Antipode*, vol. 43, n.º 4, 2011, pp. 1404-33.
- WYNTER, SYLVIA. "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument". *The New Centennial Review*, vol. 3, n.º 3, 2003, pp. 257-337.
- YEMAYEL, MÓNICA. "La osa poderosa de Eloísa Cartonera". *Anfibia*, 5 de agosto de 2017, www.revistaanfibia.com.

FIGURAS Y LOCUS DE LA DEPREDACIÓN: EL REALISMO DELIRANTE EN *TIERRA AMARILLA* DE GERMÁN MARÍN¹

FIGURES AND LOCUS OF PREDATION: THE DELIRIOUS REALISM IN
TIERRA AMARILLA BY GERMÁN MARÍN

MARÍA TERESA JOHANSSON

Universidad Alberto Hurtado
Almirante Barroso 10, Santiago, Chile
mtjohans@uahurtado.cl

RESUMEN

La novela breve *Tierra amarilla* (2014) de Germán Marín se adentra en los territorios regionales del norte de Chile para descifrar huellas de diversas formaciones históricas y discursivas posdictatoriales cifradas en el extractivismo. Mediante operaciones de filiación y distanciamiento con la literatura de tradición realista, *Tierra amarilla* hace emerger una narrativa real (Horne) de considerable significación política y ecológica en la que los procedimientos realistas ceden ante disrupciones

¹ Este artículo sigue líneas teóricas sobre imaginarios territoriales y viaje elaboradas en el proyecto Fondecyt 1201731.

delirantes generadas por distintas figuras de la depredación inscritas en el territorio y en los que la isla urbana (Ludmer) ingresa al espacio de la provincia. En esta trama de figuras de la depredación convergen elementos míticos y rituales junto a disrupciones de la imagen visual dispuestos en una sintaxis de *locus* ficcionales que genera una nueva topología de la excepción (Agamben). La presencia del chupacabras, el enclave agrícola militar, el cadáver en la mina y un entorno de sequía provocados por la apropiación extractiva, son algunas de las figuras que conforman una compleja sintaxis de la depredación que subsume dimensiones geológicas, políticas, económicas y de género afectando la vitalidad de la propia narración.

Palabras claves: nuevos realismos, extractivismo, posdictadura, narrativa chilena.

ABSTRACT

Germán Marín's short novel *Tierra amarilla* (2014) delves into the regional territories of northern Chile to decipher traces of diverse post-dictatorial historical and discursive formations related to current forms of extractivism. Through operations of affiliation and distancing from the literature of the realist tradition, *Tierra amarilla* brings to the surface a "real narrative" (Horne) of considerable political and ecological significance (Heffes) in which realist procedures yield to delirious disruptions. The novel represents a regional space affected by precariousness, environmental pollution and violence, in which the "urban island" (Ludmer) has fully entered the space of the province. In *Tierra Amarilla*, Marín elaborates a plot of figures of predation exposed in different fictional loci. The figures of predation, such as "the chupacabra", the water shortage, the productive farm and the corpse in the mine, combine a mythical and documentary character that creates a new topology of exception. In this new configuration of the regional space, geological, political, economic and gender violence are subsumed, affecting the narrative subject, its environment and the vitality of the narrative. ,

Keywords: Chilean Narrative, New Realisms, Extractivism, Post-Dictatorship, Chilean Narrative.

Recibido: 09/01/2023

Aceptado: 14/04/2023

En su ambicioso proyecto literario, Germán Marín expresó una obsesión por elaborar literariamente la memoria personal ligada a la historia nacional. Su obra integró géneros narrativos de distinto cuño y extensión en una prosa espesa de estilo inconfundible que se emparenta con la lengua implacable, densa y destemplada de Juan Carlos Onetti. A lo largo de décadas de trabajo, el autor manifestó una cualidad encomiable para revivir y extremar las posibilidades de la *nouvelle*, forma narrativa que manejó de manera prolífica a lo largo de su vida y que dio origen a piezas maestras de la literatura chilena contemporánea como *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002), compiladas bajo el título *Un animal mudo levanta la cabeza*. Esta trilogía de novelas breves –que se espeja con la trilogía memorialística del autor *Historia de una absolución familiar*²–, asedió de manera inusitada las esquirlas del pasado dictatorial en una clave marcadamente fictiva.

La crítica literaria destacó lúcidamente la forma en que Marín auscultó el itinerario de la posdictadura chilena mediante operaciones narrativas que desplegaron una imaginación torcida (Matus) y formas singulares de rememoración (Rojo). También subrayó su particular manera de referir el pasado, de representar las mutaciones de la idiosincrasia y de exponer la fragmentación social junto a la cita obsesiva de las formas lingüísticas de los chilanismos en constante variación³. Estas operaciones literarias fueron

² Su notable saga autobiográfica *Historia de una absolución familiar* –conformada por *Círculo vicioso* (1994), *La ola muerta* (2005) y *Las cien águilas* (1997)– ensambla la memoria personal y nacional de una manera magistral.

³ En el prólogo de *Ídola*, Matías Rivas escribe: “La prosa de Marín –normada por la lengua que el escritor desarrolló lejos, en México y Barcelona– empieza a infectarse de palabras del coa, de la jerga adolescente y barriobajera de Santiago. En ese sentido, la novela es una observación del habla de los chilenos”. Y agrega: “La violencia y el delirio

desplegadas por el autor con una perspectiva irónica que no renunció a un núcleo real ni a la afirmación de la capacidad ficcional de una literatura que insistentemente elaborara la historia reciente para develar las fisuras sociales producidas por la violencia dictatorial (Kottow)⁴.

Germán Marín puede incluirse entre los exponentes del nuevo realismo o de la tendencia que Luz Horne ha denominado literaturas reales para describir una escritura contemporánea que ha intervenido los presupuestos y las formas del realismo mediante la inclusión de operaciones discursivas de vanguardia y un reordenamiento de los modos narrativos que ponen de manifiesto tanto la discontinuidad del relato como la inclusión de lo real. En su libro *Literaturas reales*, Horne sostiene que el realismo posvanguardista y posestructuralista produce un efecto de realidad mediante diversas operaciones de ruptura de tradiciones de representación que enfatizan la discontinuidad y la artificialidad. Horne sitúa estas narrativas en el dominio de lo indicial o lo performativo, construyendo un efecto de materialidad que habla sobre el propio mundo contemporáneo y que, sin embargo, “no es representativo” (23). Se trata de operaciones que albergan distintos elementos, tales como un giro documental hacia el espacio público, la inscripción autorreferencial, la suspensión del flujo temporal y una lógica de la imagen en la que el texto genera la impresión de discontinuidad. Así, este realismo “afirma el impulso de nombrar algo del mundo extraliterario” (23).

De manera afín a esta tendencia, la escritura de Marín se interesa por la inmersión en un presente histórico desde el cual auscultar una serie de tópicos, imágenes dislocadas y hablas particulares. Esto se constata en la descripción de su propio método de factura narrativa en relación con la materia del habla y los lenguajes intermediales: “Me documento de la prensa amarilla [...] me documento de las confidencias, de la imaginación y de las

son elementos esenciales de *Ídola*, salidas inesperadas y fatales para el aburrimiento que permea todo” (8).

⁴ Tal como sostiene Andrea Kottow al referirse a la trilogía *Un animal mudo levanta la cabeza*: “La trilogía de Marín propone a su vez una mirada sobre la historia reciente de Chile, reseñada como aquel destino ineludible y catastrófico que no permite vuelta atrás ni olvido, marcando al individuo como protagonista de una pérdida no solo contingente sino también existencial” (37).

películas antiguas, esos son elementos que uso” (*Modelos para armar* 00:31). En una doble inscripción que atiende a la indisociabilidad del contenido y la forma, Marín declara: “cuando hay sucesos, los leo por su contenido y por el tipo de lenguaje, por una filtración del lenguaje popular” (min 31).

El autor compartiría una estética con escritores tales como Noll o Ruffato, justamente porque, como señala Horne, en estas narrativas “se construye un realismo ostensivo, pero inverosímil, discontinuo pero indicial y performativo; vuelto hacia los temas clásicos del realismo relacionado con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico, sino despiadado” (32). En este gesto despiadado, la narrativa de Marín subvierte los límites entre lo referencial y lo ficcional mediante formas narrativas que extreman las posibilidades de la autoficcionalización irónica y la integración de material documental sobre un presente aquejado por la memoria posdictatorial. Asimismo, el interés de Germán Marín por develar los aspectos degradados de una vida social urbana en decadencia moral ha sido un principio estructurante de su narrativa.

Los personajes de las novelas breves de Marín comparten una biografía política generadora de subjetividades desconcertantes, crueles y explosivas, siempre inmersas en conflictos que ocultan actos impropios y extremos. Estos actos, si bien están inscritos en la ficción, mantienen una relación indirectamente referencial con los sucesos dictatoriales que perviven de manera soterrada en el ambiente ruin e infame de la posdictadura. En varias obras de Marín, la compulsión del narrador por entrar en las capas de mundos alternos es guiada por fuerzas que lo comprometen en epifanías develadoras de un desecho sociopolítico, de un resto de violencia histórica que aparece cuando el protagonista ingresa a las ruinas espaciales del período dictatorial o se encuentra con sujetos que estuvieron implicados en los crímenes. Tal operación acontece en los hitos de *El palacio de la risa* y de *Ídola*, dos epígonos de la narrativa de la posdictadura en los que el pasado y el presente se solapan, y también en la más tardía novela breve *Tierra Amarilla* escrita después de viajar a Copiapó el año 2014 con la finalidad de recorrer los pueblos aledaños y registrar “las miserias y la promesas, la miseria y la explotación” (García 94). En un intertexto con el género de

la escritura de viajes, la novela comienza con la cartografía del valle de Copiapó y las bahías de la Región de Atacama. Las rutas del mapa caminero se demarcan en un color rojo sobre el verdor de supuestas tierras fértiles y en la imagen se indica la localidad de Tierra Amarilla.

Siguiendo la estructura clásica de la *nouvelle* en la que “un secreto actúa” (Piglia 17), *Tierra Amarilla* narra la pesquisa en torno al chupacabras, animal desconocido que supuestamente succiona la sangre de los animales. Este hecho tuvo su referente histórico en acontecimientos del año 2014 cuando las imágenes televisivas mostraban los cadáveres de animales en pequeños predios rurales del norte de Chile. En esos años, la prensa amarilla reactivaba el imaginario de las leyendas americanas sobre animales monstruosos, al tiempo que documentaba la perplejidad de los habitantes nortinos, tal como se refiere en la novela.

En este artículo, se aborda una nueva modulación de la persistente crítica que Germán Marín realiza a la posdictadura chilena con una estética afín a las tendencias de los nuevos realismos o literaturas reales, esta vez, situada en el territorio regional. La novela configura un espacio regional no representativo, experimentado por un narrador foráneo expuesto a circunstancias límites de crisis y de violencia que acaban dislocándolo y destruyendo su integridad. Mientras realiza la investigación sobre el chupacabras, el narrador se irá transformando en una víctima delirante y alucinada, inmiscuida en sucesos de crueldad y de degradación ambiental provocados por fuerzas depredadoras.

Tierra Amarilla elabora distintas figuras de la depredación mediante operaciones de distorsión y deformación de lo real para representar un entorno de crisis generado por el extractivismo y la violencia patriarcal⁵. La presencia del chupacabras en un entorno de sequía; el enclave agrícola regido por el exmilitar Stuyen y el cadáver del feminicidio en la mina

⁵ El concepto de depredación se ha expandido en la actualidad hacia los campos semánticos de la economía y del género. Asimismo, se ha ampliado al orden de económico de la producción capitalista, pues refiere a un sistema que no tiene límites en extraer los recursos limitados. También ha sido utilizado en términos de violencia de género para referir a abusadores sexuales.

abandonada, constituyen algunas de estas figuras. En el desarrollo de la novela, esta trama de figuras de la depredación de carácter imaginario y documental, se dispone en *locus* ficcionales que conectan los planos políticos y socioeconómico con los biológicos y ecológicos.

En la trama de la novela, la depredación opera en sus dos acepciones: como cacería de un ser vivo y como saqueo. Esta lectura de la depredación en la novela reúne las distintas acepciones de la palabra definidas en la RAE, tanto “la acción y el efecto de depredar” y “el pillaje o robo con violencia” como “la exacción injusta por abuso de autoridad”. Actualmente, el término depredación se asocia a las dinámicas generales del capitalismo avanzado para referir a la explotación como práctica económica extractiva (Scribano), las nuevas estrategias militares de control global y guerra (Shaw) y también la aceptación cultural de la dominación. En similares términos a los aquí propuestos, Nayanika Mathur piensa la agencia de la depredación en el antropoceno cuando señala lo siguiente:

The Anthropocene initiates new discussions not just about the agency of *anthrōpos*, but also about how we are to understand agentive action and planetary impact beyond the human (Latour 2014). I propose predation as a means whereby we can expand our vocabulary and imagination of what life in the Anthropocene is or might come to be. Predation operates here in its dual sense: the preying of a living being upon another as well as the act of looting. (343)

I. LA NUEVA TOPOGRAFÍA REGIONAL

En *Tierra Amarilla*, el espacio regional articula un territorio transmutado e intervenido por la producción capitalista basada en el extractivismo neoliberal. Se trata de un modelo productivo impuesto por la dictadura en su proyecto de reorganización geopolítica del territorio y de las economías regionales. Por tanto, la novela aborda las dinámicas económicas del presente auscultando la memoria soterrada de las herencias dictatoriales

y develando la continuidad de las prácticas de violencia social impuestas por la dictadura, que antes de ejecutar el programa neoliberal reestructuró el territorio nacional⁶.

Las figuras de la depredación en *Tierra Amarilla* traen aparejado un imaginario de la devastación que se proyecta en una nueva topografía de la provincia donde se reactualiza el *locus eremus* y se emplazan nuevos espacios de excepción asociados a la debacle medioambiental. Gisela Heffes hace extensivo el imaginario espacial de la crisis para toda la narrativa que aborda el tropos de la destrucción medioambiental cuando señala que estas producciones configuran “un espacio vaciado de todo componente natural, una espacialidad que se ubica en el afuera de los centros urbanos y en el afuera, a su vez, de un espacio rural, constituyendo un espacio tercero, de invisibilidad o, tomando prestado un concepto acuñado por Giorgio Agamben, un territorio de excepción” (31).

Si bien pareciera que en *Tierra Amarilla* el espacio representado abandona los límites de la urbe metropolitana para entrar a una zona de amplitud territorial regional, lo cierto es que en la novela se ensamblan estos imaginarios espaciales sin contraponerlos. Esta operación se efectúa en el sentido propuesto por Ludmer para quien la oposición campo-ciudad –en tanto *locus* de identidad latinoamericana rural– ha dado paso a una nueva

⁶ De acuerdo con el estudio de S. Boisier, durante el régimen militar “se aplicaron determinados criterios como requisitos para configurar las regiones y se incorporó el importante concepto de microrregión a nivel provincial. Según se establece en la documentación pertinente, los requisitos de una región fueron los siguientes: 1) Cada unidad regional debería actuar con una dotación de recursos naturales que avalara una perspectiva de desarrollo económico de amplia base, compatible con el ritmo de crecimiento que se desea imprimir al país; 2) Debía poseer una estructura urbano-rural que garantizara un nivel de servicios básicos a la población regional y, además, contar con un lugar central que actuara como núcleo de las actividades económicas y sociales para orientar la dinámica de crecimiento; 3) Es necesario, diríase imprescindible, que exista una base poblacional suficiente para impulsar el desarrollo, actuando como fuerza de trabajo y mercado de consumo; 4) Además es indispensable que su delimitación geográfica contemple los objetivos de la seguridad nacional en armonía con las metas de desarrollo regional y nacional; 5) Y finalmente, el tamaño de las regiones debe ser tal, que facilite la eficiencia desde el punto de vista de la administración territorial y el manejo de recursos”.

categoría urbana que borra esa oposición, reflejando el fenómeno social actual urbano, cargado de drogas, sexo, violencia y miseria. La nueva literatura urbana, dice Ludmer, absorbe el campo rural e “incluye en su interior muchos de sus sujetos, sus dramas y sus mitologías (como si un personaje de Rulfo se moviera en el DF). En las ficciones (y en la realidad) la ciudad latinoamericana se barbariza” (128)⁷. Sin duda, gran parte de la obra de Marín ha expuesto esta tendencia, lo que es evidente sobre todo en sus novelas capitalinas. Ahora bien, en *Tierra Amarilla*, se produce un fenómeno inverso porque el espacio rural se barbariza y lo rural absorbe lo urbano en sus sentidos más degradados. Esto amplía el fenómeno descrito por Ludmer cuando desclasifica la isla urbana y la descifra como “un régimen territorial de significación” (132) donde convive lo humano con lo animal, lo rural con lo urbano, generando un lugar donde se superponen y se fusionan los géneros y categorías simbólicas. “En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas” (131)⁸.

El traslado de la representación de la isla urbana propia de las ciudades modernas al espacio de la provincia provoca la integración de nuevos elementos, exacerbándolos y expresando una distorsión de los imaginarios tradicionales, especialmente de aquellos descritos por el criollismo, sobre

⁷ Ludmer selecciona y destaca algunas obras y autores con sus correspondientes ciudades e islas. Entre estas menciona el Santiago de Pedro Lemebel o de Diamela Eltit; La Habana de Pedro Juan Gutiérrez, también en Antonio José Ponte, la de Matilde Sánchez y la ciudad sin nombre de Mario Bellatin; el Medellín de Héctor Abad Faciolince, de Jorge Franco Ramos y de Fernando Vallejo; el Montevideo de Daniel Mella, de Carlos Liscano, de Fernanda Trías y de Hugo Fontana; la Lima de Óscar Malea; el Buenos Aires de César Aira o de Washington Cucurto; el Río de Janeiro de Paulo Lins.

⁸ La ciudad ha extendido estas islas conformando archipiélagos de amplias extensiones territoriales más allá de sí misma y de las cuales nutre su actividad frenética. Así la isla urbana se extiende como matriz representacional de imágenes y discursos, porque no es solo social y humana, si no verbal y narrativa, se narra desde adentro y desde fuera de la isla al mismo tiempo. Confluyen modos múltiples que mezclan lo argumental con lo documental, la ficción y lo mediático, porque “no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad: su régimen no reconoce estos modos de representación y sentido. Es un instrumento conceptual, una fábrica de imágenes y enunciados territoriales” que permitiría aproximarse a “lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política” (Ludmer 137).

los cuales el narrador ironiza. Esta nueva representación de la provincia activa un intertextualidad con corrientes regionalistas y tradiciones de cronistas. Tal como lo planteó Lisa Burner, “la referencia a Jotabeche, escritor que narró el surgimiento de la minería de plata después de la independencia, es pasajera pero evocativa” (184) y permite proponer una lectura de continuidades entre ambos autores ya que comparten una visión ecológica-económica de la provincia de Copiapó basada, como señala la crítica, en “la dialéctica entre agricultura y minería”. Con una perspectiva irónica, el narrador hace una descripción pintoresca del paisaje y elabora un imaginario pacificador de la provincia que abruptamente se quebranta en el presente debido a la extinción de sus componentes naturales: “Me agradaba al caer la tarde [...] ver despedirse el cielo bajo una luz agónica que no moría, hecha de un oro viejo la ciudad donde naciera el cronista Jotabeche, cruzada por el lecho seco del río Copiapó, desaparecido los últimos años” (Marín 105).

La continuidad entre una nueva representación de la provincia y el criollismo ha sido interpretada en profundidad por Mario Verdugo en relación con la pervivencia de los imaginarios tradicionales y el gesto discriminador que se mantiene en una vasta literatura contemporánea. El autor señala que existen cuatro visiones, topógenos o “modelos de espacialización” que han construido discursivamente las regiones, provincias o periferias. Estos son el criollismo, el larismo, el regionalismo y el provincianismo. El topónimo argumental del criollismo que, según Verdugo, continúa reproduciéndose en la actualidad es el de un hombre de ciudad que “se a persona en la periferia como escritor o como personaje” (16) para llevar a cabo un reporte dirigido a un público metropolitano. Las estadías de estos personajes son temporalmente limitadas pues no tienen deseo de permanecer. No obstante lo anterior, despliegan una *geoerótica* (16) que determina relaciones amorosas y sexuales. En relación con lo provinciano, Verdugo señala que se continúa concibiendo desde el centro como una otredad minusvalorada, compuesta por minusvalías, sedentarismos, huidas, retrasos, topofobias y esterilidades (22-3).

Desde otro prisma, la actual representación de la provincia en la literatura latinoamericana se ha visto conminada a reelaborar los imaginarios nacionales y los paisajes arquetípicos del espacio agrario, actualmente intervenidos por la maquinaria capitalista en el proceso global (Ceresa). Esto explica la emergencia de ficciones que giran en torno a la contaminación de las aguas, al campo agrotóxico y a la deforestación. La novela *Tierra Amarilla* hace parte de esta tendencia global que tematiza la crisis ambiental producida por el extractivismo capitalista. De esta manera, “el territorio aparece como resultado de proyectos políticos y ambientales, que hacen y rehacen el paisaje físico y sociopolítico con características propias de la reproducción del modo de producción capitalista”. (Romero-Toledo, 9). El título remite a una localidad donde pervive hace más de una década la alerta del mapa de zonas críticas. Cabe señalar que recientemente, en el año 2021, el Ministerio de Medioambiente declaró a Tierra Amarilla y Copiapó zonas saturadas por material particulado respirable MP10. El año 2022, la localidad volvió a ser noticia por la apertura inusitada de un nuevo y gigantesco socavón producto de las faenas mineras.

2. FIGURAS DE LA DEPREDACIÓN EXTRACTIVA: CHUPACABRAS Y SEQUÍA

Al instalarse en una zona de crisis ambiental, Germán Marín abrió la representación posdictatorial hacia el territorio nortino en una coyuntura de disputas medioambientales. La novela comienza con el ingreso de un narrador con ciertos rasgos autoficcionales a la ciudad provinciana de Lleumo. En este desplazamiento, el protagonista adopta una forastería espacial distinta a la transitada extranjería del exiliado, tan recorrida en sus libros anteriores. Se trata de un narrador que comparte atributos con el de la trilogía *Un animal mudo levanta la cabeza*, tanto por su estado de abandono, su falta de dinero y de trabajo remunerado, como por la pulsión erótica que lo arrastra hacia los bajos fondos para seguir a una figura femenina. Escritor y periodista,

este hombre maduro, fracasado y en crisis, recientemente abandonado por su mujer, se constituye como un viajero, reportero y cronista, denominado en el pueblo como afuerino que tempranamente se inclina a recorrer los espacios marginales de la provincia.

El narrador deriva hacia pueblos y ciudades provincianas de Copiapó, ingresando a un espacio regional signado por la persistencia de los bajos fondos. En este desplazamiento, el viajero subvierte los rasgos tradicionales de la literatura de viajes –entre ellos la exploración y la apropiación material o simbólica del territorio– para orientar el relato hacia la denuncia de la connivencia entre poderes políticos y económicos y remarcar la degradación asociada a este espacio. En este sentido, la novela opera como una reactivación del género de la literatura de viajes hacia territorios locales con una orientación política nueva que formula el enigma en un sentido extenso con capacidad de afectar el entorno humano y no humano⁹.

El propósito del viaje del protagonista es reportear el extraño acontecimiento de la aparición del chupacabras en la zona. Su figura monstruosa ensambla caracteres de mamíferos y de aves: “criaturas de piernas largas a semejanza del avestruz, pelones de lomo, acompañadas de un agudo pico de varios centímetros” (14). Un ser depredador cuyas presas eran tanto animales “de corral de distintas parcelas de cultivo, atacadas por unos colmillos y garras que no perdonaban” (14) como también personas humanas que desaparecían.

En la novela, las explicaciones posibles del fenómeno del chupacabras se asocian a un amplio espectro de razones que abarcan desde las leyendas de animales mitológicos hasta la distopía tecnológica. Los habitantes de Tierra Amarilla tendrían “una inclinación a la zoología fantástica o una imaginación afecta a la ufología” (14) pues entre las múltiples versiones

⁹ Carl Thompson expone esta cuestión en los siguientes términos: “Travel writing, one might easily surmise from much of the recent scholarly literature on the topic, is a somewhat distasteful and morally dubious literary form; and even if it is not intrinsically so, then this is seemingly an appropriate verdict on how most writers have historically used the genre” (6).

de los orígenes del chupacabras, también se argüía la de “una experiencia fallida de la NASA” en torno a intervenciones genéticas.

El relato adelanta que las presas del monstruo no eran solo animales, sino que también podrían ser jóvenes adolescentes campesinas, ampliando un arco de amenaza desde lo no humano a lo humano. Debido a este espectro de víctimas del chupacabras, el pueblo de Lleumo se representa como un espacio enrarecido, donde la extrañeza y el temor son los sentimientos primordiales provocados por una presencia amenazante que acecha el escenario de la ruralidad campesina, afectando la sobrevivencia y los cuerpos de sus habitantes.

Al poco andar por la ciudad de provincia y sus alrededores, el narrador se informa de que el chupacabras esconde una fuerza mayor y subterránea de despojo, crimen y apropiación. Soterradamente, se expande en el territorio un fenómeno de acumulación que genera desposesión entre los pequeños parceleros: se trata de la indebida apropiación del agua utilizada por la minería y por la agroindustria, provocando escasez hídrica en los valles cordilleranos. En el encuentro con los campesinos, se devela que el chupacabras es una estrategia para enmascarar el fenómeno y obligar a los parceleros a vender las tierras. La leyenda del animal mitológico ha sido perversamente revivida para ser utilizada por quienes tienen intereses económicos de gran envergadura. En este sentido, el mito del animal monstruoso opera como un elemento residual que pervive como creencia popular de la comunidad y explicación a las dinámicas de despojo. Se trata de una figura que se sitúa fuera de la ontología científica y tecnológica de la modernidad racional y que es usada para tapan el verdadero origen de los fenómenos de depredación ambiental y humana¹⁰.

Esta figura se une a la del exmilitar Stuyen, depredador sexual, criminal, apropiador de la tierra y del agua, quien encarna el contubernio

¹⁰ En su investigación sobre la interpretación de los socavones de Tierra Amarilla, Ureta y Contreras identifican el mito como una de las ontologías del subsuelo y no como un problema epistemológico: “Desde esta perspectiva, en Tierra Amarilla el problema original radicaba entonces no en diferentes maneras de *conocer* un objeto singular, lo subterráneo, sino en la existencia de *múltiples subterráneos*” (370).

entre la violencia militar y el saqueo de las políticas neoliberales extractivistas del pinochetismo. El trabajo rural en el fundo dedicado a la agroindustria de exportación se produce en condiciones similares a las de un campo de trabajo forzado. La depredación del chupacabras y del exmilitar Stuvan tiene una agencia dominadora que violenta a las clases trabajadoras y al género femenino, extingue la vida animal y el agua, para apropiarse de la tierra.

Junto con el chupacabras y su impulso succionador, la novela construye también el tropo de la escasez hídrica y de la depredación como el saqueo del agua. Esta figura se extiende al territorio, remarca su relación con la dinámica del capitalismo –responsable de la crisis climática– y genera un *locus* específico. Los campos vaciados de animales hacen parte de la emergencia de espacialidades enrarecidas y contaminadas por el acto repetitivo y extendido de la acumulación capitalista asociada al monocultivo y a la minería. La representación territorial es la de un entorno apartado del mundo de la vida, una imagen de la extinción natural: una tierra sin árboles ni arroyos. El mundo vegetal y animal se representan en su obsolescencia. De esta manera, el imaginario territorial puede leerse bajo el tópico del *locus eremus*, que remite a un lugar inhóspito o yermo que caracteriza una vida ardua¹¹.

En *Tierra Amarilla* se actualiza el *locus eremus* asociado a problemáticas medioambientales y a procesos de violencia extrema cuyo resultado es que la vida de los campesinos se vuelva en extremo hostil hasta el límite de tornarse imposible. Tal como sostiene Lisa Burner, “Germán Marín ofrece un retrato de la provincia como un espacio infernal que ha sido despojado de vida por las actividades de la industria minera y la agricultura exportadora” (180). El pueblo de provincia y los valles fértiles de antaño se ven abandonados de seres vivientes, lo que evidencia un proceso de degradación por falta de agua. En este sentido, el *locus eremus* se actualiza en una perspectiva

¹¹ Según Escobal, el tópico invertido del lugar privilegiado –*locus amoenus*, *hortus conclusus* y *beatus ille*– es el *locus eremus*, como también el *locus horribilis* o *terribilis* y el *locus horroris*. Cabe señalar que la figura del *locus eremus*, tratada sobre todo en textos medievales y renacentistas, ha sido estudiada también en textos fundacionales como *La Araucana*. Rosa Perelmuter plantea que en la obra de Ercilla la naturaleza “degradada y hostil” se perfila en los pasajes eremiticos del poema para representar las extensiones de la selva boscosa figuradas como desierto.

medioambiental para figurar la sequedad de la región y explorar las formas espaciales asociadas a las “zonas de sacrificio”¹².

Desde un prisma más afectivo, la deshidratación y la sensación de sed que padece el protagonista se torna una figura metonímica de la sequía territorial ahora percibida en su cuerpo. La devastación opera entonces en términos de un imaginario que se despliega en distintas escalas pues, a consecuencia del clima y la topografía del terreno, el agua que se bebe, además de escasa, es turbia y tóxica. En términos ecocríticos, la novela construye el tropo de la toxicidad, uno de los tropos recurrentes en las narrativas sobre crisis ecológicas. En este sentido, el extractivismo se figura como un proceso multiescalar: implica grandes volúmenes de recursos naturales, transforma el territorio, las formas de vida de los habitantes e impacta las dimensiones afectivas y corporales.

3. EL REALISMO DELIRANTE EN EL ENCLAVE POSDICTATORIAL

La pesquisa sobre el chupacabras deriva hacia la cuestión de la apropiación del agua y lleva al protagonista al fundo Pucará –“las posesiones” del ex militar Stuvén– donde se ha levantado un enclave posdictatorial de relaciones abusivas y sórdidas. El ingreso a este lugar provoca que la trama transite desde un presente enigmático que debe ser descifrado hacia la reactivación de la brutalidad de las violaciones a los derechos humanos. En el proceso de descifrar enigmas, el protagonista logra dilucidar que las tierras del fundo agroindustrial pertenecían a las víctimas de la dictadura y que fueron apropiadas ilegítimamente. La permanencia en este espacio degradará al personaje abandonándolo a un estado ruinoso (Ruiz y Fuentes).

El fundo del exmilitar Stuvén es descrito con explícitas menciones a un campo de concentración nazi, lugar donde se efectúa el trabajo agrícola vigilado y donde el agua es un recurso en exceso disponible. Stuvén opera como una fuerza totalitaria y productiva, simbólica y material que depreda

¹² Locución que se utiliza para nombrar a una región geográfica que ha estado sujeta a daño medioambiental, al desecho industrial y en la que la contaminación del aire, agua o tierra ponen en peligro la vida.

en distintas escalas el territorio y a sus habitantes. El fundo y la mansión se recrean como espacios de excepcionalidad (Agamben) donde un poder absoluto decide sobre la vida humana y también sobre la vida no humana. El fundo Pucará es también un escenario de violencia de género en el que tienen lugar prácticas de secuestro y abuso de jóvenes mujeres campesinas. Por tanto, es un espacio donde rige la presencia soberana y marcial de un depredador económico, medioambiental y sexual.

El episodio de la entrada del protagonista a la mansión Stuvén marca el fin del relato realista y la emergencia de una distorsión de lo real. La primera imagen de este nuevo orden de realidad aparece cuando el narrador tiene la visión develadora de un espacio heterotópico de desviación: una piscina de apariencia fantasmática con jóvenes desnudas “sirenas quinceañeras” (Marín 30) donde se encuentra el dueño del fundo, el “Amo”.

Esta imagen provoca en el narrador la percepción de un espejismo perverso bajo el que subyace el horror. Ante esta visión, el protagonista oscila entre el miedo y el goce escópico, escindido entre una fascinación voyerista y su rechazo:

Espejeante la superficie de la piscina temperada, centelleaba como una piel de víbora bajo la luz [...] Bajo el ruido que hacían al arrojar al agua, seguidos por los gritos de entusiasmo, varias jóvenes bañistas nadaban desnudas [...]. Divisé, por último al término de la piscina, coronado de vaho, quien debía ser el mayor Hans Stuvén [...] transformado en un sheik en medio del desierto, en un jerarca nazi fugado. (50)

Luego de esta escena, el protagonista es drogado y secuestrado en el sótano de la mansión. En este momento de la trama, *in medias res*, se agudiza la ruptura total de los órdenes del realismo para provocar un acceso a lo real delirante desde el que emergen los contenidos residuales de la memoria. En el sótano, se revela el misterio del chupacabras en una escena performativa de epifanía ritual y mítica cuando el “macho cabrío” hace su aparición siniestra. La disrupción del relato realista se abre entonces hacia una zona de lo fantástico mítico, toda vez que el *locus horripis* del sótano

se vuelve la gruta del chupacabras y el narrador presencia al rumiante embalsamado como parte de la sesión de torturas en una escena ritual con carácter devocional.

La figura del chupacabras deja de ser solo la leyenda de un animal mítico referida por el discurso popular y se materializa. Aparece desde lo soterrado para anticipar la sesión de tortura. Su figura alegoriza la potencia de la violencia dictatorial y su poder de atentar sobre los seres humanos, la vida animal y el territorio nacional. En su carácter de monstruo succionador e insaciable, que no se deja ver y que acecha desde cualquier lugar, el chupacabras se vuelve la imagen de la voracidad del capitalismo neoliberal y de su ubicuidad.

Este ritual de violencia extrema genera un cuadro de delirio en el protagonista, al tiempo que posibilita su acceso a dimensiones inconscientes ligadas con la memoria posdictatorial. Secuestrado, amarrado y vigilado entra en un estado alterado y alucinatorio:

Ese era el azote nocturno que arreciaba en esos campos, me decía, no me decía, me decía, olvidándolo enseguida llevado por los efluvios del sopor que me envolvían, pero en tanto el sueño aquel distaba de parecer onírico, adherido al recuerdo. (57)

El relato deriva entonces a lo fantástico terrorífico ensamblando el presente con la memoria e incorporando elementos míticos y rituales que despliegan una subjetividad posdictatorial en estado esquizofrénico (Moreiras), que reactiva los contenidos del duelo y la justicia con escenas de ajustes de cuentas por traición.

Finalmente, la disrupción narrativa se abre hacia procedimientos que incluyen la imagen visual pues los celadores obligan al protagonista a convertirse en espectador de una película documental titulada *Augusto Pinochet Ugarte* en la que se proyecta el modelo de la nueva nación y su paisaje regionalizado. La visualización de las imágenes del golpe y la dictadura son narradas desde la perspectiva golpista en una instancia de castigo que va incrementando el daño: “la historia proseguía relatada por el locutor,

modificada en el tiempo mientras yo miraba obligatoriamente, heridos por dentro los ojos debido a una inflamación que sentía crecer como unas pulsiones” (Marín 81). La imagen lacerante del documental visionado en un sótano convertido en cámara de tortura se adentra en lo siniestro histórico haciendo emerger el origen de un relato fantasmático. Esta escena contesta afirmativamente las preguntas planteadas por Mitchell sobre lo siniestro histórico: “¿tendría sentido hablar de lo siniestro histórico, de una experiencia que no sea meramente individual sino compartida de forma colectiva y, en concreto, compartida en relación con un suceso experimentado colectivamente? ¿Un suceso que no sea meramente literario, sino que se refiere a narraciones históricas objetivas?” (Mitchell 184). La escena de visualización fílmica obliga al torturado a revivir al dictador y eterniza su presencia de ícono público alejándose de lo fantástico y acercándose a lo terrorífico irónico:

Agotado de mi parte hasta el desmayo, sujeto por las correas bajo la caída de cada gota de sangre, no podía sacarme de encima esa película demoledora, estériles en la sala mis gritos de piedad, aplastados por los decibeles de la banda sonora. (Marín 81)

En esta nueva operación disruptiva del realismo, en la que el sótano se torna una cámara oscura donde se utiliza la cinematografía como medio de tortura corporal y síquica, la novela inscribe lo fantasmagórico integrado a lo documental para desplegar lo siniestro histórico en la imagen técnica¹³: “reventaban azules las olas gracias ahora al recurso del technicolor y después apareció el general” (81).

Tras padecer el secuestro y la tortura en la mansión y lograr salir del fondo, el personaje queda dislocado y convertido en un sujeto precario, despojado de sí y atravesado por fuerzas desintegradoras. Esta discordancia

¹³ Mitchell lo señala en estos términos: “En la historia de la tecnología de los medios, el fenómeno que se corresponde de manera más directa con lo siniestro histórico es la fantasmagoría, el uso de artilugios de proyección óptica para crear espectáculos públicos con fantasmas, espectros y apariciones de todo tipo” (188).

interior es solidaria con la del espacio exterior. El espacio de la provincia nortina experimentada por él se troca en carreteras por las cuales circula la mercancía ilegal. La movilidad del personaje y la transformación de sus acciones en vectores del intercambio son la única salida para sobrevivir. Tras quedar a la deriva, se involucra en las actividades ilícitas, como el tráfico de autos, abriendo un nuevo desplazamiento espaciotemporal hacia carreteras que se recorren a gran velocidad. Así, el narrador ingresa en el intercambio del tráfico tornándose en una suerte de migrante desterritorializado que está en permanente movimiento sin lugar fijo. Como plantea Abril Trigo, el hábitat de la migración es móvil y disuelve la identificación con un espacio y tiempo particulares¹⁴. En este nuevo espacio de isla urbana-rural en que hay continuidades entre pueblos y carreteras, el tráfico acaba siendo la actividad económica prioritaria financiada por un dinero proveniente tanto de la extracción del metal como de la circulación de drogas. El retrato de los bajos fondos sociales se actualiza en sus códigos contemporáneos relacionado con los flujos de mercancías, el contrabando y la ganancia expedita.

4. DE LA DEPREDACIÓN A LA DEVASTACIÓN: CONSIDERACIONES FINALES

La escena forense del hallazgo del cadáver de Azúcar dentro de la mina abandonada instala la depredación desde una perspectiva de género, pues proyecta la depredación sexual en el territorio nortino y lo constituye como lugar de criminalidad feminicida. La mina funciona como un espacio donde el límite entre *bios* y *zoé* entran en una zona de indistinción (Agamben), lo

¹⁴ “El migrante habita el tiempo-espacio como un hábitat móvil, porque la migrancia, en su ir y venir, siempre en tránsito, termina por disolver la identificación inalienable y certera con un espacio-tiempo particular, y por ello, la promesa del regreso a casa se vuelve imposible [...] esto implica que en el proceso el migrante termina enjenándose de ambos mundos, experiencia que se caracteriza por un vital sentimiento de *homelessness* (Heidegger), de orfandad (Said), de forasterismo (Argüedas), de extrañamiento social, cultural y existencial por el cual no se siente en casa en parte alguna, y que lo diferencia del cosmopolita” (Trigo 277).

que provoca que el cuerpo femenino depredado pueda ser desechado en su interior¹⁵. Por tanto, la mina se convierte en un *locus horribis* distanciado del espacio productivo o de su entorno natural. En *Tierra Amarilla*, la mina es lugar del crimen donde es posible abandonar el cuerpo femenino depredado.

En la novela *Tierra Amarilla*, las figuras de la depredación despliegan un imaginario territorial del norte chileno donde se devela la fuerza devastadora del extractivismo neoliberal, la usurpación y la violencia patriarcal que han traspasado los distintos órdenes de lo real. En sintonía con las estéticas contemporáneas, el paisaje nortino de esta novela también “desvanece cualquier presencia al mismo tiempo que abre nuestra mirada a la emergencia de una vida precaria en el borde incierto entre lo inhumano y lo inmundum” (Anderman 372).

Las distintas figuraciones de la depredación que hemos revisado en este artículo funcionan en *Tierra Amarilla* como parte de las operaciones distorsionadoras del realismo, mediante las cuales se producen efectos de discontinuidad o alteración narrativa. La imaginación delirante y el documento histórico de la posdictadura inscritos en los espacios despojados y violentados, son parte de una narrativa situada en el abismo del deseo, en el trauma de la ceguera producida por la tortura, en la práctica sistemática de la violencia de género que interroga la degradación de los pactos económicos subyacentes a la historia política reciente.

En *Tierra Amarilla*, el ensamblaje de distintas figuras de la depredación genera un espacio ficcional constituido por secuencias altamente disimiles, que combinan mapas y nombres de lugares geográficos con visiones de lugares fantásticos, estados de delirio, elementos míticos e imágenes visuales. Finalmente, la depredación acaba apropiándose del sujeto narrativo e interviniendo en el plano del discurso para constatar el fin del viaje y la extinción de la voz narrativa. Tal como augura el epígrafe de César Vallejo: “Murió mi eternidad y estoy velándola”, el desvanecimiento de lo real coincide con el término de la voz narrativa.

¹⁵ El cuerpo es en este caso un espacio contenido y que contiene: “Occupying the role of the other, the woman becomes the body par excellence [...] This way, the female body, too, becomes a prototype of a container space” (Löw 97).

Esta devastación lleva en ciernes un futuro de extinción que acoge en sí mismo al pasado. En los términos planteados por Moscoso y otros, la devastación también “viene a hacer patente un cambio de escala respecto de los modos de percepción, sensación y, en definitiva, de afectación respecto del conjunto de fenómenos que componen nuestro presente” (316). La devastación, asociada al extractivismo y a la crisis climática, es solidaria con las operaciones literarias de los nuevos realismos porque disloca la categoría de tiempo y espacio e “impone la presencia de una fuerza material” (317). Asimismo, conlleva una torsión del pensamiento al desplazarlo hacia zonas liminares de lo humano que incluyen tropos de barbarización y fronteras que configuran nuevas topologías donde la depredación se actualiza de manera inusitada en una nueva representación del espacio regional. Estas dimensiones han sido narradas por Germán Marín en una elaboración excepcional del territorio geográfico de Tierra Amarilla como espacio producido y transmutado por el capitalismo neoliberal posdictatorial. La narración condensa un entorno ambiental devastado por la violencia política, económica y de género, que es experimentado por sus habitantes como una amenaza de desaparición de los cuerpos vivientes, animales y humanos. Ante ese escenario devastado, la voz que queda apenas audible, se modula al final del viaje a Tierra Amarilla como una voz en estado de agonía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- ANDERMAN, JENS. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- BOISIER, SERGIO. "Chile: la vocación regionalista del gobierno militar". *EURE*, vol. 26, n.º 77, 2000, pp. 81-107.
- BURNER, LISA. "De Jotabeche a Germán Marín: narrativas de la minería sostenible, la agricultura extractivista y el agua en el desierto del norte chico chileno". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 30, 2018, pp. 183-93.
- CERESA, CONSTANZA. "La novela terrígena de Mario Verdugo: un encuadre maula del campo chileno". *Revista Chilena De Literatura*, n.º 105, 2022, pp. 319-43.
- ESCOBAL, ÁNGEL. "Hacia una definición lingüística del tópico literario". *Myrtia*, n.º 15, 2000, pp. 123-60
- GARCÍA, JAVIER. "Work in progress: la obra interminable de Germán Marín". *La Tercera*, Sábado, 13 de junio de 2015.
- HEFFES, GISELA. *Políticas de la destrucción/poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medioambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- HORNE, LUZ. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- KOTTOW, ANDREA. "La figura de la pérdida como catástrofe del individuo contemporáneo en la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* de Germán Marín: una lectura desde Peter Sloterdijk". *Acta Literaria*, n.º 41, 2010, pp. 35-51.
- LÖW, MARTINA. *The sociology of the space: Materiality, Social Structures, and Action*. Nueva York: Palgrave, 2016.
- LUDMER, JOSEFINA. "Territorios del presente en la isla urbana". *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MARÍN, GERMÁN. *Tierra Amarilla*. Santiago: FCE, 2014.

- . *Modelos para armar un libro*. Entrevistado por Juan Fau, 23 de octubre de 2016, www.youtube.com.
- MATHUR, NAYANIKA. "Predation". *Anthropocene Unseen: A Lexicon*. Editado por Howe Cymene y Anand Pandian. Earth: Punctum Books, 2020. 343-47.
- MATUS, ÁLVARO. "Reseña de contratapa". *Tierra Amarilla*. Santiago: FCE, 2014.
- MITCHELL, W. J. T. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal, 2019.
- MOREIRAS, ALBERTO. "Posdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica cultural*, n.º 7, 1993. pp. 26-35.
- MOSCOSO-FLORES, PEDRO Y OTROS. "La devastación como fuerza del pensamiento. Consideraciones metodológicas para una intervención menor". *Universum*, vol. 37, n.º 1, 2022, pp. 315-33.
- PERELMUTER, ROSA. "El desierto en *La Araucana*". *Caliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 4, n.º 1-2, 1998, pp. 248-57.
- PIGLIA, RICARDO. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- SCRIBANO, ADRIAN. "Bienes comunes, expropiación colonial y depredación capitalista". *Estudios de Sociología*, vol. 14, n.º 1, 2008, pp. 15-36
- SHAW, IAN G. R. *Predator Empire Drone Warfare and Full Spectrum Dominance*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 2016.
- RIVAS, MATÍAS. "Prólogo". *Ídola*. Santiago: Hueders, 2015.
- ROJO, GRÍNOR. *Las novelas de la dictadura*. Santiago: LOM, 2016.
- ROMERO-TOLEDO, HUGO. "Extractivismo en Chile: la producción del territorio minero y las luchas del pueblo aimara en el Norte Grande". *Colombia Internacional*, n.º 98, 2019, pp. 3-30
- RUIZ FIGUEROA, CARLOS ENRIQUE Y MARIELA JINETT FUENTES LEAN. "Ruinas y residuos en *Tierra Amarilla* de Germán Marín y *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez". *Letras*, vol. 93, n.º 138, 2022, pp. 75-88.
- THOMPSON, CARL. *Travel Writing*. Nueva York: Routledge, 2011.
- TRIGO, ABRIL. "Migrancia: memoria: modernidad". *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Editado por Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, 273-91.

URETA, SEBASTIÁN Y ANDRÉS CONTRERAS. “...y nos vamos a ir toditos para abajo”: Ontologías subterráneas en conflicto en *Tierra Amarilla*”. *Estudios Atacameños*, n.º 66, 2020, pp. 367-86.

VERDUGO, MARIO. *Curepto es mi concepto. Ensayos sobre literatura y territorio*. Santiago: Overol, 2022.

SURIRE DE PERUT+OSNOVIKOFF: OBSERVANDO EL FIN DEL MUNDO EN LA PIEL DEL DESIERTO

PERUT+OSNOVIKOFF'S *SURIRE*: OBSERVING THE END
OF THE WORLD IN THE SKIN OF THE DESERT

SEBASTIÁN FIGUEROA

Universidad de Nueva Orleans
2000 Lakeshore Drive, Nueva Orleans, LA 70148, Estados Unidos
jfiguer1@uno.edu

RESUMEN

En este artículo analizo el documental observacional *Surire* (2015) de los realizadores Bettina Perut+Iván Osnovikoff desde una perspectiva metodológica que vincula la ecocrítica con una aproximación táctil a la imagen cinematográfica. Este documental muestra, sin comentarios, entrevistas o música, la vida cotidiana de una comunidad aimara que reside en las inmediaciones del Salar de Surire, un área natural protegida por el Estado de Chile. Paralelamente, *Surire* registra las operaciones extractivas de una mina de bórax que amenaza la biodiversidad del salar. De esta manera, el documental expone la crisis que experimentan las formas de vida que confluyen en lo que Macarena Gómez-Barris ha llamado la zona extractiva, es decir,

aquellas regiones de alta biodiversidad que se han convertido, desde un paradigma colonial, en espacios de extractivismo y exclusión racial. Al mismo tiempo, el documental nos enseña cómo los habitantes humanos y extrahumanos del salar llevan la vida adelante a pesar de la crisis en que se hallan por medio de alianzas establecidas en los bordes de lo que Jens Andermann llama el inundo. Partiendo de estos operadores teóricos, el ensayo aborda *Surire* desde la perspectiva de la violencia a la que están expuestos los habitantes del Salar y también de sus estrategias de sobrevivencia frente a la amenaza del extractivismo. Para esto, me enfoco en el uso de primerísimos planos de la piel de los cuerpos indígenas, los animales y la superficie del desierto, lo que crea una visualización háptica del entorno del salar y nos hace sentir la crisis en nuestros propios cuerpos.

Palabras clave: Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Surire, documental observacional, desierto de Atacama.

ABSTRACT

In this article, I analyze the observational documentary *Surire* (2015) by filmmakers Bettina Perut and Iván Osnovikoff from a methodological perspective that links ecocriticism with a haptic approach to the cinematographic image. This documentary shows, without commentary, interviews or music, the daily life of an Aymara community dwelling in the surroundings of the *Surire* salt flat, a natural area protected by the Chilean State. *Surire* also registers the operations of a borax mine which threatens the biodiversity of the salt flat. In this way, the documentary exposes the crisis experienced by the forms of life that converge in what Macarena Gómez-Barris (2017) has called the extractive zone, that is, those regions of high biodiversity which have become, from a colonial paradigm, in spaces of extractivism and racial exclusion. At the same time, the documentary reveals how the human and extra human inhabitants of the salt flat carry life forward despite the crisis in which they find themselves by way of establishing alliances at the edge of what Jens Andermann (2018) calls the inundo. Starting from these theoretical operators, I focus on the use of extreme close-ups of the skin

of indigenous bodies, animals, and the surface of the desert in Surire, which creates a haptic visualization of the environment of the salt flat and makes us feel the crisis in our own bodies, to analyze the violence towards the inhabitants of the salt flat as well as its survival strategies against extractivism.

Keywords: Bettina Perut, Iván Osnovikoff, Surire, observational documentary, Atacama Desert.

Recibido: 20/02/2023

Aceptado: 19/05/2023

“La imagen que se repliega a su propia materialidad al punto de despegarse de su dimensión imagética es también un lugar de resistencia”.
(Andermann, “La imagen piel” 19)

INTRODUCCIÓN

Surire es un gran salar altioplánico que se encuentra a más de cuatro mil metros sobre el nivel del mar en la región de Arica y Parinacota, a 125 kilómetros al sureste de Putre, en la frontera con Bolivia. Es un ecosistema volcánico con lagunas y ríos salinos y una fauna sumamente diversa que incluye llamas, alpacas, pumas, flamencos, guallatas, patos juarjual y, por supuesto, el suri, una especie de ñandú que le da nombre al salar. Los numerosos flamencos del lugar se nutren de microorganismos que habitan las lagunas salinas tales como plancton, diatomeas, copépodos, anfípodos y dunaliellas, especies que se originaron millones atrás, mientras que los camélidos han sido domesticados por campesinos indígenas asentados allí por cientos de años. Surire también es una zona muy rica en bórax, una sal utilizada en la minería de oro y en la fabricación de cerámica y productos de limpieza y exfoliantes, entre otros. A pesar de que es un área protegida por el Estado de Chile, hoy existe una fuerte industria de extracción de este mineral que amenaza la biodiversidad del salar y las comunidades indígenas

que allí habitan. A esto se suma la creciente minería del litio en regiones cercanas al salar, lo que ha provocado la desaparición de lagunas salinas y un incremento en la sequía. Así, el Salar de Surire se ha convertido en un territorio particularmente vulnerable a los efectos del calentamiento global, poniendo en riesgo extremo a la flora y fauna del altiplano, así como a las culturas que allí han permanecido por siglos a pesar de la colonización y el capitalismo (Garcés 49; Valverde Soto; Latombe).

En efecto, a pesar de ser una zona extrema y aislada, el salar de Surire forma parte de la historia de colonialismo del desierto de Atacama, espacio que ha jugado un rol importante en el sistema del capital global en diferentes momentos de la historia moderna: primero, con la conquista española en el siglo XVI, luego, con el auge de la industria del salitre en el XIX; y en el XXI con la explotación del cobre y el litio. Después de la colonización española y su incorporación a Chile, esta zona del altiplano fue dividida en fronteras políticas y nacionales que desmontaron una historia de adaptación e intercambio cultural entre comunidades indígenas que databa de hace miles de años, transformándola en una región disponible para proyectos nacionalistas, militaristas y extractivistas (Romero-Toledo 6, 10). En este contexto, cabe notar el proceso de chilenización que se llevó a cabo luego de la Guerra del Pacífico (1879 y 1884), que consistió en un proyecto de asimilación cultural que afectó no solo a peruanos y bolivianos, sino también a indígenas y afrodescendientes por medio de adoctrinamiento en escuelas y el ejército (Cádiz Villarroel 12-3). Con el auge del salitre en el siglo XIX y del cobre durante la segunda mitad del siglo XX, el desierto de Atacama se convirtió en un polo industrial que contribuyó a consolidar el proyecto de modernización nacional. Posteriormente, la dictadura de Pinochet (1973-1989) asoló el territorio con una ola de terror que incluyó campos de concentración y desapariciones forzadas, desmontó la cultura revolucionaria que se había desarrollado con la minería y transformó el norte de Chile en un laboratorio de experimentación neoliberal (Spira 127-129; Frazier). Esto dio pie a uno de los ciclos más lucrativos en la historia minera del país, reflejada en las exportaciones de cobre que situaron

a Chile como el principal productor a nivel mundial. Este ciclo minero ha impactado fuertemente en las comunidades y ecosistemas del norte debido a la precariedad laboral, contaminación y uso excesivo de agua, entre otros factores. Con el auge del litio, los salares y humedales del desierto han quedado expuestos a la intervención del capital minero, que se expande hacia territorios anteriormente no del todo mercantilizados, algunos de ellos ecológicamente frágiles, con el fin de apropiarse de nuevos recursos y reproducirse en el tiempo. Hoy, incluso, bajo un supuesto modelo de futuro sostenible sobre energía eléctrica, pero que se basa en estrategias de explotación de las personas y el medio ambiente tan destructivas como las del pasado.

La literatura, el arte y la ciencia han sido clave para advertir la creciente centralidad del desierto de Atacama en tanto territorio donde el capital y el Estado intentan resolver sus contradicciones de cara al futuro, dando cuenta del enorme avance extractivista y los cada vez más frecuentes conflictos socioambientales y desastres naturales ligados a la minería. Entre otros, cabe destacar el documental *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán (2010), la novela *Tierra Amarilla*, de Germán Marín (2014), la exploración artística sobre la minería del litio *The Breast Milk of the Volcano*, del grupo de arte Unknown Fields (2016), las fotografías aéreas de las piscinas de litio de David Maisel (*Desolation desert*, 2018) o los vídeos de Ana Alenso (*Desviar la inercia*, 2019). Cabe decir que la tematización del desierto en la cultura contemporánea no se limita a esa región, sino que tiene un alcance global. Desde la Guerra del Golfo en 1990-1991 en Irak y la demanda de litio para la fabricación de baterías eléctricas en años recientes, los desiertos del mundo se han convertido en laboratorios de experimentación militar y extractiva, en muchos casos con efectos ecológicos y humanos desastrosos, tales como la extinción de especies y la migración forzada (Lambert 22-3). El desierto se ha erguido así en uno de los paisajes predominantes del Antropoceno, la nueva era geológica que nace con el capitalismo moderno y en la cual los seres humanos se han convertido en agentes plantarios. El Antropoceno se suele representar como

un proceso de desertificación del mundo, donde predomina la muerte y lo inanimado por sobre lo viviente¹. Esto ha sido estudiado, por ejemplo, por la antropóloga y teórica australiana Elizabeth Povinelli (2016), quien ha escrito sobre el desierto como una figura, más que como un ecosistema, que hace visible las necropolíticas con que funcionan tanto el capitalismo fósil como el informacional (17). Ahora bien, la emergencia del desierto como imagen del futuro, o más bien de no futuro, como ha ensayado la teórica poscolonial Gayatri Spivak en sus lecturas de lo planetario en la novela global, también nos incomoda y obliga a pensar en posibles alianzas entre lo humano y lo no humano con el fin de enfrentar la crisis en que vivimos como especie (73).

En este ensayo analizo el documental *Surire* de Perut+Osnovikoff como una manifestación del imaginario del desierto en tanto paisaje del fin de mundo. Este documental registra, sin narración ni música y solo algunos diálogos, el conflicto social y ecológico abierto por el capital minero en una zona extrema del desierto de Atacama. Mediante tomas panorámicas y planos detalles, el documental se centra en la vida cotidiana de algunos sujetos que residen en las inmediaciones del salar, así como en la peculiar ecología del área, donde hay poco oxígeno y la temperatura desciende significativamente durante la noche. Paralelamente, el documental muestra las operaciones de una mina de bórax que amenaza la biodiversidad del salar, enfocándose en retroexcavadoras y camiones que contrastan con el paisaje y la fauna del altiplano (imagen 1). De esta manera, *Surire* expone cómo se vive dentro de lo que Macarena Gómez-Barris ha llamado una zona extractiva, es decir, regiones de alta biodiversidad que se han convertido en espacios de explotación de recursos y exclusión racial (XVI).

¹ En películas como *Anthropocene: The Human Epoch* (2019) de Jennifer Baichwal y Edward Burtynsky, u *Homo sapiens* (2016), de Nikolaus Geyrhalter, por ejemplo, la Tierra parece convertirse en un vertedero, un desierto marino o de arena, o una zona de exclusión tóxica. De este modo, la literatura, el cine y el arte intentan representar la crisis ecológica global con imágenes de un planeta sin vida en el que el desierto se expande mientras la vida se retira.



Imagen 1: *Surire*, Perut+Osnovikoff, 2015.

Con la representación del salar en tanto “zona extractiva”, *Surire* revela de qué manera la categoría de paisaje, en tanto estrategia visual de la modernidad que proyectaba una idea de belleza natural ligada al deseo de acumulación, ha claudicado frente a la violencia del capital contemporáneo (Andermann, *Tierras* 22). Más aún, el documental nos muestra cómo, en la zona extractiva, las poblaciones indígenas y las especies autóctonas están sujetas a una forma de violencia que no necesariamente es espectacular o explícita, sino que gradual y generalmente ignorada por los principales medios de comunicación y, por lo tanto, debe ser representada de formas no convencionales. Esto es lo que Rob Nixon define como violencia lenta, en alusión a la manera en que se experimenta el cambio climático, la radioactividad o la deforestación, sobre todo entre minorías raciales (2). Para representar esa violencia, Perut+Osnovikoff echan mano de imágenes en primer plano de la piel de los cuerpos indígenas, los animales y la superficie del desierto, creando una visualización háptica del entorno del salar, que invita a sentir en carne propia la crisis en que viven estas comunidades en peligro. De esta forma, haciendo casi palpable las texturas, grietas y relieves del salar y sus habitantes, el documental nos

muestra cómo la vida persiste en el territorio —a pesar del aislamiento y la desprotección— y de esa forma entrega lecciones para el resto del mundo en el contexto del Antropoceno².

Centrándome en *Surire*, en este ensayo me interesa, por tanto, dar cuenta de la violencia que afecta a las comunidades humanas y no humanas del lugar, y también, llamar la atención sobre sus estrategias de supervivencia y resistencia. Para esto me baso en la categoría de inmundos propuesta por Jens Andermann, que designa esas “zonas de exclusión/extracción donde ya tiene, incesantemente y de mil maneras, el evento del fin del mundo” (“Despaisamiento” 5). Este inmundos no solo designa la destrucción y muerte que caracterizan el fin del mundo, sino también las sobrevivencias que emergen de las ruinas, en cuanto cosas que no están dadas ni cerradas, sino que tienen que imaginarse por medio de arte. Estos restos o sobras del fin del mundo, en tanto hecho que ya ha tenido lugar en la historia y seguirá ocurriendo, especialmente entre poblaciones indígenas, son el resultado de alianzas provisionales entre materialidades diversas que emergen en condiciones precarias. Partiendo de esta categoría, en mi análisis de *Surire* me enfoco concretamente en las alianzas que se forman entre personas, animales y cosas en el entorno del lugar, para responder a la amenaza del extractivismo y la catástrofe ambiental. Para esto, examino las particularidades formales de *Surire*, principalmente su uso de imágenes táctiles a partir de primeros planos extremos del desierto y los cuerpos de personas y animales, que no solo cuestionan la supuesta neutralidad de la estética observacional, sino que además nos ponen en la piel de los sujetos del documental. Las preguntas que guían mi análisis son las siguientes: ¿cómo se lleva adelante la vida en la zona extractiva?, ¿cómo pensar a las comunidades, especies y culturas que yacen al borde de la extinción?, ¿cómo el documental de Perut+Osnovikoff visibiliza la violencia del extractivismo

² Esto se acerca a lo que ha dicho Irene Depetris-Chauvin en relación con películas latinoamericanas recientes, tales como *Tierra sola* de Tiziana Panizza (2017), o *Viaje porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, que combinan estéticas espaciales y afectivas para “no solo pensar nuestra relación con el espacio fuera de pantalla sino, fundamentalmente, imaginar modos de vincularnos con el pasado y con los otros: nuevos modos de ser/estar juntos” (Depetris-Chauvin 6).

infligido a las comunidades indígenas marginadas por el Estado?, ¿cómo puede ayudarnos la película a reconocer y reevaluar el conocimiento de esta comunidad aislada sobre la manera en que se vive en condiciones climáticas extremas, y cómo podemos sacar lecciones de ello para nuestro futuro como especie?

PERUT+OSNOVIKOFF: DOCUMENTAR EL MARGEN

Surire es el séptimo documental de la dupla Bettina Perut e Iván Osnovikoff, quienes trabajan hace décadas juntos en la realización de documentales con una estética muy particular, en la que destacan los primerísimos planos y un montaje irónico sobre temas como la muerte, la soledad y la vejez. Tal como vemos hasta cierto punto en *Surire*, los sujetos de sus documentales suelen ser personas desamparadas y solitarias, que viven el ocaso de su vida en circunstancias precarias, rodeadas de desechos y recuerdos. Este es el caso de *Un hombre aparte* (2001), un meta-documental sobre Ricardo Liaño, un viejo inmigrante español en Chile que intenta reconstruir su supuesta vida de éxito luego de haber caído en la ruina y el abandono. Bajo la idea de que el documental es en realidad una película sobre sí mismo, Liaño relata cómo, a lo largo de su vida, fue promotor de boxeo y de celebridades, lo que lo llevó a conquistar el éxito y la riqueza y a establecer relaciones con personalidades políticas como el entonces presidente de España, José María Aznar. Consciente de su propia decadencia, Liaño vive ahora empobrecido en un pequeño y desastrado departamento cerca del Río Mapocho, rodeado de periódicos antiguos y agendas telefónicas llenas de contactos inútiles, entre ellos el de su propio hijo, quien evita encontrarse con él a toda costa. Pese a todo, Liaño intenta lanzar una Campaña Mundial Infantil Juvenil Antidrogas en Chile con el fin de contribuir a la sociedad y hacerse rico a la vez, lo que lo lleva a participar de programas radiales y a reunirse con representantes de gobierno. Así lo vemos moverse por la ciudad, con su cuerpo debilitado y su escasa dentadura, encontrándose y desencontrándose con algunos sujetos tan desorientados como él. Si bien, como han reconocido

los propios realizadores, el documental es un montaje y una manipulación de un personaje antes que un registro objetivo de Liaño. Perut+Osnovikoff entregan a través de su historia un ángulo *aparte*, en el sentido de diferente y marginal, sobre el fracaso en un Chile cada vez más sometido a la fantasía neoliberal del éxito.

Otro elemento recurrente en los documentales de Perut+Osnovikoff, que también vemos en *Surire*, es la muerte como tema cinematográfico y los cadáveres y animales como sujetos del documental. Por ejemplo, en *Noticias*, una cinta observacional de carácter forense de 2009, vemos largos planos detalles con imágenes de cuerpos de víctimas de accidentes vehiculares o de homicidio en el sitio del deceso, ya sea la calle o un basurero. Paralelamente, el documental nos muestra imágenes, muchas de ellas en primer plano, de primates en un zoológico, incluso uno de ellos bajo anestesia general durante un procedimiento médico, lo que yuxtapone los cuerpos humanos y no-humanos en el marco de lo inerte y lo inanimado. La muerte como tema también sobresale en *La muerte de Pinochet* (2011), en el que vemos continuos primeros planos del cadáver del general en su urna, lo que al mismo tiempo lo humaniza como dictador y lo deshumaniza como persona, una ambivalencia que se expresa también en los relatos de sus fanáticos y detractores. A partir de esos testimonios, pronunciados por sujetos excéntricos –entre los que figura el escritor, mendigo y personaje popular José Onofre Pizarro Caravantes, más conocido como el Divino Anticristo–, el cuerpo del dictador se vuelve un fetiche, una cosa para ser adorada o repudiada, lo que muestra cómo la batalla por la memoria en Chile sigue abierta.

Los animales como sujetos del documental es lo que define *Los reyes* (2018), quizá el documental más conocido y premiado hasta ahora de la dupla³. En esta cinta seguimos muy de cerca la rutina de dos perros callejeros, Fútbol y Chola, en la pista de patinaje del Parque de los Reyes en Santiago de Chile, creado en 1992 como un regalo de los reyes de España

³ Premio al mejor largometraje documental, Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam, 2018, y mejor documental, Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, 2019, entre otros.

a Chile para celebrar el Quingentésimo Aniversario del Descubrimiento de América. Este es un extenso parque urbano con senderos naturales y pistas deportivas localizado junto al río Mapocho en los márgenes de la ciudad de Santiago, en lo que eran las antiguas estaciones de ferrocarriles, por lo que en sí mismo simboliza un cambio en el diseño urbano ligado a la transición democrática y sus políticas de recreación. En forma yuxtapuesta a las imágenes de los perros callejeros, el documental registra las conversaciones de un grupo de adolescentes que suelen ir a la pista de patinaje a practicar *skate*, a la vez que a drogarse y *perder* el tiempo, volviendo visible las zonas de exclusión e informalidad del neoliberalismo. Sin embargo, nunca vemos a los adolescentes, sino que solo escuchamos el registro sonoro de sus conversaciones encima de las imágenes de los perros, lo que vincula a unos y otros en niveles narrativos divergentes. De este modo, el documental rompe la frontera entre sujetos humanos y animales, mostrando sus estrategias de cooperación y supervivencia en los bordes de la sociedad, y también ironiza sobre los límites éticos y políticos del documental al momento de registrar la pobreza y la marginalidad.

Todos los temas mencionados se pueden ver en *Surire*, aunque en un marco completamente diferente: en vez del paisaje urbano o semiurbano, el paisaje extremo de un salar altiplánico se convierte en el escenario para observar la manera en que sujetos y animales, atravesados por el extractivismo y el colonialismo, experimentan el paso del tiempo en un mundo cada vez más cerca del fin. En *Surire* vemos nuevamente cómo Perut+Osnovikoff proyectan una continuidad entre los cuerpos y las materialidades que los rodean. Se trata de una continuidad perceptual y, al mismo tiempo, ontológica, donde un miembro humano puede confundirse con el de un animal o la cara fría de una roca para mostrar que lo que vemos no es más que un borde precario de lo real. En esa misma línea, los planos detalle con que suelen montar sus documentales tienden a desconectar el sujeto de su mundo, rompiendo la continuidad entre fragmento y totalidad, lo que nos fuerza a preguntarnos qué es lo que vemos, en un tono irónico, cuando nos situamos como espectadores ante estas instancias de crisis. De esta manera, el trabajo de Perut+Osnovikoff se puede describir como una

estética de la precariedad que afecta a comunidades humanas y no humanas por igual, llevándonos hacia zonas residuales de la sociedad y haciéndonos la pregunta por la ética de la imagen-movimiento en una época en que la vulnerabilidad se ha vuelto una condición.

SURIRE Y LA OBSERVACIÓN TÁCTIL

Surire registra sin relato ni entrevistas la vida de los pocos habitantes del salar de Surire: una anciana llamada Clara Calizaya que vive sola junto a sus dos perros, Chunka y Perico; una pareja de ancianos que contratan a un niño boliviano para que les cuide las llamas mientras van de visita a Arica; y, por último, la vida cotidiana del solitario guardabosques del salar. El documental también se centra en los animales del entorno, tanto la rica fauna endémica como las mascotas de las dos familias. Todo esto aparece intercalado por imágenes de retroexcavadoras y camiones que extraen bórax desde el salar, que generalmente aparecen en el fondo del cuadro, minúsculas y borrosas, en ocasiones junto a sujetos tanto más microscópicos, pues son captados a kilómetros de distancia con un teleobjetivo. Como reverso a esta captura distante, en el documental se repiten primerísimos planos de los cuerpos de los miembros de la comunidad aimara, así como acercamientos extremos a insectos y burbujas que brotan del subsuelo. El resultado es un montaje de mundos (animales, minerales y tecnológicos) superpuestos en un borde que no es solo geográfico, sino también ontológico: un umbral entre lo humano y lo no-humano, el mundo y el inhumano, en la medida que algunas de estas formas de vida están en vías de extinción –quizás irreversible– a causa de la explotación minera. En esta línea, el documental se puede definir como lo que Gianfranco Selgas, basándose en los trabajos de Martín Arboleda, ha llamado un “archivo de la mina planetaria”, a saber, “el empleo del arte como una forma de archivo cultural que registra la imbricación socio-ecológica activada por las múltiples dimensiones de la minería en Latinoamérica” (112). Como todo archivo, *Surire* no solo registra una imbricación socio-ecológica, sino

también el proceso de muerte y duelo con que se construye la memoria de un presente en crisis.

A pesar de enfocarse en un ecosistema en peligro, los directores han insistido en que *Surire* no es un documental ambientalista ni antropológico, sino que una película de observación sobre una serie de personajes en un paisaje estéticamente sobrecogedor⁴. En efecto, *Surire* se asemeja en ocasiones a un documental de observación naturalista que hace uso de súper lentes para capturar animales silvestres exóticos o fenómenos geológicos únicos tales como la evaporación salina o las aguas termales. Esto abre una primera interrogante sobre el lugar de *Surire* en la tradición latinoamericana del cine documental, en la que suele haber narración, comentario político o incluso denuncia. Perut+Osnovikoff, en cambio, se concentran en acciones cotidianas, sin un correlato político o ecológico claro y donde prácticamente no pasa nada, no hay entrevistas ni comentarios que determinen el sentido de las imágenes. De hecho, el único conflicto es el que tiene la pareja de ancianos que vive en el lado chileno y que debe contratar a un niño del lado boliviano para que cuide las alpacas mientras se van a celebrar la navidad a Arica, en la frontera con Perú. El niño debe cruzar la frontera a pie, de modo que la pareja de ancianos le ofrece una bicicleta como parte de pago. Aunque no se trata de un conflicto social o mayor, con esta situación el documental deja al descubierto una frontera que es política y no geográfica, es decir, una frontera que nace como resultado de una guerra entre naciones para satisfacer la demanda de recursos del capital global, pero que ha fragmentado a las comunidades indígenas. Si bien la capacidad del niño para atravesarla sin grandes apuros exhibe la porosidad de esta frontera, rearticulando una continuidad entre territorios y comunidades que data de tiempos prehispánicos, la situación en esta región se ha vuelto también problemática por las enormes reservas de litio que existen en las cercanías, lo que ha generado el interés del capital ligado a la energía eléctrica⁵.

⁴ Ver, por ejemplo, las entrevista de Fajardo y Oliveros o de Lavín respecto del documental.

⁵ Otro ejemplo del modo observacional de *Surire* es la larga secuencia de la casa de Clara Calizaya en llamas. La cámara muestra a la anciana buscando ayuda, pero nadie del equipo de filmación interviene. Esto no significa que los cineastas estuvieran

Partiendo de esta idea, en este ensayo quiero poner en discusión la estética observacional del documental al momento de plasmar la vida de estas comunidades humanas y extrahumanas del salar. Según Bill Nichols en su seminal *Representing Reality*, el documental observacional busca representar hechos sin la mediación de un cineasta o un comentarista, caracterizándose por la falta de narración, títulos o música, así como por el uso de sonido directo y largas secuencias. De esta forma, el documental observacional pretende mostrar la realidad por sí misma, pero esto no significa que se trate de un registro neutral o descontextualizado. En efecto, el cine observacional suele ser muy personal, estilizado o analítico, sobre todo en lo que se refiere a la cinematografía y el montaje: en efecto, el documental observacional se apoya “en la edición para agrandar la impresión de tiempo vivido o real [...] lo que hace al filme observacional una forma particularmente vívida de representación en ‘tiempo presente’” (Nichols 38, 41)⁶. Una estrategia de montaje recurrente en el cine observacional es la yuxtaposición de secuencias divergentes, lo que revela su carácter híbrido y experimental, pero en un registro directo que intenta producir un efecto de lo real: “estos momentos [...] parecen ‘reales’, esto es, como si se originaran en el mundo histórico antes que en las estrategias enajenantes de un argumento” (41). Hay que agregar que la estética observacional encuentra sus raíces tanto en el cine científico y naturalista como en el documental etnográfico de los años sesenta, tales como el *cinema vérité* de Jean Rouch o la tradición del cine directo de Frederick Wiseman y Albert Maysles (MacDougall 4; Saunders 145-68). Mientras en el cine científico se aprecia una estrategia expositiva del *otro* o de un fenómeno natural, en el cine directo, sin embargo, vemos una aproximación afectiva del entorno, lo que ofrece “al espectador la oportunidad de ver en detalle y escuchar de oídas la experiencia vivida de los otros, de hacer sentido de

desapegados de la realidad: al revés, la casa en llamas puede leerse como una metáfora de una crisis planetaria sobre la cual las comunidades que viven en el borde de lo inmundo nos vienen advirtiendo una y otra vez, sin que las sociedades locales y globales respondan del todo.

⁶ Todas las traducciones del inglés son de mi autoría, a menos que se indique lo contrario.

los ritmos distintivos de la vida cotidiana” (Nichols 42). *Surire* también tiene algunas características de las tendencias más políticas del tercer cine en América Latina, como las películas *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva y *La batalla de Chile* (1973) de Patricio Guzmán, donde la observación de sujetos populares busca producir concientización e indignación entre los espectadores. En este sentido, *Surire* se conecta con variantes más bien políticas y afectivas antes que científicas del cine observacional, aunque usando también la ironía y el absurdo como estrategias narrativas, lo que indica hasta qué punto el documental une lo etnográfico, lo político y lo ecológico con lo experimental.

La fotografía de *Surire*, dirigida con maestría por Pablo Valdés, es precisamente una de las principales dimensiones del documental que excede la lógica observacional. Gran parte del filme contiene planos generales y medianos en gran angular seguidos de primeros planos extremos que distorsionan la percepción. Así, por ejemplo, vemos secuencias en las que partes íntimas de los cuerpos de los sujetos vienen seguidas de imágenes del desierto en gran angular; o en las que el detalle de una mosca jugando con una mota de polvo antecede tomas amplias y sostenidas de camiones que circulan en el horizonte como si estos fueran los insectos y no al revés (imágenes 2 y 3). Esto produce una visualización distorsionada, donde lo distante se ve cercano y lo grande, pequeño. Esto tiene también un efecto físico en el espectador, que parece involucrarse en la imagen, apropiándose de la cámara —en línea con el cine-ojo de Dziga Vértov— para observar con detenimiento lo que parece inaccesible.



Imágenes 2 y 3: *Surire*, Perut+Osnovikoff, 2015.

Cabe recordar que observar significa, literalmente, “poner delante” o “poner de cerca” con el propósito de estudiar o mirar con atención, pero de manera objetiva, es decir, sin incorporar al sujeto que observa. Esto explica el uso recurrente en *Surire* del teleobjetivo para acercar cosas e individuos que no son fácilmente reconocibles con el fin de estudiarlos con atención etnográfica, lo que nos hace recordar la intimidad de los filmes de Jean Rouch, cuyos primeros planos con cámara portátil nos hacen sentir que “compartimos el mismo espacio y existimos junto a los sujetos” que se filman, destruyendo la “distancia creada en los modos expositivos del documental [...] en favor de un espacio compartido” (St-Hilaire s. p.). La manera en que la observación ocurre en el documental de Perut+Osnovikoff –sin

comentarios, pero a través de primeros planos extremos— nos recuerda lo que decía Trinh T. Minh-ha de que el documental etnográfico no debe hablar *acerca* de, sino que *cerca* de los sujetos que observa, dando cuenta de lo evidente y lo obvio y evitando los juicios morales: “hablar de cerca [...] no es solo una técnica [...] Es una actitud en la vida, una forma de posicionarse uno mismo en relación con el mundo” (Chen y Minh-ha 87). De esta forma, *Surire* nos muestra que la estética observacional se funda sobre la base de una intimidad con los sujetos que se quiere inspeccionar, para dar cuenta de su mundo desde una perspectiva compartida, obligándonos a repensar nuestra propia relación como sujetos que no solo prestamos atención a ciertas vidas en crisis, sino que también participamos de estas incluso a la distancia, en la medida que se trata de una coyuntura ecológica que nos afecta a todos.

Lo anterior se puede ver sobre todo en la superposición de plano y trasfondo en cuadros que, como imágenes dialécticas, presentan una oposición entre elementos distantes y cercanos en sí mismos. Este es el caso del plano en que animales tales como patos y flamencos aparecen en el frente de la pantalla y máquinas extractivas en el fondo, lo que deja al descubierto la simultaneidad de dos procesos contradictorios en la pantalla: el de la reproducción de la vida y el de la reproducción del capital. Ciertas tomas panorámicas, capturadas tan lejos que la temperatura de la imagen sube significativamente, hacen también que se disipen las formas de personas, animales y rocas, fundiendo cuerpo y paisaje en un todo (imagen 4). Así, *Surire* pone de manifiesto una crisis ontológica además de ecológica, en la que se superponen mundos y temporalidades. Esto es clave para la emergencia de una conciencia planetaria de la crisis ecológica en que estamos inmersos en tanto especies que conviven con otras. Cabe agregar que esta superposición de tiempos parece estar reflejada en el propio bórax que se extrae del salar: en tanto sal cristalizada, este mineral se puede ver como lo que Deleuze, en su filosofía del cine, llamó una imagen-cristal, a saber, aquellas imágenes fundadas sobre lo actual y lo virtual al mismo tiempo, que capturan la separación entre el pasado y el presente en el momento en que ambos son, sin embargo, indiscernibles. Como afirma Deleuze, la

imagen-cristal “consiste en la unidad indivisible de una imagen actual y ‘su’ imagen virtual”, lo que muestra que “el presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente [...] La imagen, por tanto, tiene que ser presente y pasado [...] al mismo tiempo” (Deleuze 110-1). En el caso de *Surire*, el bórax cristaliza el momento en que el presente del mineral se vuelve un pasado del capital. Y no solo el bórax, sino también las vidas inscritas en el desierto, volviéndolas un aspecto más del sacrificio. De ese modo, el desierto aparece como la imagen del presente en el momento en que se vuelve pasado degradado.



Imagen 4: *Surire*, Perut+Osnovikoff, 2015.

Surire ofrece, entonces, una manera diferente de observar en/el cine, es decir, no como un poner la imagen frente a nosotros, sino como un ponernos a nosotros frente a ella, llevando el cuerpo del espectador lo más cerca del lugar de la crisis y no al revés. Esto nos recuerda que “las imágenes toman cuerpo”, como sostiene Jens Andermann, “solo en la medida en que les cedamos el nuestro” (“La imagen piel” 18). Así, Perut+Osnovikoff parecen estar buscando, más que una percepción cristalina, una visualización háptica

de la realidad, es decir, un tipo de visualización que corresponde a aquellas imágenes que no se ven solo con los ojos, sino que exigen que las percibamos con todo el cuerpo. Este tipo de representación fílmica, generalmente asociada a los primeros planos extremos y a la imagen borrosa, intenta mostrar el material por sí mismo en vez de enmarcarlo en una narrativa, generando una sensación de tacto o de ser tocado en el espectador (Kuhn y Westwell). De acuerdo con Laura Marks, la visualidad háptica invita al espectador a percibir la imagen de forma íntima, corporal y, de esta manera, “despiertan una respuesta emocional o visceral” (28). Cabe decir que la visualidad háptica también fue estudiada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, quienes la definen como una mutación sensorial que ocurre en el espacio liso, volviendo próximo lo lejano e indiscernible el plano del fondo⁷. En ese sentido, las imágenes hápticas se asemejan a la superficie del desierto, pues unen cosas horizontalmente, como líneas de fuga que emergen incluso entre las estriaciones que impone el poder, y así pueden dar cuenta de la violencia lenta e invisible que ocurre en las zonas extractivas.

En esta línea, cobra mucho sentido el énfasis que ponen Perut+Osnovikoff en la piel de los ancianos aimara, las arrugas y los surcos en sus manos y pies, que hacen que la piel se fusione con el suelo agrietado del desierto (imagen 5). Ambas superficies emergen en el documental como si fueran capas de memoria que se solapan y a la vez se diferencian. Las arrugas y la piel cobriza de los aimaras hablan del paso del tiempo y el conocimiento ancestral de este territorio inhóspito, mientras que la piel salada y agrietada del desierto, la piel que intenta ser estratificada por el Estado y el capital transnacional en rutas y socavones mineros, refleja las heridas producidas por el extractivismo.

⁷ “La función háptica y la visión próxima suponen en primer lugar lo liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno, sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales” (Deleuze y Guattari 502).



Imagen 5: *Surire*, Perut+Osnovikoff, 2015.

Además de estas imágenes, hay dos secuencias que expresan con profundidad la dimensión háptica de *Surire*. Una de ellas es el momento en que Clara, la anciana que vive sola junto a sus perros, va al pueblo cercano a hacerse la pedicura para así aplacar las malformaciones en sus dedos producto del uso de sandalias y la propia vejez. En la secuencia, vemos al médico local cortándole las uñas de los pies a Clara y quitándole las imperfecciones con una máquina mientras algunas personas celebran la Navidad en la otra sala del centro comunitario, cantando villancicos. Esta curiosa secuencia, como suelen hacerlo los documentales de Perut+Osnovikoff, subraya la dimensión surrealista de la realidad al punto de incomodar al espectador, quien, al mismo tiempo, puede sentir cómo el médico da nuevamente forma a la piel de los pies de la mujer, provocando una experiencia casi física de la imagen. Este es también el caso de la larga secuencia en la que Clara le quita la piel a una cabra que recientemente ha sacrificado para su alimentación; aquí se puede sentir, incluso con más incomodidad que con la pedicura, la naturaleza táctil de la película en su representación de

lo real, en la que el desollado del animal puede funcionar como metáfora de la minería en el desierto (imagen 6). En este sentido, *Surire* no solo hace del ojo otro *órgano* del tacto, sino también conjura el espectro de la violencia en que viven los sujetos del documental. Esto es lo que arguye Juliana Martínez en su reciente libro sobre el realismo espectral de películas colombianas como *La Sirga* (William Vega, 2012). Este tipo de realismo cinematográfico no cuenta nada en particular ni tampoco exhibe formas espectaculares de violencia, sino que hace sentir, casi físicamente, el paso lento e invisible del terror en la vida cotidiana de las personas y los territorios. En sintonía con esto, *Surire* representa la destrucción lenta e imperceptible y, simultáneamente, evidente y brutal del entorno del salar. Esto nos hace pensar en la apariencia fantasmática de la violencia colonial-extractiva, que retorna junto al capital minero como un espectro y, por lo tanto, necesita ser representado de maneras táctiles y afectivas, además de visuales.



Imagen 6: *Surire*, Perut+Osnovikoff, 2015.

CONCLUSIONES

El propósito de *Surire* es dar cuenta del escenario de emergencia social y ecológica en que se encuentran las comunidades humanas y extrahumanas del salar producto de la minería y el colonialismo. En ese sentido, no cabe duda de que se trata de un documental ambientalista. Al mismo tiempo, Perut+Osnovikoff buscan exponer una modulación local de la crisis ecológica global y hacérsela sentir en el cuerpo mediante imágenes hápticas de los cuerpos aimara, los animales y la propia superficie del desierto intervenida por la máquina extractiva. Por medio de una dialéctica entre distancia e intimidad en el montaje de estas imágenes, el documental termina provocando una reacción afectiva en el observador. Esto nos devuelve a la pregunta por la estética de la observación en un contexto radicalmente diferente: lo que parecen ser los últimos días de un mundo que está por acabarse. *Surire* nos enseña, en otras palabras, que observar el fin del mundo en la piel del desierto significa sentirlo en carne propia a través de la imagen.

Otro aspecto determinante del documental es el registro de las estrategias de adaptación y cooperación de las comunidades humanas y extrahumanas del salar a pesar de la violencia a la que están expuestas día a día. Me refiero a las alianzas entre las personas, los animales, los elementos naturales y las cosas que hacen posible la vida en el salar de Surire. Estas alianzas no consisten en formas organizadas de resistencia ambiental, sino en estrategias para la supervivencia en condiciones precarias, la mayoría de ellas improvisadas e inestables. Estas se encuentran contenidas en las imágenes táctiles del documental, así como en los sonidos que irrumpen en medio de las tomas panorámicas, acercándonos físicamente a la película. De este modo, el balbuceo de sujetos solitarios realizando sus labores cotidianas; el cruce de lenguas y acentos que van del aimara al español y del chileno al boliviano; los ruidos de los animales que viajan por la superficie del desierto; y el viento altioplánico que todo lo rodea, viene a conformar la lengua del inhumano, ese lenguaje todavía inarticulado que emerge de zonas de catástrofe y sobrevive en el que el tiempo futuro se debe conjugar de otros modos.

Para finalizar, me gustaría llamar la atención sobre una secuencia que representa muy bien los matices de las alianzas entre entidades humanas y extrahumanas que se cuajan en la zona extractiva. Se trata de la secuencia en que vemos al niño boliviano montando la bicicleta que le cede uno de los ancianos de la comunidad a cambio de cuidar sus llamas mientras están fuera por Navidad (imagen 7). Esta no es una alianza entre especies, sino una alianza entre personas y cosas. Sabemos que el niño ha estado buscando una bicicleta para cruzar la frontera entre Chile y Bolivia, pero la bicicleta que le cede el anciano no está en buenas condiciones y, de hecho, el niño parece no saber montar una todavía. Aun así, lo vemos haciendo el intento, cayendo al suelo mientras los animales lo miran, hasta que es capaz de rodarla cuesta abajo. Creo que esta secuencia simple y hasta trivial del documental nos hace ver no solo la importancia de la alianza entre las personas y las bicicletas –lo que adquiere muchísima pertinencia en un entorno amenazado por los combustibles fósiles–, sino que también nos llama a recuperar el valor de uso sobre el valor de cambio de las cosas. Esta es otra de las simples lecciones que podemos sacar del documental: los humanos, los animales, las cosas y las culturas siempre pueden tener una vida futura, incluso después de ser desechados. La imagen del joven atravesando el desierto sin rumbo en la bicicleta reciclada, a pesar de que no sabe conducirla, nos hace ver que nuestra tarea, junto con representar el extractivismo y desentrañar sus operaciones –que por mucho que ayude a entender el capital no necesariamente ayuda a destruirlo–, es recuperar el valor de uso de las cosas desechadas. Quizá esto reafirme la lección estética que nos ha dejado históricamente el cine: interrumpir por un momento el circuito del capital mientras observamos, esperamos e imaginamos la próxima revolución.



Imagen 7: *Surire*, Perut+Osnovikoff, 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, JENS. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- . “Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes”. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 8, n.º 2, 2018, s. p.
- . “La imagen piel”. *Cine puro. Albertina Carri*. Muestra. *Berliner Künstlerprogramm*, 2022, www.berliner-kuenstlerprogramm.de.
- ARBOLEDA, MARTÍN. *Planetary Mine: Territories of Extraction under Late Capitalism*. Londres: Verso, 2020.
- CÁDIZ VILLARROEL, FRANCISCO. “La ‘chilenización’ en el Norte y Sur de Chile: una necesaria revisión”. *Cuadernos Interculturales*, año 11, n.º 20, 2013, pp. 11-43.
- CHEN, NANCY Y TRINH T. MINH-HA. “‘Speaking Nearby’. A Conversation with Trinh T. Minh-ha”. *Visual Anthropology Review*, vol. 8, n.º 1, 1992, 82-91.
- DELEUZE, GILLES. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- DEPETRIS-CHAUVIN, IRENE. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons, 2019.
- FAJARDO, MARCO Y TATIANA OLIVEROS. “Surire, el laureado documental chileno que se ubica entre lo mejor del año”. *El Mostrador*, 29 octubre, 2015.
- FRAZIER, LESSIE JO. *Salt in the Sand: Memory, Violence and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*. Durham: Duke UP, 2007.
- GARCÉS, INGRID. “Salar de Surire: un ecosistema altoandino en peligro, frente a escenario del cambio climático”. *Nexo. Revista Científica*, vol. 24, n.º 1, 2011, pp. 43-9.
- GÓMEZ-BARRIS, MACARENA. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke UP, 2017.

- KUHN, ANNETTE Y GUY WESTWELL. "Haptic Visuality (Embodied Spectatorship)". *A Dictionary of Film Studies*. Oxford Reference, 2012, www.oxfordreference.com.
- LAMBERT, LÉOPOLD. "The Desert: Introduction". *The Funambulist*, n.º 44, 2022, 22-3.
- LATOMBE, JEAN-CLAUDE. "Salar de Surire". *Mountaineering, Climbing, Trekking, and Travel Page*, 2015. <https://ai.stanford.edu/~latombe/mountain/photo/chile-2015/salar-surire-2015.htm>.
- LAVÍN, VIVIANA. "Entrevista a Bettina Perut: *Surire*". *El Morrocotudo*, 14 de octubre de 2015. www.elmorrocotudo.cl.
- MACDOUGALL, DAVID. "Observational Cinema". *The International Encyclopedia of Anthropology*. Editado por Hilary Callan y Simon Coleman. 2018.
- MARÍN, GERMÁN. *Tierra Amarilla*. Santiago: FCE, 2014.
- MARKS, LAURA. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP, 2000.
- MARTÍNEZ, JULIETA. *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. Austin: University of Texas Press, 2020.
- NIXON, ROB. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Londres: Harvard UP, 2011.
- NICHOLS, BILL. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- POVINELLI, ELIZABETH. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke UP, 2016.
- ROMERO-TOLEDO, HUGO. "Extractivismo en Chile: la producción del territorio minero y las luchas del pueblo aimara en el Norte Grande". *Colombia Internacional*, n.º 98, 2019, pp. 3-30.
- SELGAS, GIANFRANCO. "Archivos de la mina planetaria. Arte, ecología política y geología de medios en Chile y Venezuela". *Diálogos Latinoamericanos*, vol. 31, 2022, pp. 102-25.
- SPIRA, TAMARA LEE. "Neoliberal Captivities: Pisagua Prison and the Low-Intensity Form." *Radical History Review*, n.º 112, 2012, pp. 127-46.
- SPIVAK, GAYATRI. *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia UP, 2003.

- SAUNDERS, DAVE. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Londres, Nueva York: Wallflower Press, 2007.
- ST-HILAIRE, FRÉDÉRIC. “Jean Rouch: The Camera as Theoretical Instrument”. *Off Screen*, vol. 22, n.º 7, 2018. www.offscreen.com.
- UNKNOWN FIELDS. *The Break Milk of the Volcano*. Londres: AA Publications, 2016.
- VALVERDE SOTO, VÍCTOR. “Ficha informativa sobre humedales Ramsar. Humedal salar de Surire”. *Ramsar*, 1996. www.rsis.ramsar.org.

FILMOGRAFÍA

- Desviar la inercia*. Dir. Ana Alenso, 2019.
- Anthropocene: The Human Epoch*. Dir. Jennifer Baichwal y Edward Burtynsky, 2019.
- Los reyes*. Dir. Perut+Osnovikoff, 2018.
- Homo sapiens*. Dir. Nikolaus Geyrhalter, 2016.
- Surire*. Dir. Perut+Osnovikoff, 2015.
- La Sirga*. Dir. William Vega, 2012.
- La muerte de Pinochet*. Dir. Perut+Osnovikoff, 2011.
- Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán, 2010.
- Noticias*. Dir. Perut+Osnovikoff, 2009.
- Un hombre aparte*. Dir. Perut+Osnovikoff, 2001.
- La batalla de Chile*. Dir. Patricio Guzmán, 1973.
- Chircales*. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972.

ARTÍCULOS

DISPOSITIVOS GENÉRICO- DISCURSIVOS EN LA ARTICULACIÓN DEL NIÑO COMO ESCRITOR EN LA SERIE DE NOVELAS *PAPELUCHO* DE MARCELA PAZ

GENERIC DISCOURSIIVE DISPOSITIVES IN THE ARTICULATION OF
THE BOY AS A WRITTER IN THE SERIES OF NOVELS *PAPELUCHO* BY
MARCELA PAZ

ISABEL IBACETA¹

Universidad de O'Higgins
Libertador Bernardo O'Higgins 611, Rancagua, Chile
isabel.ibaceta@uoh.cl.

RESUMEN

En este artículo se analiza la articulación de la imagen de niño escritor en la serie de novelas *Papelucho* (1947-1974) de Marcela Paz. Por medio de la exploración del despliegue de una economía genérico-discursiva, en diálogo con elementos metaficcionales y paratextuales, se da cuenta de la configuración de una imagen de niño con altos niveles de agencia. Esta niñez activa emerge a partir de la apropiación desinhibida de una multiplicidad

¹ Doctora en literatura, mención literatura chilena e hispanoamericana.

de géneros y subgéneros discursivos que se ponen en relación ecléctica que tensiona las convenciones genérico-discursivas hegemónicas propias de la literatura para infancia de la época. Este artículo busca contribuir al conocimiento literario, estético e ideológico de una producción literaria icónica del siglo XX en Chile.

Palabras clave: Papelecho, narrativa chilena, voz narrativa infantil, géneros discursivos, niñez.

Abstract

The current work analyses the articulation of the figure of a child writer in the Papelecho series (1947-1974) by Marcela Paz. By exploring the display of a discursive generic economy, which dialogues with metafictional and paratextual elements, a conception of childhood with a high level of agency is evidenced. This active childhood emerges from the uninhibited appropriation of a multiplicity of discursive genres and subgenres that related each other in an eclectic manner. This relationship puts a strain on the hegemonic generic-discursive conventions of children's literature of the period. This article aims to contribute to the literary, aesthetic and ideological knowledge of an iconic literary production of the twentieth century in Chile.

Key words: Papelecho, Chilean Narratives, Children Narrative, Discursive genre, Childhood.

Recibido: 28/01/2022

Aceptado: 05/10/2022

I. INTRODUCCIÓN

Los géneros discursivos son estructuras enunciativas que enmarcan y facilitan la comunicación humana. No existe información oral, escrita o de otra índole que exista fuera de los márgenes de sus códigos (Frow 13). Las particularidades de estos conglomerados de enunciados, relativamente estables, que constituyen los géneros discursivos, responden a las especificidades y necesidades propias de las distintas esferas del pensamiento humano, que dan forma a las diversas disciplinas del conocimiento (Bajtín, *Estética* 248). A la vez, los géneros se definen al integrar grupos textuales con los que entablan semejanzas de contenido, forma y función, constituyendo familias genéricas que son temporal y culturalmente situadas, que cambian en el tiempo y se hibridizan (Bajtín, *Estética* 145; Frye 318; Todorov 33). Como ha propuesto Bajtín, los géneros discursivos entrañan la configuración de culturas y subculturas que crean particulares formas de crear y comunicar conocimientos (*Estética* 248-50), permitiendo y restringiendo la generación de sentidos, lo que tiene alcances epistémicos que rebasan la mera función de sistematizar la diversidad discursiva imperante en el campo cultural. Atendiendo a este tipo de alcance, en el tránsito de la presente exploración me interesa la perspectiva de John Frow, quien plantea, por una parte, analizar las producciones comunicativas e indagar en las lógicas mediante las que, más que situarse dentro de un género discursivo en particular, los textos hacen uso de convenciones genéricas diversas, desplegando así una riqueza y complejidad que establece en ellos una economía de géneros (Frow 2). Por otra parte, Frow releva el hecho de que los géneros discursivos trascienden su condición de meros elementos estilísticos, para constituirse en agentes cruciales en la generación de efectos de credibilidad, de veracidad y de realidad, efectos que determinan la forma en que el mundo es concebido (2).

En la serie de Paz, se asiste al efecto de realidad de un niño que dialoga, conoce en parte y utiliza variadas convenciones genérico-discursivas. En estas novelas se advierte su uso ecléctico, sustentado en mecanismos metaficcionales y paratextuales, que funcionan en diálogo con operatorias

paródicas, humorísticas, irónicas y carnavalescas, que ponen en escena un repertorio de patrones genéricos, principalmente, literarios y referenciales.

En un desparpajo escritural el narrador autoconsciente, con alto nivel de agencia y dramaticidad (Booth 149-165)², imprime con propiedad su impronta de escritor, entremezclando lúdicamente en su diario íntimo escritos cuyos patrones se asocian al texto escolar y la ficción histórica, a las obras dramáticas, a la lírica, a la carta y al testimonio policial. A la vez, incidentalmente, incorpora y parodia códigos discursivos orales, como por ejemplo, el radioteatro. La particularidad de la voz narrativa autoconsciente se yergue gracias a una operatoria metaficcional. A través de esta operatoria, la propuesta estético-genérica de las novelas de Paz permite la invención novelesca no solo de una voz narrativa infantil sin precedentes, sino también de una escritura infantil. A partir de una singular economía de los géneros, esta escritura establece un imaginario de infancia que rompe con las concepciones de niñez moderno-clásicas y moderno-liberales (Marín 62-4) que predominan en la literatura para infancia en Chile entre la década de 1940 y 1970, fecha en que se publica la serie de novelas de Paz.

Esta serie de novelas es una de las obras cumbres para la niñez producida en Chile en el siglo XX, cuenta de ello da el sitio de relevancia en que el historiador Jorge Rojas Flores pone a la serie en su *Historia de la infancia en el Chile republicano (1810-2010)*. Su éxito literario y editorial (Subercaseaux 150)³, le ha valido a su autora, no solo el reconocimiento de intelectuales y escritores (Larraín 14)⁴, sino también la obtención de importantes galardones, entre ellos el Premio Nacional de Literatura en

² Un narrador autoconsciente, agente y dramatizado, constituye para Booth una voz que es protagónica dentro de los sucesos del relato (dramatizado), que tiene injerencia en las acciones relatadas (agente) y que muestra plena conciencia de su rol de narrador/escritor (autoconsciente).

³ El tiraje común de una publicación en los años cincuenta no superaba las mil copias, no obstante, de *Papelucho* (1947) se vendían alrededor de cuatro mil ejemplares por año (Subercaseaux 150-5).

⁴ Amanda Labarca, Hernán Díaz Arrieta (Alone), Raúl Silva Castro, Alejandra Costamagna y Alberto Fuguet, entre otros/as (Ibaceta, "Más allá de *Papelucho*" 6). También se observan críticas positivas de parte de Jaime Quezada y Juan Gabriel Araya (Larraín 14).

1984⁵. La singularidad del carácter y habla del personaje-narrador Papelucho lo ha convertido además en un ícono de la cultura popular que trasciende el ámbito literario, como ha planteado Alberto Fuguet (19). Una pequeña y puntual muestra de lo anterior es la creación de un *doodle* por parte de la compañía Google para celebrar el natalicio de Marcela Paz en 2012. En la actualidad, la figura de Papelucho circula también en medios de comunicación masivos como las redes sociales, apareciendo, por ejemplo, en producciones gráficas relativas a la revuelta popular chilena de octubre 2019, como evidencia la obra del ilustrador Fabián Rivas⁶. A pesar del éxito y pervivencia cultural de la serie de Paz, su exploración desde los estudios literarios es aún incipiente.

Desde los estudios literarios⁷ se ha abordado la serie, por una parte, analizando en ella la articulación de mecanismos del humor leve de Ítalo Calvino (Cifuentes, “Marcas discursivas” 15-32), así como la intervencionalidad entre humor y elementos gatillantes de un sentido de angustia (Cifuentes, “Angustia y humor” 131-9). Se ha indagado, además, en marcas asociadas al realismo grotesco y a lo abyecto, que dan cuenta de la configuración de una corporalidad infantil, que subvierte las tendencias en los modos de representación de la figura infantil presente en la literatura para niños/as de la época (Ibaceta, *El cuerpo del niño* 65-80). Por otra parte, desde una mirada historiográfica, la serie ha sido leída como documento que retrata las problemáticas de la emergencia de las clases medias durante el siglo XX (Candina 7-21). Hasta donde se ha podido constatar, no existen aproximaciones que aborden las dinámicas narrativas asociadas a la construcción de una escritura

⁵ Premio Office Chrétien du Livre en Francia (1980); inclusión en la lista de honor Hans Christian Andersen de la International Board on Books for the Young (IBBY), Suiza (1968); Premio de Honor, Editorial Rapa-Nui por *Papelucho* (1947).

⁶ La ilustración está disponible en <https://www.latercera.com/culto/2019/11/26/papelucho-baleado/>

⁷ Es necesario consignar la existencia de trabajos en torno a la serie desde otras perspectivas que, si bien no indagan a fondo en particularidades literarias, son de todas formas relevantes. Entre ellos se encuentran aproximaciones desde la historia del libro de Manuel Peña Muñoz (2009), desde la historiografía de la infancia por parte de Jorge Rojas Flores (2010) y las biografías de Paz escritas por Ana María Larraín (2009) y Virginia Cruzat (1992).

infantil. En consecuencia, en lo que sigue, se aborda, en primer lugar, la base genérico-literaria predominante en la serie, que remite al género de la novela biográfica o autobiográfica familiar y a las convenciones del diario íntimo. En segundo lugar, se explora la operatoria metaficcional y paratextual por medio de la cual se establece la ficción de una escritura infantil. La articulación de esta ficción se potencia e hipervisibiliza mediante el funcionamiento de una economía de patrones genéricos narrativos, dramáticos, líricos y referenciales que conviven en relación ecléctica, paródica y carnalesca.

2. LA BASE GENÉRICO LITERARIA EN LA SERIE DE NOVELAS DE PAZ: NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y DIARIO ÍNTIMO

La diversidad de convenciones genéricas y su aproximación lúdico-paródica en la serie se sostiene sobre una base genérica más global. Esta base dice relación, en primer lugar, con elementos asociados al género de la novela biográfica o autobiográfica familiar, comprendida desde paradigmas bajtinianos. En segundo lugar, la serie se sustenta mayoritariamente sobre patrones propios del diario íntimo. Sobre esta base genérica se pone en escena el juego ecléctico-paródico del resto de patrones genéricos.

Según Bajtín, los rasgos asociados a la novela autobiográfica familiar son, en primer lugar, el desarrollo de un relato focalizado en un momento particular dentro del curso de la vida de un personaje (*Estética* 207-9), que en el caso de la serie *Papelucho* sería la infancia. En segundo lugar, el relato de corte autobiográfico no se constituye como novela de formación. En tercer lugar, este tipo de relato problematiza las relaciones sociales, lo que se expresa en la serie en la relación problemática de la niñez con la sociedad adultocéntrica, usando el concepto de Claudio Duarte (125). Este eje, permite a la serie su vinculación con el “tiempo histórico”, como denomina Bajtín al contexto sociopolítico que se busca recrear en las novelas autobiográficas familiares (*Estética* 209). Finalmente, una última característica que Bajtín identifica en este subgénero de la novela establece que la figura de los/as

protagonistas no buscan ser modelos de perfección, lo cual en el caso de la serie es evidente. La figura de Papelucho es paradigmáticamente rupturista, dado que se distancia del uso de la figura infantil como mecanismo modelador del comportamiento de la potencial audiencia no adulta, tendencia clara en la narrativa para niños/as hasta aproximadamente mediados de los años setenta, como he dado a conocer en otro trabajo (Ibaceta, “Bodies and Voices” 42).

Por otra parte, la asociación de la serie con el género referencial del diario íntimo es ampliamente conocida. En este caso, por supuesto, se trata de una ficcionalización literaria del género común en la literatura (Morales 25). La dimensión testimonial propia del diario íntimo y la autobiografía aportan de manera fundamental en la configuración de un imaginario de infancia con importantes niveles de agencia en la serie de Paz. Esta dimensión, según propone Magaret Randall, en el género del diario, expone la existencia de relaciones de poder desigual y, por lo general, sitúa a quien está en posición de subordinación en el centro del discurso (citado en Morales 21). En las novelas en estudio, el niño, en tanto subalterno, es quien da testimonio y establece un discurso crítico en torno a las relaciones entre la infancia, la sociedad civil y la familia. La dimensión testimonial, se convierte en una estrategia narrativa vital para configurar un imaginario de infancia como se verá luego.

El diario íntimo aporta otra particularidad al relato: la generación de un espacio de intimidad y secreto, lo cual es claramente visible en los escritos del narrador-escritor-niño Papelucho. En la apertura del *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) se lee: “ESTE ES MI DIARIO SECRETO y se prohíbe leerlo” (7, mayúscula en la fuente). La instalación ficcional de este espacio de privacidad permite al narrador liberarse de las convenciones escriturales que pesan sobre textos pensados para publicación (Morales 88). En un juego con esta cualidad, la escritura de Papelucho muestra una apropiación libre y distendida de los géneros discursivos, así como su uso ecléctico, paródico y carnalesco. Por otra parte, las convenciones del diario contribuyen a la configuración ficcional de una conciencia infantil, pues

el género referencial o las “formas de la comunicación y la autorrevelación privadas” como las denomina Bajtín, son herramientas fundamentales en la articulación de una “autoconciencia privada del hombre” (*Problemas literarios* 337). Esta conciencia o autoconciencia literaria, según Karl Weintraub se construye en la serie gracias a la libertad de seleccionar y organizar los contenidos del diario desde una perspectiva ficcionalmente infantil. Esta característica del diario íntimo de constituirse sobre la base de una selección que deja fuera lo no relevante (cit. en Burns 27) se observa claramente en las novelas de Papelucho. En ellas se asiste a una selección de situaciones, pensamientos, deseos, miedos e imágenes que recrean las prioridades e intereses supuestos de la infancia. Esto en un contexto escritural que opera con la doble función de ser *confidente* y a la vez *terapeuta* del niño, fuera del foco de la lupa adulta, como ocurre con diarios de vida reales (Burns 18).

La configuración de una conciencia y autoconciencia literaria infantil en la serie de Paz, y particularmente la figura de un niño escritor se logra en conjunción con el uso de recursos metaficcionales y paratextuales.

3. RECURSOS METAFICCIONALES Y PARATEXTUALES EN LA ARTICULACIÓN DE UNA ESCRITURA INFANTIL

En las novelas de Paz, la parodia, carnavalización y la lúdica configuración genérico-discursiva se proyectan a partir de la estrategia metaficcional que hace referencia constante al hecho de que las novelas son escritas por un niño. La metaficcionalidad, como aquella condición de las narrativas de dejar en evidencia su propio e inherente carácter artificioso de forma consciente (Waugh 2) es lo que se observa en la serie. Esto se logra a través de la insistente referencia del narrador hacia su rol de escritor. Por una parte, explícita continuamente las razones por las cuales escribe. Por ejemplo, escribe por solicitud de la profesora de lenguaje en *Papelucho en vacaciones* (1971), para dar cuenta sobre un fenómeno potencialmente paranormal en *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968), por un requerimiento

policial en *Papelucho perdido* (1962), debido a motivaciones económicas en *Papelucho casi huérfano* (1951) o como terapia para detener la angustia ante la probabilidad de causarle daño a Domitila en *Papelucho* (1947).

Por otra parte, el narrador-escritor señala continuamente elementos que obstaculizan su proceso escritural. Algunos de ellos son estar enojado, tener poco tiempo o falta de inspiración, como se observa en *Papelucho casi huérfano*, donde el niño señala: “Es terrible tener que hacer algo a la fuerza y escribir todos los días lo que uno hace o lo que piensa [...] Hay días que no ha pasado nada ni sé ni qué decir y por eso hoy, para tener algo que decir solté todos los pollos del criadero” (51). En *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965) el niño cierra su relato indicando que no puede escribir más, por indicación médica (95). Por medio de este tipo de mecanismos se permite la construcción ficcional de un modo escritural infantil, el que se nutre además a partir de la utilización de elementos paratextuales. Entre ellos, se advierte la incorporación de notas autorales y editoriales ficcionalizadas, como es el caso del prefacio que Papelucho escribe para su propia historia de Chile en *Papelucho historiador* (1955).

La gente grande no se acuerda ya de lo mucho que cuesta estudiar.

Creen que uno no tiene nada en la cabeza...

Y hay que ver lo difícil que es poner atención y no pensar en otra cosa. Porque hay tanto en qué pensar.

Cuando alguien nos explica bien, le entendemos; si ese alguien nos explica algo entretenido, ponemos atención y si ese alguien nos cuenta una historia que nos gusta de veras, la aprendemos y no la olvidamos nunca.

A mí me cuesta tanto estudiar, que para poder aprender he tenido que escribirme yo mismo la Historia de Chile. Y ahora sí que la sé de veras y no se me va a olvidar.

PAPELUCHO.

El simulacro de escritura infantil que se establece a partir de las notas se intensifica por medio de elementos paratextuales incluidos en el diseño de las portadas. En ellas, por una parte, se imita la tipografía manuscrita e ilustraciones que semejan un trazo infantil inacabado. Por otra parte, el nombre del niño se destaca en el centro de la portada, mientras que el seudónimo de la autora se posiciona en un extremo superior y tiene un tamaño más reducido. Se otorga, así, mayor visibilidad a la figura de Papelucho en tanto creador, lo que se aprecia claramente, por ejemplo, en las portadas del *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) y de *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965). En esta última, es clara además la indicación autoral: “*Por Papelucho*”.



Mi hermana Ji por Papelucho, Editorial Pomaire, 1965.



Diario secreto de Papelucho y el marciano, Editorial Pomaire, 1968.

Las particularidades del diseño, entre las que se encuentra la tipografía, así como la producción y simulación creativo-paródica de cartas y notas de editores constituyen un andamiaje metaficcional que revela la esencia lingüística de un texto (Waugh 97). Esto, en el caso de las novelas de Paz permite, al mismo tiempo, la articulación de una infancia literaria, mediante la exposición enunciativa que otorga un alto nivel de agencia a la niñez,

validándole como agente emisor, constructor y no solo como un receptor pasivo de relatos.

El despliegue metaficcional y paratextual tiene como consecuencia la simulación de la convergencia que se da en los diarios íntimos, donde escritor, narrador y persona natural son uno solo (Morales 28). Esta simulación da pie a la estilización, heterogeneidad y eclecticismo genérico al que se asiste en la serie de Paz.

4. SUBVERSIÓN GENÉRICO-DISCURSIVAS EN LAS NOVELAS DE MARCELA PAZ

A continuación, se exponen y analizan diversos usos genéricos visibles en las novelas de Paz y, aun cuando se comprende que los géneros literarios (lírico, dramático, narrativo) no pueden delimitarse de forma tajante, se utilizará esta tríada para brindar una organización comprensible al siguiente apartado.

4.1. Patrones genérico-narrativos: relación ecléctica de la narrativa escolar, la ficción histórica y el diario íntimo

La variedad subgenérica que podría vincularse con el género narrativo en la serie de Paz se observa en aquellas novelas que se emparentan con lo que, en el ámbito de los *children's literature studies*, se denomina narrativas escolares (*school story*). Este es el caso de *Papelucho* (1947) y *Papelucho historiador* (1955), esta última novela obedece a la ficción histórica también. Por otra parte, en el *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) el relato se teje sobre códigos de la ciencia ficción, mientras que en *Papelucho detective* (1957) y en *Papelucho ¿soy dix leso?* (1974) sobre los del género negro.

Esta variedad subgenérica, que se articula sobre la ficcionalización del niño escritor como ya se dio cuenta, establece, como consecuencia, la imagen de un sujeto infantil que intuitivamente parodia estos subgéneros

de la novela. Por medio de este juego narrativo-genérico se crea la imagen de una niñez que usa y remeda los patrones genéricos, posicionándose como conocedora de ellos, como cuando configura un relato novelado de varios episodios de la vida de Lautaro en *Papelucho historiador* (1955). No obstante, es clara también la utilización ficcionalmente errónea (con fines paródicos) de las convenciones genérico-narrativas. En el caso de esta misma novela, se aprecia la parodia al texto escolar (género académico-formativo). Aquí se está en presencia del eclecticismo entre el género académico, la narrativa escolar (en tanto existe un eje que relata las vivencias escolares de Papelucho y sus compañeros/as) y la ficción histórica, pues si bien la novela estructuralmente se articula por medio de apartados propios de los textos escolares de historia (descubrimiento, conquista, colonia e independencia), dicha estructura se alterna libre y lúdicamente con sueños, pensamientos y recuentos de sucesos cotidianos vivenciados por Papelucho. Por otra parte, el lenguaje y forma de exposición de los hechos históricos no se condicen con el registro épico y el lenguaje formal, propio de un texto escolar o de una novela histórica para la infancia o adolescencia de la época⁸.

Papelucho subvierte, en este texto, las convenciones escriturales de la ficción histórica, incorporando un lenguaje coloquial, como el que se destaca en cursivas en el apartado de la novela titulado “La conquista”, episodio en el cual se da cuenta de diversas batallas entre mapuche y españoles de esta manera: “Galvarino estiró un brazo y se dejó cortar la mano *sin pestañar*. Luego estiró el otro y no *largó* una queja. Cuando se vio sin manos, dijo: “Todavía me quedan fuerzas para pelear contra los españoles. ¡Cortad esta garganta que tiene sed de vuestra sangre!” (56). La parodia de la novela histórica infantil en tanto género se observa en el contrapunto entre este tipo de léxico coloquial con aquel de tenor épico y metafórico, lo que tiene el potencial de producir un efecto humorístico de tipo incongruente. Desde las *incongruity theories* en torno al humor, se entiende esta forma

⁸ Ejemplo de este tipo de registro y lenguaje es visible en textos como *Orejones y viracochas: Diego de Almagro* (1943) y *Sangre y ceniza: narración novelesca de la conquista de Chile* (1946) de Magdalena Petit, así como las novelas *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943) de Fernando Alegría y *La espada y el canelo* (1969) de Alejandro Magnet.

humorística como aquella que en el marco de una producción cultural o intercambio comunicativo introduce un elemento inesperado, ilógico o inapropiado en un contexto dado. Este tipo de humor se asocia, según Morreall y Forabosco, a la subversión de convenciones socioculturales (cit. en Cross 7) y en el caso de la serie de Paz se expresa, justamente, por medio del quiebre y parodia de convenciones genéricas.

Otro de los subgéneros narrativos que se parodian y carnavalizan es el texto escolar. La subversión se puede apreciar también en *Papelucho historiador* (1955), donde no solo se plantea una perspectiva crítica en torno a procesos sociales conflictivos que están ausentes o tamizados de los textos escolares de los años cincuenta, como sucede incluso con los textos de los años ochenta (Minte 74), sino que también se desarticulan los imaginarios heroicos de personajes históricos.

En relación con los procesos sociales se observa, a lo largo de la novela, la problematización del llamado descubrimiento de América. Parte importante de este texto releva la cultura mapuche, planteándose desde un registro híbrido en que se juega con relatos onírico-humorísticos, a los que se intercalan consignas que enuncian explícitamente una perspectiva política. Esto se observa en este extracto, donde Papelucho se refiere al 12 de octubre:

–Yo creo que debería ser día de fiesta para España no más– dije yo. Porque yo encuentro que para los indios de América fue un día completamente fatal. Yo creo que es terrible ser descubierto. Si no hubiera llegado Colón, los indios serían completamente felices, con flechas, plumas y todo. (30)

Lo anterior entabla una tensión en los discursos histórico-escolares de heroísmo, que son visibles en publicaciones para niños/as incluso hasta la década de 1980 (Piña 300). La tensión se articula carnavalizando personajes históricos hegemónicos, lo que se visualiza en la forma en que Papelucho ensalza a Lautaro, Galvarino, Capupolicán y desplaza a Colón de su sitio de prócer, al poner en duda sus capacidades de forma humorística. Para esto se vale de una estrategia de ironía estructural, como ilustra la opinión

del niño: “Colón fue un tonto. Primero porque descubrió América sin querer y segundo porque no se dio cuenta que la había descubierto [...] se necesita ser bien despistado para venir a América y creer que uno ha ido a las Indias” (31). El giro irónico se articula, como es de costumbre en este tipo de ironía, creando un personaje ingenuo (Bajtín, *Problemas literarios* 354; Colebrook 14), que en este caso es representado por el desconocimiento de Papelucho respecto del nivel de desarrollo de la cartografía y la tecnología naval en el siglo XV.

En la novela *Papelucho historiador*, el niño-narrador-escritor mezcla el relato supuestamente histórico (texto escolar) con elementos propios del diario. Conecta, por ejemplo, fechas de hechos históricos, con situaciones materiales cotidianas como la dirección de la casa de uno de sus amigos. De esta forma, la subversión y cuestionamiento hacia el tono heroico y solemne del género del texto escolar se pone en tensión por medio del uso de lenguaje coloquial, del humor incongruente, la ironía estructural y la visibilización de la esfera cotidiana, que se potencian gracias a las particularidades del relato íntimo.

La mezcla libre y subversión de los patrones temáticos y lingüísticos vinculados a la ficción histórica y a los textos escolares en la década de 1950 constituye un mecanismo central en la ficcionalización de un bagaje escritural propio de un niño escritor. De esta misma forma opera la apropiación de códigos genérico-dramáticos por parte de Papelucho, cuya voz narrativa confabula un híbrido que convoca convenciones tanto del texto escolar y la ficción histórica, así como de la escritura autobiográfica.

4.2 Patrones genérico-dramáticos: tragicomedia en escena

Los patrones escriturales vinculados al género dramático se integran en las novelas de Paz de manera fragmentaria y paródica. Parte importante de la novela *Papelucho en vacaciones* (1971), por ejemplo, está articulada sobre la base de claras convenciones ligadas a la dramaturgia. Enfrentado a la tarea de redactar una composición relativa a las vacaciones solicitada

por su profesora (7), Papelucho, libremente, decide escribirla siguiendo una estructura de obra dramática, como consigna la apertura de la novela:

PRIMER ACTO:

(El día antes de salir. Escenario dormitorio. Miles de porquerías encima de las camas.)

PAPÁ. —¡Por fin saldremos de vacaciones! —se abre la camisa y se hace cariño en la cara—. ¡No me afeitaré! —declama como si alguien le estuviera diciendo que se afeitara. (11)

Es clara, en este ejemplo, la visibilización de la estructura en actos y el uso de didascalias, entendidas como indicaciones escénicas que, por una parte, sitúan en tiempo y espacio la acción dramática, así como especifican los movimientos y proyección actoral (Pavis 130). Posteriormente se procede a la anotación del personaje (actor) que abre el primer acto, en este caso, el padre. En la misma apertura de la novela, no obstante, se incluye un elemento desestabilizador que se advierte ajeno a las convenciones de una obra dramática. Este elemento corresponde a la inclusión del comentario “como si alguien le estuviera diciendo que se afeitara” (11), que es eminentemente narrativo y no corresponde al diálogo de ningún personaje de la obra. Se quiebra así la estructura dramaturgica, al incorporarse la perspectiva de un narrador. Este recurso de mezclar patrones genéricos narrativos y dramáticos continúan a lo largo de la novela. Por su parte, las didascalias de apertura de acto, en lo que sigue de la novela, se convierten en comentarios de un narrador, pasando así de una enunciación referida (diálogo entre personajes) a una enunciación enunciada, representada por el habla autorreferente de un yo (Filinich 27, 23).

Sumado a la incorporación de elementos formales propios del género dramático, se identifica en la serie una estilización lingüística que remeda el lenguaje poético “elevado” asociado a las tendencias en la tragedia antigua, en tanto producción de “lenguaje sazonado” como lo describió Aristóteles (145). Este lenguaje sazonado, se introduce de forma incidental en las

novelas, en secciones donde se parodian obras dramáticas. Se reproducen aquí algunos ejemplos:

Una claridad subcutánea estropeó la regia negrura y la selva poco a poco se convirtió en potrero. Apareció el árbol y demases, todo lindo y brillante. (21)
De repente cambió algo en el aire. Era como un frescor distinto y una luz y reflejos acuosos en el cielo... (79)

Estos usos lingüísticos, sin embargo, contrastan con le resto de la narración la que hipervisibiliza el lenguaje coloquial, ficcionalmente infantil (estilizando formas lingüísticas que parecen inusuales a un lector o lectora adultos) cargado de potencial humorístico.

La parodización del lenguaje solemne y embellecido también está presente en una comedia incidental que el narrador-niño incluye en *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965):

El entretrecho

Comedia en Tres Actos Inédita

Primera Edición

Acto único

El escenario representa un mar embravecido. Las olas se levantan iracundas y las sirenas asoman entre miles de tuninas galopantes y perseguidoras. Hay también algunos tiburones que mastican colas de sirenas fallecidas. Una gaviota en lontananza. No se ve tierra ni árboles ni arena ni cosa alguna. Es Alta Mar. Muy Alta. La Princesa está vestida de rojo y tiene una inmensa cola radiante. La Princesa le dice al Mendigo: –El tesoro de los mares es vuestro.

El mendigo: No hay más tesoro para mí que vos. ¡Cásate conmigo!

Princesa: –Mi madre Reina quiere un Rey para mí. Pero yo os amo. ¡Maldita sea mi madre y toda su descendencia!

La Princesa cae muerta y los tiburones la devoran a ella y al mendigo.

Telón.

Entrada gratis – Dos Escudos por persona. (36)

Varios elementos, de manera bastante evidente, potencian la parodización humorística del género dramático. En este ejemplo, en primer lugar, se identifica que el niño titula *comedia* a un escrito que se emparenta más bien con la tragedia. El género de la tragedia incluye patrones que dicen relación, por una parte, con la inclusión de personajes de la realeza y la problematización de temáticas como lo son el amor y la belleza (Frye 93). En segundo lugar, se observan propiedades también pertenecientes a la tragedia como el “lance patético”, que se articula sobre la base de una “acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas” (Aristóteles 166), lo que en el escrito de Papelucho estaría representado por la muerte de los protagonistas.

La articulación paródica de los patrones genérico-dramáticos se carnaliza, además, en conjunción con procedimientos narrativos que apelan a un humor de tipo incongruente. Estos procedimientos establecen incoherencias a partir, por ejemplo, de la estructuración de una comedia en “tres actos” que se representa en un “acto único”. De la misma forma, se señala que la obra es gratuita, no obstante, se pide una adhesión de “Dos Escudos” (36). En estos mecanismos paródicos, se observa claramente la tendencia de la instauración de una lógica de las “cosas al revés y contradictorias” y de una impúdica y consciente mezcla de “lo alto y lo bajo”, ambos elementos permiten la configuración de una cosmovisión carnavalesca en la literatura (Bajtín, *La cultura* 16).

Las obras dramáticas incidentales de Papelucho si bien parodian y subvierten elementos genérico-dramáticos, a la vez muestran un conocimiento importante por parte del niño, relativo a la existencia de estos elementos y las numerosas convenciones asociadas a ellos.

4.3. Patrones genérico-líricos: la parodia y subversión de la poesía escolar

Adicionalmente al uso de las convenciones genéricas del drama, en la serie de Paz se dialoga con variantes líricas que son, de acuerdo con lo que el niño-narrador señala, escritos que él mismo adjunta a su diario de vida.

En la novela *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965), el niño vive un pequeño accidente quedándose encerrado en el baño. Mientras espera que llegue un cerrajero, se da a la tarea de escribir algunos poemas. Los siguientes versos, surgen de la contemplación material más próxima asociada al contexto situacional del niño:

Buquecitos de papel confort
 Que calladitos sufriendo
 Van silenciosos sorbiendo
 Y humildes se van hundiendo
Para salvar el honor. (52)

En esta estrofa se advierte una subversión que opera por medio de una referencia escatológica. Esta se propicia en tanto el honor puede quedar mancillado cuando, en una situación cotidiana, no se logra que el papel sucio baje por el caño. Esta referencia da visibilidad a lo material, a lo anatómico-fisiológico asociado a lo bajo, vinculándose con lo alto, como la poesía. Implícitamente se apela y problematiza la alta poesía escolar en la serie, mediante la producción, por parte del niño, de versos escritos a partir de una selección temática que el narrador asocia a una potencial buena acogida en el ámbito escolar. El narrador indica que “con este verso por lo menos [se saca] un siete y además se le puede poner música de marcha y lo puede cantar todo el colegio” (52):

*Valiente Capitán del Esmeralda,
 Majestuoso es tu salto en el mar,
 Te elevaste glorioso y valiente,
 Viva el salto de Arturo Prat. (52, cursiva en la fuente)*

Este segundo poema ya no se propone a partir de una situación común como la anterior, sino que el narrador-escritor remeda, de manera premeditada, el tema y estilo de la poesía nacionalista de corte heroico, que busca ensalzar figuras históricas hegemónicas.

Tras el contrapunto entre ambos poemas se deja entrever, por una parte, que Papelucho posee conocimiento de códigos líricos (métrica y rima) y, por otra, que entiende claramente los posibles contextos donde tienen cabida o no los poemas. Así, la adecuación a una situación comunicativa particular se realiza por medio del manejo de patrones genéricos. Esto es posible gracias a que, como propone Frow, los patrones genéricos son a un tiempo moldeados por las situaciones comunicativas, pero al mismo tiempo estos patrones moldean las “acciones retóricas” llevadas a cabo en respuesta a dicha situación (14). En las disquisiciones del niño se proyecta un conocimiento intuitivo de este fenómeno, lo que da cuenta de su habilidad para el manejo contextual de los géneros discursivos.

Las creaciones líricas del narrador antes referidas subvierten, por otra parte, las formas poéticas canónicas de la época, por medio de una perspectiva carnavalesca. El juego y contraposición de lo ridículo y lo sublime, de lo bajo y lo alto son, justamente, estrategias desestabilizadoras (Bajtín, “Characteristic” 123) que se identifican en la poesía del niño. La inclusión de lo escatológico (de lo material-corporal) en diálogo con la tendencia en torno a discursos patrióticos de la época (Rojas 566), convocan la capacidad de subvertir las ideologías dominantes como es propio de las operatorias carnavalescas (Bajtín, *Problemas* 366).

4.4. Patrones genérico-referenciales: la carta, el testimonio y otros juegos

Sumado a los desarrollos genéricos narrativos, dramáticos y líricos, el narrador-niño se apropia y juega con géneros referenciales, como la carta y el testimonio policial.

La inclusión de cartas y notas está presente en novelas como *Papelucho* (1947) *Papelucho casi huérfano* (1951) y *Papelucho detective* (1957). En la

primera novela, el niño encuentra una nota dirigida a él de parte de su amigo el Ñato Espiñeira. Este hombre trabaja en una construcción cercana al colegio de Papelucho, lugar al que ha concurrido varias veces forjando amistad con el adulto. Cuando Espiñeira deja su trabajo y se va de la ciudad, se despide de esta manera: “Aquí le de jo lo pro me ti do y lo que le de bo se lo si go de bien do por que ya no tra ba ja ré más a quí. Espiñeira” (50, fragmentación de sílabas en la fuente).

En la segunda novela de la serie, *Papelucho casi huérfano* (1955) por otra parte, el niño redacta una carta de despedida para un sacerdote con el cual también ha hecho amistad, durante la ausencia de sus padres quienes se han ido de viaje. La carta tiene la siguiente estructura y contenido:

“Querido señor Cura:

Es mejor que me perdone porque si el avión se cae y Ud. no me ha perdonado, la culpa es suya si yo me condeno. Me voy a buscar a mis padres con el Capitán Parada que me cuidará. Siento mucho no ayudarlo en la Misa esta mañana, pero a mi vuelta vendré y le ayudaré todas las Misas [*sic*] que quiera. No se olvide de dirigir el desfile del Napoleón en la mañana. Ahora que no estoy me echará de menos, así que sea Ud. Presidente del Socopebue para que no me echen de menos. Dígale a la tía que le escribiré y salude a la Juanita. El tirabuzón quedó detrás de la máquina fotográfica.

Muy agradecido su atto. y ss. ss. q.l.d.f.

Papelucho” (75, comillas en la fuente)

En esta misiva se despliega un proceder humorístico y carnavalesco al establecerse una inusual y desenfadada forma horizontal, en vez de sumisa, de dirigirse al sacerdote. En esta forma de relacionamiento se expresa una subversión de las jerarquías y posiciones de poder entre adulto/niño, que es una maniobra carnavalesca (Bajtín, *Characteristic of Genre* 123), que se

encuentra comúnmente en los textos “interrogativos” o carnavalescos para la infancia (Stephens 121).

En lo que refiere al humor, de tendencia incongruente, se observa en la desenfadada manera en que Papelucho invierte la culpa en relación con el pecado, cuando le señala al sacerdote “si el avión se cae y Ud. no me ha perdonado, la culpa es suya si yo me condeno” (75). De manera habilidosa e inesperada el niño se desentiende de manera jocosa de su proceder, autoindultándose de sus potenciales malas acciones. En consecuencia, mediante este manejo humorístico el niño establece un tono de tú a tú, aun cuando utilice el pronombre personal usted al dirigirse al religioso, lo que desestabiliza las posiciones de autoridad y jerarquía entre niño y adulto.

En la cuarta novela de la serie, *Papelucho detective* (1957), el relato abre con una carta del niño dirigida a su madre. Esta carta abarca todo el primer tercio de la novela y en ella, Papelucho relata diversas situaciones que lo llevan a estar detenido en una comisaría. La carta comienza así:

Querida Mamá:

1°.-No estoy perdido así que no se ponga nerviosa.

2°.-Tampoco se enoje porque lo que pasó es pura fatalidad.

3°.-Si tiene QUINIENTOS pesos puede venir a buscarme al Retén de Renca. Si no los tiene véndale mi rifle al lechero que lo quiere comprar.

4°.- Yo estoy puramente detenido, pero no preso.

Y le voy a explicar lo que pasó porque a Ud. le habría pasado lo mismo. (8)

En esta carta, así como en la dirigida al sacerdote y la nota de Espiñeira, se identifica un alfabetismo genérico por parte de Papelucho. Se evidencia su conocimiento de patrones asociados a la epístola. En particular, el niño evidencia conocer la estructura y tono de la carta privada, con su saludo de

apertura, tono directo y cercano (Reyes 291). El conocimiento genérico por parte de Papelucho se reafirma a través de la configuración de un contraste de escrituras producidas por sujetos menos instruidos, representados en este caso por el Ñato Espiñeira, la que discrepa de las habilidades escriturales demostradas por Papelucho. Con ello se potencia la ficcionalización de una escritura infantil de clase media-alta, conocedora de un importante repertorio genérico y lingüístico. Al mismo tiempo, se construye una escritura infantil que subvierte y modifica ciertos patrones de la carta, lo que se expresa, por ejemplo, en el pie de firma de la carta dirigida al sacerdote. En esta sección, si bien el niño incorpora correctamente siglas usuales de la correspondencia como, por ejemplo, “su atto. ss.” (su atento y seguro servidor), incluye, al mismo tiempo, la sigla Q.L.D.F. que, aunque semeja a algunas convenciones de las despedidas⁹, guarda una similitud inquietante con la abreviatura Q.E.P.D (que en paz descansa) propia de los obituarios. Esta sigla, que se lee con potencial humorístico, se conjuga con la compleja eventual muerte del niño a la que se alude. Lo carnavalesco se expresa aquí nuevamente, en tanto se hace convivir lo serio y lo cómico. La carta dirigida a la madre, por su parte, comienza con una enumeración que no es habitual en las epístolas, mostrando además una extensión inusual.

Adicionalmente a la parodia de la nota y la carta, se introduce en el relato de Papelucho el testimonio policial. Es sobre la ficción de este tipo de escritos que se estructura la novela *Papelucho perdido* (1962), la que, según explica el narrador, es el relato de todos los acontecimientos en los que se ve envuelto al extraviarse. Este relato es solicitado por un teniente de carabineros con quien se encuentra y quien lo ayudará a volver a casa. Pero antes de ello, le solicita dejar toda su historia por escrito. Se reproduce aquí el cierre de la novela:

He escrito lo más apurado posible y con esto termino mi historia, señor Teniente

⁹ Por ejemplo Q.E.S.M (que estrecha su mano) usada en correspondencia de la época (Reyes 300).

pero, por si cuando lo vea, con el apuro de llegar a mi casa se me olvida, quiero preguntarle qué quiere decir “colaborado en una importante pesquisa”.

Contésteme a mi casa en Arica, su s.s.s.s.s.s.

PAPELUCHO. (98)

En las novelas de Paz existen, adicionalmente, usos incidentales vinculados con códigos de la locución radioteatral. En *Papelucho perdido*, por ejemplo, el relato se inicia de esta forma:

Soy un perdido y la Jimena del Carmen, ídem, y lo peor es que nadie nos busca [...] Ellos piensan que uno se pierde adrede y quieren obligarlo a encontrarse.

Pero *mis queridos radioescuchas*, vean ustedes cómo sucedieron las cosas.

Una aciaga mañana de luna llena y bello crepúsculo, amaneció mi mamá con esos nervios de confusión tremenda que tienen las mamás para los días en que hacen maletas. (9, énfasis mío)

En las frases destacadas en cursiva, se observa el juego paródico del género y estilo del radioteatro común a mediados del siglo XX en Chile. Se remeda un registro lingüístico asociado a este tipo de transmisiones, que se incorpora de forma humorística, en código carnavalesco, al conformar una unidad con elementos discordantes, por ejemplo, al unir la mañana y el atardecer. De esta misma forma se vinculan elementos normalmente incompatibles: lo “aciago” con lo “bello”. A partir del uso de esta estrategia narrativa se visualiza una exposición algo burlesca de las narrativas radioteatrales, pero también se crea la ficción de un potencial desconocimiento de ciertos términos por parte del niño. Este sería el caso de “aciago”, el que establece una sensación de desconocimiento que colabora en la construcción ficcional de una voz y escritura infantil.

5. CONCLUSIONES

Este juego que tensiona el discurso del niño entre los polos del desconocimiento y el conocimiento léxico y de patrones genéricos se yergue sobre la base genérico-literaria transversal que cruza la serie, representada por la ficcionalización de la novela autobiográfica y el diario íntimo. Las interrelaciones entre esta base genérica y la parodización de patrones genéricos narrativos, dramáticos, líricos y referenciales, dan pie a la configuración de una figura de escritor infantil con altos niveles de agencia, la que se refuerza con la inclusión de estrategias metaficcionales y paratextuales.

La hipervisibilización del niño en tanto escritor, libera a la figura infantil de la marginalidad en que habita en el ámbito de la producción literaria para la niñez entre 1940 y 1970, época en que se publica la serie. En este período, por una parte, son pocas las narrativas que incluyen personajes-narradores/as infantiles y cuando los hay, estos/as muestran una clara perspectiva enunciativa formativo-moral, religiosa o enciclopédica adulta¹⁰.

Por otra parte, la narrativa de la época utiliza la imagen de la infancia para promover modelos de idealidad, con el propósito de infundir comportamientos de obediencia y sumisión en potenciales lectores/as infantiles, sin buscar atisbar en perspectivas que pudiesen vincularse con potenciales intereses de niños y niñas, como he dado cuenta en otro trabajo (Ibaceta, “Bodies and Voices” 42-4). Al contrario, en la serie de Paz se le permite al niño enunciar sus propias historias, desde una perspectiva infantil, gracias al uso de la primera persona y las particularidades testimoniales que aporta la ficción de la novela autobiográfica y el diario íntimo. Se logra así, el despliegue de una voz “genuinamente mimética o retóricamente significativa”, utilizando la frase de Goodenough y otros. Es decir, una voz que, sin buscar ser un retrato de corte realista, intenta emular un registro y perspectiva de habla infantil con mayores niveles de credibilidad (2-3).

¹⁰ Algunos ejemplos pueden encontrarse en *Alma Chilena: diario de una niña* (1917) de Julia Sáez y *El mundo de Colombita: cuentos para niños* (1972) de Mariana Suárez.

Emular este registro se hace posible gracias a la ficcionalización de una conciencia infantil, la que se expresa, por un lado, en el ya mencionado desconocimiento léxico, en la narración de pensamientos, sentimientos, así como de una visión crítica sobre el mundo adulto que, por otro lado, se potencia gracias a la carnavalización de las convenciones genérico-discursivas asociadas al mundo adulto.

En consecuencia, lo que se releva en la serie no es el aprendizaje y la corrección en el uso de géneros discursivos, sino la capacidad enunciativa y creadora del niño. Su relación con los modos a través de los cuales la comunicación se estructura y los pensamientos se enmarcan (géneros) se pone en el centro del relato, mostrando un niño sin miedo al error, activo y agente en cuanto al desempeño comunicativo y genérico-discursivo. Papelucho se apropia de los patrones genéricos, los remeda, los mezcla y se ríe de ellos, los pone en evidencia en tanto pautas que limitan el discurso. Esto se expresa en la tendencia paródica, irónica, humorística y carnavalesca que predomina en las novelas; tendencia que establece una crítica implícita a los cánones genéricos propios de la literatura para la niñez de la época, toda vez que las operatorias carnavalescas, incluido el uso de lenguaje coloquial, buscan la subversión de los discursos hegemónicos (Bajtín, *La cultura popular* 12-44). En este tipo de literatura, una de las formas en que se cuestiona el *statu quo* es, justamente, dislocando y desdibujando los patrones genérico-literarios conservadores y dominantes (Stephens 122). El uso de la ironía estructural y del humor (en sus variantes verbal e incongruente), se ejercen para instalar una crítica ante la visible mudez de la figura infantil en la literatura para ella creada. El silencio, la posición secundaria o desplazada de las voces y cuerpos infantiles en la narrativa para niños/as de la época, como demuestro en un trabajo previo (“Bodies and Voices” 40-50), se subvierte en la serie de Paz, la que hipervisibiliza la figura del niño gracias a su apropiación escritural desenfadada y segura. Papelucho va escribiendo a partir de su conocimiento y conexión con las modalidades escriturales y genéricas de su entorno cotidiano, representadas por producciones/medios como los textos de estudio, la ficción histórica, la radio y telégrafo, etcétera. Esto da cuenta de una infancia inmersa y

participante de los intercambios comunicativos del medio social adulto, en el cual el niño es un sujeto agente: receptivo, sagaz, observador, capaz de seleccionar y adecuar patrones genéricos y variantes léxicas dependiendo de las situaciones comunicativas que enfrenta. Es una infancia que disputa un lugar en los espacios discursivos, normalmente reservados a personajes y voces narrativas adultas.

La concepción de infancia presente en las novelas de Paz subvierte la visión de niño y niña emparentada con perspectivas moderno-clásicas y moderno-liberales de la niñez. La primera perspectiva, como ha dado cuenta Dora Marín, se nutre de doctrinas religiosas que consideran a la infancia un estadio incompleto, con una inherente tendencia hacia la maldad y el pecado que, por lo tanto, requiere vigilancia e imposición disciplinaria (62-4). La segunda perspectiva, vinculada con tendencias laicas y científicas que se establecen en el siglo XVIII, fruto de fenómenos como la Ilustración y el Romanticismo (Cunningham 41), entiende la niñez como un estadio inherentemente lúdico y creativo, no obstante, frágil y corruptible por la sociedad. Sus potencialidades innatas se harían posible solo a través de la experiencia y enseñanza brindada por los adultos (Rousseau 5-6; Marín 62). La narrativa para la infancia entre 1940 y 1950 se alinea mayoritariamente con visiones moderno-clásicas. Posterior a ello, comienzan a emerger modos de representación que dialogan más bien con paradigmas moderno-liberales (Ibaceta, "Bodies and Voices" 40-46). En contraposición con esto, las novelas de Paz quiebran con la perspectiva clásica, como se ha discutido, en tanto no buscan la formación moral y espiritual del niño, y si bien relevan aspectos propios de la perspectiva liberal, como la creatividad y la espontaneidad, tampoco se ofrece un alineamiento total con esta visión. Esto es evidente en la representación de un niño que es agente y garante de sus propios procesos de diálogo con el mundo, sin mediación adulta. Este diálogo permite a la niñez traspasar el umbral de la atemporalidad y los cronotopos de fantasía o bucólicos, comunes en la narrativa para niños/as del período (Ibaceta, "Lenguaje infantil" 549), abriendo la posibilidad del vínculo del niño con la esfera sociopolítica y territorial mediante su relación y apropiación de los géneros discursivos. De esta forma, las

estrategias narrativas en la serie se sirven de una economía de los géneros discursivos para erigir el artificio de niño escritor. En ello se observa lo que Bajtín señala en relación con la novela, la que “parodia los otros géneros (precisamente como géneros), desenmascara la convencionalidad de sus formas y su lenguaje, desaloja a unos géneros y a otros los introduce en su propia construcción, reevaluándolos y reacentuándolos” (*Problemas literarios* 515). Por medio de este proceso de construcción y reacentuación, se asiste en las novelas de Paz, a la generación de un efecto de realidad, mediante el tratamiento de los géneros discursivos como propone Frow (2), que dialoga y subvierte las visiones de niñez hasta entonces presentes en la narrativa para las infancias en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- . *Problemas literarios y estéticos*. Traducido por Alfredo Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- . “Characteristic of Genre and Plot Composition in Dostoevsky’s Works”. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Mánchester: Manchester UP, 1984. 101-180.
- BOOTH, WAYNE C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1961.
- BURNS, TOM, ED. “Children’s Diaries”. *Children’s Literature Review*, n.º 141, 2009, pp.18-94.
- CANDINA, AZUN. “Mordacidad e inocencia: Papelucho como documento de las clases medias en Chile (1947-1974)”. *Taller de Letras*, n.º 67, 2020, pp. 7-21.
- CIFUENTES, EDGARDO. “Marcas discursivas y narrativas del humor leve en Papelucho”. *Literatura y Lingüística*, n.º 24, 2011, pp. 15-32.
- . “Angustia y humor en *Papelucho* de Marcela Paz”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, n.º 25, 2015, pp. 131-139.
- COLEBROOK, CLAIRE. *Irony*. Oxford: Routledge, 2009.
- CROSS, JULY. *Humour in Contemporary Junior Literature*. Óxford: Routledge, 2011.
- CRUZAT, VIRGINIA. *Marcela Paz un mundo incógnito*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- CUNNINGHAM, HUGH. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. Harlow: Pearson-Longman, 2005.
- DUARTE, CLAUDIO. “Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción”. *Última Década*, n.º 36, 2012, pp. 99-125.
- FILINICH, MARÍA ISABEL. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

- FROW, JOHN. *Genre*. Londres: Routledge, 2006.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomía de la crítica*. Traducido por Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- FUGUET, ALBERTO. “Papelucho revisitado”. “Revista del Sábado”, *El Mercurio*, 21 de abril 2007, pp. 18.
- GOODENOUGH, ELIZABETH, MARK HEBERLE Y NAOMI SOKOLOFF. *Infant Tongues: The Voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State UP, 1994.
- IBACETA, ISABEL. “Bodies and Voices in Chilean Children’s Literature: Fifty Years of Silencing Childhood (1920-1970)”. *Bookbird: A Journal of International Children’s Literature*, vol. 2, n.º 59, 2021, pp. 40-55.
- . “El cuerpo del niño en *Papelucho* de Marcela Paz: voz y cronotopo infantil”. *Literatura para infancia, adolescencia y juventud: reflexiones desde los estudios literarios*. Santiago: Universitaria, 2016. 65-80.
- . “Más allá de *Papelucho*: Marcela Paz, una propuesta literaria desconocida”. *Umbral. Literatura para infancia, adolescencia y juventud*. Colección de Propuestas Críticas, n.º 2, vol. 2, 2016, pp. 4-23.
- IBACETA, ISABEL Y MIGUEL RAMOS. “Lenguaje infantil e imaginario de niñez en la serie *Papelucho* de Marcela Paz”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 103, 2021, pp. 525-53.
- LARRAÍN, ANA MARÍA. *Marcela Paz: una imaginación sin cadenas*. Santiago: Universitaria, 2009.
- MARÍN, DORA. “Notas para pensar un campo discursivo”. *Políticas públicas para la infancia*. Editado por Felipe Cousiño y Ana María Foxley. Santiago: LOM / UNESCO, 2011. 55-76.
- MINTE, ANDREA. “Historiografía y transposición didáctica en los textos escolares de historia de Chile”. *Revista de Historia y Geografía*, n.º 27, 2012, pp. 73-87.
- MORALES, LEONIDAS. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducido por Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- PAZ, MARCELA. *Papelucho*. Santiago: Editorial Rapa-Nui, 1947.
- . *Papelucho casi huérfano*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1955.

- . *Papelucho historiador*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1955.
- . *Papelucho detective*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1957.
- . *Papelucho perdido*. Santiago: Editorial Pomaire, 1962.
- . *Mi hermana Ji por Papelucho*. Santiago: Editorial Pomaire, 1965.
- . *Diario secreto de Papelucho y el marciano*. Santiago: Editorial Pomaire, 1968.
- . *Papelucho en vacaciones*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
- . *¿Soy dix leso? por Papelucho*. Santiago: Editorial Universitaria, 1974.
- PEÑA, MANUEL. *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Andrés Bello, 2009.
- PIÑA, LEONARDO. “El tema indígena en los textos escolares: algunos alcances en torno a su tratamiento”. *Memoria, tradición y modernidad en Chile: identidades al acecho*. Santiago: CEDEM, 2001. 293-303.
- REYES, GRACIELA. *Manual de redacción: cómo escribir bien en español*. Madrid: Arco Libros, 2008.
- ROJAS FLORES, JORGE. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Santiago de Chile: JUNJI, 2010.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Émile ou de la éducation*. *The Internet Archive*. www.archive.org/details/amileoudeldu01rous.
- STEPHENS, JOHN. *Language and Ideology in Children's Fiction*. Londres: Longman, 1992.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago: LOM, 2000.
- TODOROV, TZVETAN. “El origen de los géneros.” *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía Miguel Garrido. Madrid: Arcos Libros, 1988.
- WAUGH, PATRICIA. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge, 1984.

COMPAÑERO SIN VIRGULILLA: LECTURAS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA EN *SAVACOU* (1970-1979), REVISTA DEL MOVIMIENTO DE ARTISTAS CARIBEÑOS¹

COMPANERO WITH NO ACCENT: READINGS OF THE CUBAN
REVOLUTION IN *SAVACOU* (1970-1979), THE JOURNAL OF THE
CARIBBEAN ARTISTS MOVEMENT

THOMAS ROTHE

Universidad Católica de Temuco
Manuel Montt 56, Temuco, Chile
tcrothe@gmail.com

RESUMEN

En este artículo se analiza la presencia de la Revolución cubana en la revista cultural *Savacou*, una plataforma clave en el desarrollo literario del Caribe anglófono durante la década de los setenta. Se busca problematizar cómo la revista construye

¹ Este artículo fue apoyado con financiamiento del proyecto “Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World” del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, en el marco del convenio de subvención Maria Skłodowska Curie n.º 823846.

una imagen de Cuba como un referente político y cultural para el Caribe y, específicamente, en diálogo con su propio proyecto editorial, que empuja un cambio de paradigma en los valores estéticos del campo literario anglocaribeño. El análisis se centra en la traducción en tanto práctica que permitió la creación de puntos de contacto intrarregional que visibilizó experiencias de represión y rebeldía comunes, pero que no logró superar por completo ciertas distancias culturales. Con esta discusión, el trabajo busca profundizar el conocimiento sobre las revistas caribeñas y las dinámicas de traducción presente en ellas.

Palabras clave: Savacou, Revolución cubana, Kamau Brathwaite, Nicolás Guillén, revistas culturales.

ABSTRACT

This article analyzes the presence of the Cuban Revolution in *Savacou*, a cultural magazine that became a key platform in the literary development of the Anglophone Caribbean during the 1970s. The work aims to problematize how the magazine builds an image of Cuba as a political and cultural reference for the Caribbean and, specifically, in dialogue with the magazine's own editorial project, which pushed a paradigm change in the aesthetic values of the Anglo-Caribbean literary field. The analysis centers on translation as a practice that shapes intraregional points of contact, which, on the one hand, visibilize common experiences of repression and revolt but, on the other, fail to fully overcome certain cultural separations. With this discussion, the article looks to contribute to the knowledge of Caribbean magazines and the translation dynamics they foster.

Key words: Savacou, Cuban Revolution, Kamau Brathwaite, Nicolás Guillén, Cultural Magazines

Recibido: 07/04/2022

Aceptado: 25/04/2022

I. INTRODUCCIÓN

La década del sesenta en el Caribe anglófono se caracteriza por un período de construcción nacional en el contexto de las independencias de Jamaica y Trinidad y Tobago en 1962, y Barbados y Guyana en 1966. En este contexto, surgieron una serie de revistas que reflejan los proyectos intelectuales de descolonización que empezaron a articularse desde esfuerzos interdisciplinarios, entre ellas *New World Quarterly*, *Jamaica Journal*, *Kaie* y *Tapia*. Sin embargo, el entusiasmo posindependentista rápidamente se transformó en una melancolía o *blues*, según la descripción de Kamau Brathwaite, porque los países seguían rigiéndose por patrones coloniales sin proponer modelos de nacionalidad integradores de las masas empobrecidas (en Donnell y Lawson Welsh 282). Hacia fines de los sesenta, el retorno al Caribe de muchos intelectuales y escritores, entre ellos Brathwaite, George Lamming y Kenneth Ramchand, estimuló el debate cultural, particularmente desde el espacio universitario donde la mayoría encontró una estable fuente de trabajo y apoyo institucional para organizar congresos y otras actividades culturales. Trajeron consigo no solo libros publicados y grados universitarios de Inglaterra, sino que nuevas perspectivas que permitieron, quizás paradójicamente, trabajar en pos de la *indigenización* de los discursos culturales y la producción de conocimiento.

En cierto sentido, la esfera cultural no estuvo desfasada de los procesos políticos: mientras Jamaica da un giro hacia el socialismo con el triunfo de Michael Manley en 1972, los otros países independientes siguieron proyectos nacionales que buscaron mayor democratización política y social. De esta manera, los setenta inauguran un nuevo período posindependentista en que las propuestas intelectuales –influidas por la internacionalización del movimiento Black Power–, se enfocaron en restablecer una conexión con la cultura popular caribeña y afirmar construcciones identitarias propias, tanto a nivel nacional y regional.

En este panorama, destaca la revista *Savacou* como una pieza fundamental en el giro que tomaría el desarrollo literario anglocaribeño,

en tanto espacio que acogió propuestas estéticas que combinaban escritura y oralidad, el reggae y la cosmovisión rastafari, además de nuevos modelos de crítica cultural. Fundada en 1970 por Brathwaite, Ramchand y Andrew Salkey, la revista nació como una publicación del Caribbean Artists Movement (Movimiento de Artistas Caribeños –CAM–), editada y publicada en Kingston, con circulación en todo el Caribe y Londres². Con una base en el trabajo que venía haciendo el CAM desde mediados de los sesenta, la revista contaba con una amplia red de colaboradores para armar sus primeros números y un esquema definido de objetivos. Entre ellos, el más general era reunir el trabajo de los escritores, académicos y teóricos caribeños para instalar un foro de expresión artística y pensamiento que atendiera a los problemas contemporáneos del Caribe como, por ejemplo, la fragmentación histórico-cultural de la región.

Si bien el foco de la revista estuvo puesto principalmente en el Caribe anglófono, casi todos los miembros del CAM habían tenido experiencias con intelectuales caribeños de otras zonas lingüísticas, en particular del Caribe hispanohablante. En este artículo, se abordan las maneras en que aparece la producción cultural cubana entre las páginas de la revista en el marco del referente político y cultural en que se constituyó la revolución. Esto en parte gracias al ejemplo anticolonial que esta proyectó y también al creciente flujo de intercambio entre Jamaica y Cuba en los primeros años de la década de los setenta, resultado de una política cubana que buscaba fortalecer alianzas con países vecinos a la luz de la creciente marginalización de la isla después de la crisis de legitimidad desatada por el caso Padilla y el llamado quinquenio gris. Así, aparece en *Savacou* la poesía de Nicolás Guillén, un ensayo sobre Alejo Carpentier, referencias a la situación de los afrocubanos dentro de la revolución y al trabajo que hace Casa de las Américas. Me interesa problematizar cómo la revista utiliza la traducción para comprender el Caribe más allá de las fronteras lingüísticas de la zona anglófona, pero también cómo esta práctica visibiliza similitudes con otras

² Aunque los créditos de la revista indican que se edita entre Kingston y Londres (como una extensión del CAM), el trabajo de edición y publicación sucede en Kingston.

experiencias caribeñas e invisibiliza ciertas particularidades culturales foráneas. Debido a la importancia de *Savacou* en el desarrollo del campo literario anglocaribeño, una pregunta es cómo la presencia cubana en la revista incide en la producción literaria del Caribe anglófono durante este período.

El análisis se sustenta teóricamente en los estudios caribeños y la traductología, con particular atención a las nociones de violencia y manipulación ejercidas sobre el texto traducido que emergen en trabajos de Venuti, Spivak y Niranjana. Si para Venuti la domesticación de un texto a las normas culturales de la lengua meta ejerce una violencia etnocéntrica (entendida como una violencia simbólica en términos bourdieanos) que reduce, reorganiza y elimina diferencias culturales (41-2), Spivak ve que esta dinámica está determinada por las asimétricas relaciones de poder entre los países geopolíticamente marginadas y centrales (313). Por su parte, Niranjana plantea que la traducción en contextos coloniales y poscoloniales está sobredeterminada (*overdetermined*) por la violencia, la ley y la subyugación que implica tal escenario, incluso si el o la traductor/a no manipula conscientemente el sentido del texto (21). Para el caso de *Savacou*, que traduce y circula producciones literarias e ideas de la Cuba revolucionaria con una clara intención de subvertir divisiones lingüísticas impuestas por los antiguos poderes coloniales en la región, las distintas formas de violencia que emergen en las prácticas traductoras parecieran ser determinadas por su contexto poscolonial. La misma necesidad de traducir desde los países vecinos en el Caribe responde a una historia colonial violenta que aún persiste en varios territorios y bajo diversos nombres. Con esta discusión, no se busca plantear que los traductores en *Savacou* contribuyen a la violencia colonial, sino que problematizar el contexto en que traducen, que está cargado de múltiples violencias materiales y simbólicas, y analizar cómo generan nuevos encuentros y también desencuentros.

2. UNA NUEVA GENERACIÓN DE INTELLECTUALES Y ARTISTAS

La aparición del primer número de *Savacou* en junio de 1970 fue la culminación de varios años de trabajo en las sesiones del CAM en Londres. Cuando en 1968 Brathwaite se trasladó a Mona para trabajar en el Departamento de Historia de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), tuvo la idea no solo de fundar una rama del movimiento en Jamaica, sino también de hacer realidad la revista con que varios miembros del CAM habían soñado. Ramchand, también miembro del CAM en Londres, fue contratado más o menos en la misma época por el Departamento de Inglés de la UWI y se unió al esfuerzo de Brathwaite en la revista, aunque desde perspectivas estéticas e ideológicas diferentes que provocaron varios conflictos editoriales en los primeros años y finalmente la salida de Ramchand (Walmsley 200). Sin embargo, ambos fueron las principales figuras editoriales en la mayoría de los números y contribuyeron tanto en la organización del material como en la producción de textos críticos. Aunque Andrew Salkey también aparece como editor general junto con Brathwaite y Ramchand, no existen registros de que su participación haya sido más que un apoyo simbólico desde Inglaterra (Walmsley 205), salvo por el número doble 9/10, dedicado a la escritura en el exilio, donde él y John La Rose son los editores invitados.

El espacio universitario de la UWI fue fundamental para el proyecto de *Savacou*, pues no solo creó una fuente de trabajo estable en el Caribe para dos de los fundadores, sino que la mayoría de los colaboradores de contenido crítico también eran profesores de una de las tres sedes ubicadas en Jamaica, Trinidad y Tobago y Barbados. Pero también existe un elemento generacional que caracteriza el discurso de la revista: los editores y colaboradores buscaron romper con los modelos culturales tradicionales, legados del colonialismo británico, y propusieron nuevas formas de pensar y entender la identidad caribeña a partir de las bases populares y la reivindicación de la cultura afrodescendiente. Marina Maxwell, en su ensayo “Towards a Revolution in the Arts”, incluido en un dossier de ponencias presentadas en conferencias

del CAM, expresa de manera clara este rasgo fundamental del proyecto editorial de *Savacou*:

Will I remain part of the privileged, divided by race and wealth, will I speak from privilege and continue the schizoid labyrinth I was born into and now live in, will I prop up the slip in my society, identifying with the values of a Europe that rejects me with every Migrant Bill, with an American materialism that has no place for people of colour, or will I be the translator of my people's voices, be part of the throbbing exploration of the pan-spawning masses, part of the wailing tender guitar, part of the power of the drum?³ (*Savacou*, n.º 2, 1970, 20)

Esta preocupación por conectar la esfera intelectual y artística con las expresiones de cultura popular es algo que se repite en la obra crítica y literaria de Brathwaite y se materializa en esta revista.

En un principio, *Savacou* se propuso como una revista trimestral, con publicaciones en marzo, junio, septiembre y diciembre. En los primeros tres números del año publicarían ensayos y textos críticos, mientras el último sería una muestra de creación literaria o artística, más propuestas creativas de crítica. Sin embargo, esta frecuencia nunca se realizó: en 1970, alcanzó a imprimir solo dos números, y el número doble 3/4, planeado para diciembre de 1970, finalmente vio la luz en marzo de 1971. Después, se publicaría solo una vez al año, salvo en 1976 y 1978, en que no salió. Para tratar de mantener una frecuencia de publicación más regular, muchos de los números terminaron siendo dobles, por lo que conviene distinguir entre número y entrega: con entrega me refiero a la publicación editada e

³ “¿Seguiré siendo parte de los privilegiados, separados por raza y riqueza? ¿Hablaré desde mi privilegio para continuar por el laberinto esquizoide en que nací y en donde vivo ahora? ¿Sostendré el error de mi sociedad, identificándome con los valores de una Europa que me rechaza con cada Ley Migratoria, con un materialismo estadounidense que no guarda lugar para personas de color? ¿O seré yo la traductora de la voz de mi pueblo, ser parte de la exploración palpitante de las masas que fecundan el *steelpan*, parte de la dulce guitarra que gime, parte del poder del tambor?” (todas las traducciones son mías, salvo cuando se indica lo contrario).

impresa, mientras el número corresponde al orden cronológico de la revista⁴. Entre 1970 y 1979, *Savacou* publicó un total de quince números en diez entregas, de las que la mitad son números dobles. En 1989, Brathwaite publicó su libro *Sappho Sakyi's Meditations*, presentándolo como el número 16 de *Savacou* e inaugurando así una nueva serie de “poemas perdidos”. Sin embargo, Brathwaite aparece como el único editor y la dinámica de revista se discontinúa por completo, por lo que mi análisis se limita a la década de 1970. Aunque la revista comenzó con grandes pretensiones, las condiciones materiales, los conflictos entre editores y colegas, y la frágil situación política en Jamaica restringieron la frecuencia de publicación y finalmente el esfuerzo quedó casi totalmente en manos de Brathwaite, siendo poco sostenible en el tiempo⁵. En lo que sí cumplió con su propuesta inicial fue que cada número se dedicaría a un tema siguiendo el formato de un *dossier*. Así, entrega números sobre la esclavitud, la nueva escritura caribeña, el proceso cultural de creolización, un homenaje a Frank Collymore (editor de la importante revista *BIM*), los estudios caribeños, la escritura de exilio y la escritura de mujeres anglocaribeñas. Cada una de estas ediciones constituye una rica fuente primaria de algunos de los textos fundamentales de la crítica cultural en el Caribe anglófono, muchos de los cuales fueron integrados posteriormente a volúmenes colectivos o individuales.

⁴ Esta distinción sigue la especificación que hace Morejón Arnaiz para la revista *Casa de las Américas* (59) cambiando edición por entrega, término que me parece más adecuado para el caso de *Savacou*.

⁵ Como en la mayoría de las revistas culturales del continente, el financiamiento fue un tema determinante: los costos de impresión y distribución dependieron de donaciones privadas (como de Elsa Goveia) y publicidad de empresas locales e incluso una que otra transnacional (Esso, First National City Bank de Kingston, Oxford University Press y Coca Cola). Si bien se propuso pagar a los colaboradores, ninguno recibió pago por su trabajo (Walmsley 203-4).

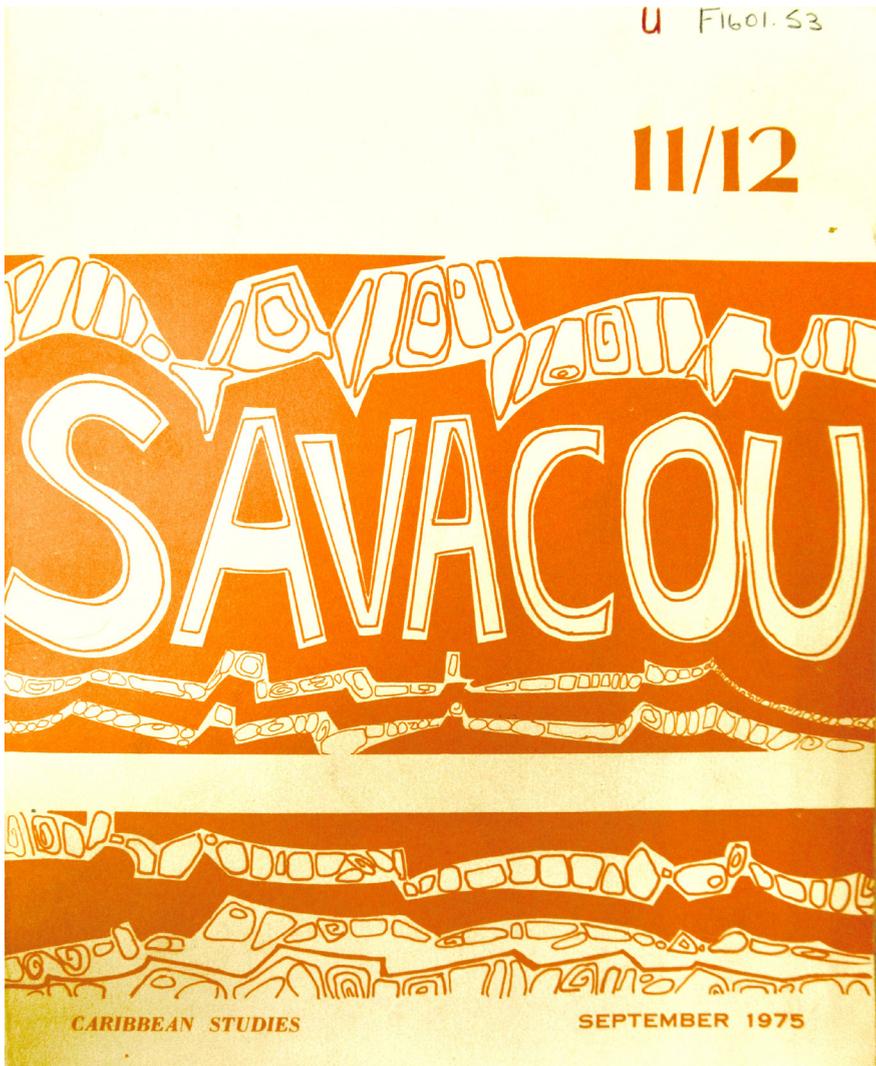


Imagen 1: Portada de *Savacou*, n.º 11/12, 1975, Biblioteca de la UWI, West Indies & Special Collections.

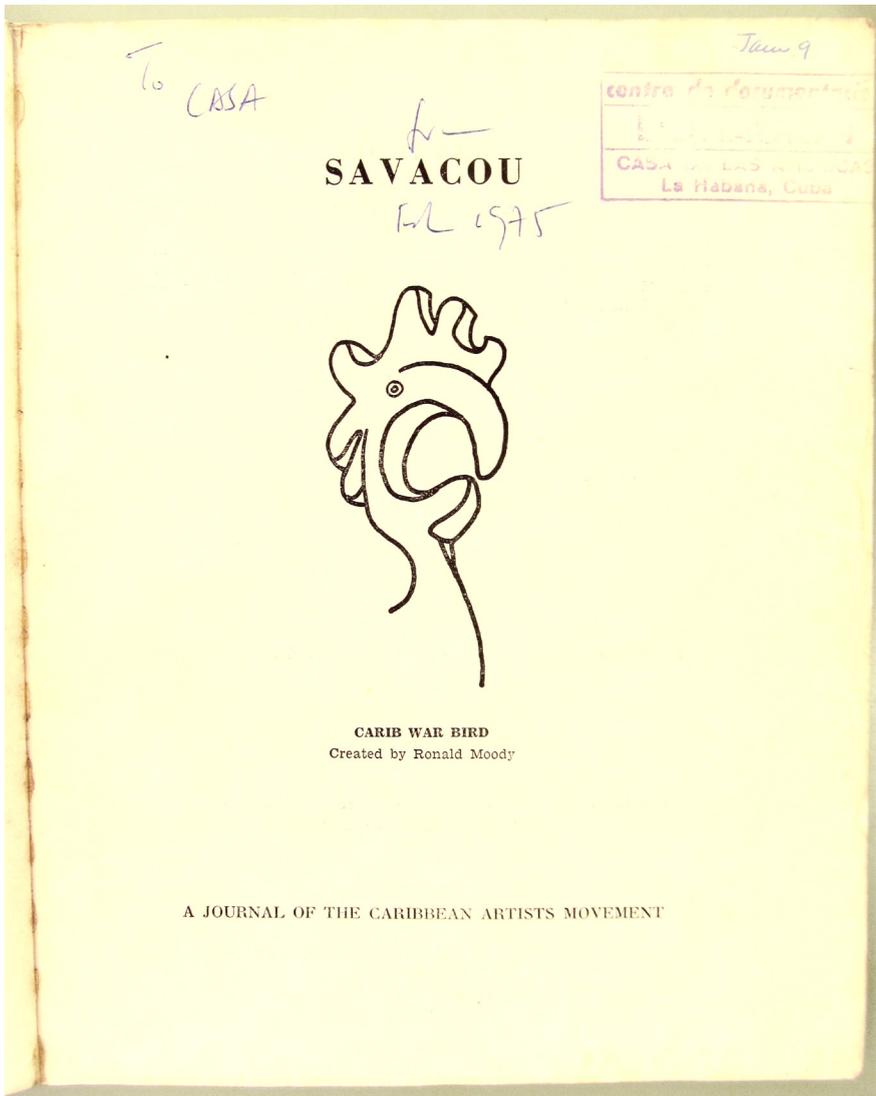


Imagen 2: Logo de *Savacou* diseñado por Ronald Moody, Hemeroteca, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

La revista toma su nombre de un pájaro autóctono del Caribe que Ronald Moody había popularizado mediante una escultura que hizo para el campus de la UWI en Mona. Cuando Brathwaite y Ramchand decidieron acoger el nombre, Moody dibujó una versión de su escultura para el logo de la revista, debajo del cual se lee “Pájaro guerrero de los caribes” (imagen 2). La portada original también aportó un diseño único, dibujado por Pat Bishop, una estudiante de posgrado trinitaria que estudiaba en Mona (imagen 1). Esta portada es usada en diferentes colores hasta 1975, salvo por los números 6 y 9/10, que usan el trabajo de Harold Alberga y Aubrey Williams, respectivamente. Aunque las artes plásticas ocuparon un lugar muy relevante en CAM, su discusión y exposición en *Savacou* se limita prácticamente a las portadas.

Los intelectuales reunidos alrededor de la revista dan una idea de la magnitud del proyecto y su incidencia en la esfera cultural anglocaribeña. Aparte de los editores principales, *Savacou* contó con un comité asesor, que en el primer número incluye a Wilfred Cartey, Gordon Rohlehr, Orlando Patterson, Sylvia Wynter, Faye Durrant, René Piquion, Bobby Moore, John La Rose, Hollis Lynch, Paule Marshall, Elsa Goveia, Cliff Lashley, Oliver Clarke, Aubrey Williams y Marina Maxwell. En el número dos se integran Arthur Drayton y J. G. Irish. Una característica del CAM representada en este comité es la notoria presencia de mujeres intelectuales: Wynter, Goveia y Maxwell se destacan en sus respectivos campos de estudio y creación. También llama la atención la variedad geográfica que representan estos nombres, cubriendo un amplio espacio del Caribe y sus diásporas: Kingston, Puerto España, Georgetown, Londres, Ontario, Nueva York e incluso fuera de la zona anglófona con Piquion en Puerto Príncipe, Haití. En el número 13 de 1977, dedicado a la escritura de mujeres, el comité sufre su mayor cambio: aparte de Brathwaite, los únicos integrantes del comité original son Goveia y Rohlehr, sumándose al proyecto Bruce St. John, Joe Pereira, Roberto Fernández Retamar⁶, Arthur James Seymour y Marilyn

⁶ En el machón de la revista se elimina el apellido materno de Fernández Retamar para que aparezca solo como Roberto Retamar, alteración que representa la distancia entre la cultura hispana y anglosajona.

Trotz. Aunque la revista sigue siendo del CAM, según los créditos, el nuevo comité ya no representa al movimiento, que, si bien tuvo poca actividad en Inglaterra desde 1972, finalmente se disolvió en 1976, cuando Salkey migró a los Estados Unidos, de acuerdo con la interpretación de Walmsely (302). Sin embargo, el nuevo comité editorial de *Savacou* no duró más que un número: Brathwaite fue el único editor de la siguiente entrega de 1979 que se publicó como el número doble 14/15, dedicado a la nueva escritura jamaicana. Con esta entrega se termina el proyecto de la revista y cierra un ciclo junto con el final de la década.

Como una extensión de la revista, Brathwaite creó una editorial con el nombre de Savacou Publications. Utiliza el mismo logo del pájaro dibujado por Moody, pero se trata de una iniciativa separada del CAM. Es por este medio que publica una serie de libros y *plaquettes* monográficos, incluyendo su celebrado ensayo *Contradictory Omens* (1974), donde desarrolla el concepto de creolización y plantea que la unidad caribeña es submarina, es decir, que, a pesar de la diversidad de experiencias en el Caribe, existe una conexión a través de la retención cultural africana⁷. Es significativo que el proyecto editorial de Brathwaite se abriera a la publicación de autores de otras zonas lingüísticas del Caribe, como Roberto Fernández Retamar, de quien editó en 1974 un poemario completo bajo el título de *Retamar Revolutionary Poems. Cuba, 1959-1974*, seleccionado y traducido por Joe Pereira⁸, también profesor de la UWI. En 1971, la editorial de Brathwaite publicó una antología de poesía caribeña para escolares, titulada *New Ships*. Compilada por un conjunto de nueve educadores y editada por D. G. Wilson, la antología apuntó a lectores jóvenes con una selección de poesía de todo el Caribe anglófono, más dos poemas de Nicolás Guillén, “Sensemaya: A Chant for Killing a Snake” y “Ballad of My Two Grandfathers”, ambos

⁷ Por retención cultural africana me refiero a la pervivencia de elementos africanos en las sociedades actuales del Caribe. En el área anglófona se trata de una categoría de análisis específica y ampliamente utilizada.

⁸ Pereira también hizo la selección y traducción de una antología de poesía cubana, publicada por el Research and Publications Committee de UWI, titulada *Poems from Cuba*, que incluyó a Víctor Casaus, Jesús Cos Causse (entonces cónsul cubano en Jamaica) y Nancy Morejón, entre otros.

traducidos por G. R. Coulthard. Aunque no cuento con la información de tiraje de la edición de Savacou Publications, los derechos de la antología fueron conseguidos por Oxford University Press, que publicó una edición en 1975 con una reimpresión en 1979, lo que sugiere una circulación importante.

En términos de traducciones textuales, la revista publica muy poco en comparación con los otros contenidos. A lo largo de las diez entregas publicadas en la década, solo aparecen cuatro traducciones: una entrevista a Aimé Césaire, realizada por René Depestre y traducida por Loyd King (n.º 5, 1971), y tres poemas de Nicolás Guillén (n.º 3/4, 1971). Si bien el movimiento de la negritud en el Caribe francófono tiene visibilidad en *Savacou*, son Cuba y su revolución las que representan el mayor referente de cualquier otra zona lingüística del Caribe. Aparte de las traducciones de Guillén, esto se manifiesta en los ensayos críticos, fragmentos de un diario e incluso como temática en varios poemas de autores anglocaribeños que publica la revista. El hecho de que Fernández Retamar se integrara al comité editorial hacia el fin de la década también indica la importancia de los intercambios entre Jamaica y Cuba y, en particular, la relación que construyó Brathwaite con Casa de las Américas. De hecho, el número 11/12 de septiembre de 1975 incluye una versión inglesa de la convocatoria al Premio Casa 1976, la primera vez que integra el Caribe anglófono⁹.

3. TRES VERSIONES DE GUILLÉN

Nicolás Guillén es el único autor del Caribe hispanohablante que se traduce directamente en *Savacou*. Aparecen sus poemas en el emblemático número 3/4 de 1971, dedicado a la nueva escritura caribeña, junto con escritores de renombre como George Lamming, Derek Walcott, Martin Carter, Mervyn Morris, Mark McWatt y N. D. Williams, entre otros. Este número generó

⁹ Es la misma traducción anónima de la convocatoria que se publica en el número 91 de *Casa de las Américas*.

un cambio de paradigma en la literatura del Caribe anglófono, validando como nunca antes la introducción de elementos orales en la escritura. Si al comienzo del siglo XX Claude McKay había publicado sus llamados poemas de dialecto en *Jamaica Songs* y *Constab Ballads* y, desde los cuarenta, Louise Bennett había popularizado la tradición oral jamaicana mediante el teatro, la televisión y la radio, el número 3/4 de *Savacou* introdujo escritores que experimentan con la estética reggae y el lenguaje y cosmovisión rastafari, expresiones circunscritas anteriormente al espacio oral. Las contribuciones de autores como Bongo Jerry, Ras Dizzy, Mark Mathews y Anthony McNeill desataron debates candentes en la crítica literaria del Caribe, como el intercambio escrito entre Eric Roach y Gordon Rohlehr, desarrollado principalmente en la prensa trinitaria¹⁰. Para Norval Edwards, la importancia del número es que representó “a Project of canonical refashioning that sought to rethink and expand the notion of literature in the Caribbean”¹¹ (121) y, junto con sus polémicas, constituye un punto de partida para la generación fundacional de la crítica en el Caribe anglófono (122).

No es menor la inclusión de Guillén en un número caracterizado por una propuesta estética rupturista y las polémicas que generó, pero sus tres poemas no necesariamente provocaron las mismas reacciones entre los lectores anglocaribeños. Los poemas incluyen: “I Have”, “Son Numero 6” y “My Name”, los primeros dos traducidos por J. A. George Irish y el último por G. R. Coulthard, profesores del Departamento de Español de la UWI. Si bien estos poemas son representativos de la obra de Guillén, no habían sido escritos recientemente, como los demás textos del *dossier*,

¹⁰ En la reseña que publicó en el *Trinidad Guardian*, Roach critica los textos más experimentales como ingenuos y poco poéticos, develando una perspectiva de la cultura letrada regida por los estándares euro-occidentales; Rohlehr le contestó en tres ensayos publicados en la revista *Tapia*, donde defiende la propuesta de *Savacou* y delinea una serie de problemas clave para la validación del uso de técnicas orales en la poesía del Caribe anglófono. Estos ensayos son: “West Indian Poetry: Some Problems of Assessment”, “West Indian Poetry: Some Problems of Assessment. Part Two” y “Afterthoughts”, que fueron publicados posteriormente en *BIM* en 1972 y 1973.

¹¹ “un Proyecto de remodelación canónica que buscó repensar y expandir la noción de literatura en el Caribe”.

pues, aunque “Tengo” es de 1964, “Son número 6” se publicó en 1947 y “El apellido” entre 1948-1958. Sin embargo, las conexiones con el resto del *dossier* pasan por una expresión de identidad afrocaribeña y el característico uso del habla popular afrocubana, aunque ningún paratexto especifica este rasgo innovador que introdujo Guillén en la poesía escrita en español. Es más, las traducciones no traspasan este sentido lingüístico a las versiones en inglés, de manera que, sin conocimiento previo de la obra de Guillén, resulta difícil leer sus poemas en la clave lengua-identidad, tan importante en los debates culturales anglocaribeños que el mismo Brathwaite adelantaba con su conceptualización de lenguaje-nación¹² (*Roots* 261-6). Esto implica que las versiones en inglés, si bien crean un espacio de inteligibilidad, entendido como el acercamiento a una cultura o producción cultural desconocida (Payàs 47), se desentonan con la propuesta estética de *Savacou*.

La traducción que más afecta al hablante lírico ocurre en “Son Numero 6”, título que se mantiene en el español original, aunque sin tilde. El original no se trata de un poema como “Tú no sabe inglés”, donde Guillén se adentra en el habla popular de La Habana, pero incorpora una sonoridad musical a través de la evocación del son y la rima, elementos que se disuelven en la versión de Irish. Las primeras estrofas de la traducción al lado del original ejemplifican cómo las únicas rimas que se producen en inglés son por casualidad y que el resto del poema desarticula el ritmo:

¹² Para Brathwaite, la categoría de lenguaje-nación hace referencia a los elementos africanos presentes en la forma de hablar inglés en el Caribe, que han sido suprimidos y estigmatizados desde los tiempos de la esclavitud y el colonialismo. Si bien su definición deja ciertas ambigüedades conceptuales, sirve como herramienta para reconocer y legitimar el habla popular caribeña en la búsqueda de una afirmación identitaria. Brathwaite ofrece la más extensa definición de esta categoría en su ensayo “History of the Voice”, que ha sido traducido al español por Florencia Bonfiglio, incluido en el volumen *La unidad submarina*, junto con otro texto ensayístico, un estudio preliminar y una entrevista al mismo Brathwaite. En mi texto, “La piedra ha florecido en islas: recordando la vida y obra de Kamau Brathwaite (1930-2020)”, también discuto este concepto en mayor detalle.

“Son Numero 6”

I am yoruba, I weep in yoruba,
 lucumi.
 I am a Cuban yoruba,
 I want my yoruba tears to rise in Cuba;
 and that happy Yoruba weeping
 that comes out of me.

I am yoruba,
 I keep on singing,
 I am weeping,
 And when I am not yoruba
 I am congo, mandinga, carabali.
 Listen friends, to my song which begins like
 /this:

Riddle
 of hope:
 what is mine is yours,
 what is yours is mine;
 all our blood
 forming one river.

Let the silk-cotton tree be just that with its
 /crest,
 let the father be a father to his son;
 and the mud-turtle remain in its carapace.
 Let the lively music burst forth,
 and let the people dance to it,
 chest to chest,
 glass to glass,
 and water with water and brandy!
 I am Yoruba, I am lucumi,
 mandinga, congo, carabali.
 Listen, friends, to my song which goes like
 /this:

“Son número 6”

Yoruba soy, lloro en Yoruba
 lucumí.
 Como soy un yoruba de Cuba,
 Quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
 que suba el alegre llanto yoruba
 que sale de mí.

Yoruba soy,
 cantando voy,
 llorando estoy,
 y cuando no soy yoruba,
 soy congo, mandinga, carabali.
 Atiendan amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza
 de la esperanza:
 lo mío es tuyo,
 lo tuyo es mío;
 toda la sangre
 formando un río.

La ceiba con su penacho;
 el padre con su muchacho
 la jicotea en su carapacho.
 ¡Que rompa el son caliente,
 y que lo baile la gente,
 pecho con pecho,
 vaso con vaso
 y agua con agua con aguardiente!
 Yoruba soy, soy lucumí,
 mandinga, congo, carabali.
 Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:

We have been together from long ago,
 young and old,
 blacks and whites, all mixed;
 one commanding and the other commanded,
 all mixed; [...]
 (Savacou, n.º 3/4, 1971, 111-2)

Estamos juntos desde muy lejos,
 jóvenes, viejos,
 negros y blancos, todo mezclado;
 uno mandando y otro mandado,
 todo mezclado; [...]
 (Guillén, *Donde nacen* 218-9)

Irish desecha cualquier intento de generar un efecto estético en el poema de Guillén, optando por aplicar una estrategia de traducción literal, que algunos postulan es la manera más ética de traducir y puede generar efectos de extrañeza que empujan al lector hacia la cultura otra, sobre todo en contextos coloniales (Spivak 313; Venuti 41). Sin embargo, la composición de los versos en inglés no introduce elementos foráneos y, de hecho, la única tensión lingüística que se podría identificar es el título no traducido; y la inconsistencia entre el título y la traducción del concepto de *son* como “music” y “song” generaliza la particularidad de esta forma musical cubana. No señalo estos aspectos para juzgar la traducción de Irish o aplicar criterios prescriptivos, sino para argumentar que su traducción no desarrolla una recreación literaria que posibilite mayores intercambios estéticos. En este sentido, la función literaria de la traducción queda desplazada a una segunda categoría frente a las producciones originales hechas en inglés en el resto de la revista.

En el caso de “Tengo”, la rima, si bien está presente, no define el efecto sonoro del poema, siendo el ritmo el más importante elemento estético, creado por la repetición del verbo “tener” en diferentes conjugaciones. La potencia de este emblemático poema justamente responde a su capacidad de generar un significado a partir de la dinámica relación entre contenido y forma: las imágenes de la adquisición de derechos para los afrocubanos después de la revolución se complementan con el ritmo que va marcando lo que ahora *tiene* el hablante. Nuevamente, la traducción de Irish privilegia la literalidad, cediendo la importancia del ritmo al mensaje de fondo. Cito algunas estrofas de la traducción, “I Have”, al lado del original para ejemplificar esta estrategia:

I have, we shall see,
 I have the pleasure of going,
 I, peasant, workman, humble person,
 I have the pleasure of going
 (it is an example)
 to a bank to speak with the manager,
 not in English,
 not as Sir,
 but calling him *companero* as one would say
 /in Spanish.

I have, we shall see,
 I have the truth that although I'm a Negro
 no one can stop me at the door of a dance hall
 /or a bar.

Or at the reception desk of a hotel
 shout to me that there is no room,
 not even a tiny room and not a colossal one,
 just a small room where I might rest.
 [...]

I have the knowledge that as I own the land,
 /so I own the sea,
 no country,
 no high-life,
 no tennis and no yacht,
 but from shore to shore and billow to billow,
 gigantic, open, democratic blue:
 in short, the sea.
 [...]

I have the reality that now I have
 some place to work
 and earn
 what I need to eat.

I have, we shall see,
 I now have what I had to have.
 (*Savacou*, n.º 3/4, 1971, 110-1)

Tengo, vamos a ver,
 tengo el gusto de ir
 yo, campesino, obrero, gente simple,
 tengo el gusto de ir
 (es un ejemplo)
 a un banco y hablar con el administrador,
 no en inglés,
 no en señor,
 sino decirle *compañero* como se dice en
 /español.

Tengo, vamos a ver,
 que siendo un negro
 nadie me puede detener
 a la puerta de un dancing o de un bar.

O bien en la carpeta de un hotel
 gritarme que no hay pieza,
 una mínima pieza y no una pieza colosal,
 una pequeña pieza donde pueda descansar.
 [...]

Tengo que como tengo la tierra tengo al mar,
 no country,
 no jailáif,
 no tenis y no yacht,
 sino de playa en playa y ola en ola,
 gigante azul abierto democrático:
 en fin, el mar.
 [...]

Tengo que ya tengo
 donde trabajar
 y ganar
 lo que tengo que comer.

Tengo, vamos a ver,
 tengo lo que tenía que tener.
 (Guillén, *Donde nacen* 369-71)

El ritmo tan marcado por el verbo “tener” en el original no se sostiene de la misma manera en el inglés, siendo reemplazado a veces por otras palabras, como en las últimas dos estrofas: “I have the knowledge that as I own the land, so I own the sea” y “what I need to eat”. Pero, por otro lado, en la segunda línea de la segunda estrofa, la traducción agrega un “I have”, ausente en el original, como una manera de compensar su falta. Con o sin el verbo “to have”, la estructura lingüística del inglés guía esta traducción relativamente literal hacia otro ritmo, marcado por el “I” o “yo”, que, si bien no dice relación con conseguir derechos o mejoras materiales, genera un excedente de sentido espontáneo, enfocado en el sujeto hablante.

Lo que sí devela una apuesta estética del traductor es la mantención de *compañero* en español. A diferencia de la versión inglesa de “Son número 6”, la traducción aquí pone énfasis en la importancia de este concepto en el contexto de la Revolución cubana, insinuando su particularidad e intraducibilidad al contexto jamaicano o anglocaribeño. Mientras la palabra no se resalta con cursivas ni ofrece una traducción o explicación al pie de página, mezclándose con el inglés de manera más sutil, la ausencia de la virgulilla demuestra una distancia cultural que no es completamente abarcable: *compañero* sin virgulilla, *número* sin tilde en el título y la presentación del poeta cubano como “Nicholas Guillen” son pequeñas erratas que no logran introducir los elementos culturales cubanos al pie de la letra, pero tensionan el inglés en un espacio que abarca el contacto cultural entre Cuba y Jamaica.

Aunque las traducciones que hizo Irish de Guillén parecen haber pasado desapercibidas o tuvieron poco impacto entre los lectores de la revista, sus reflexiones críticas sobre la obra del poeta del son resultan relevantes en el contexto de los intercambios intracaribeños. En su libro *Visions of Liberation in the Caribbean* (1990), que reúne ensayos sobre escritores del Caribe hispanohablante, Irish describe la obra de Guillén como “yard poetry” y precisa una serie de traducciones del *yard* al español: solar, casa de vecindad y accesoria¹³ (50). En este sentido, busca encontrar un espacio

¹³ En el Caribe anglófono se denomina *barrack yard* a la típica construcción de vivienda popular, semejante al conventillo en el Cono Sur a fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. En los años 1930, surgió desde Trinidad un importante subgénero

de inteligibilidad entre dos contextos socioculturales del Caribe. Leer la poesía de Guillén desde el *yard*, concepto tan importante a lo largo del Caribe anglófono, permite comprenderla desde una perspectiva pancaribeña, expresiva de experiencias transversales de las diferentes lenguas que separan las islas de la región.

Si las traducciones de Irish privilegian la dimensión del mensaje por sobre la forma, la de Coulthard pasa al otro extremo al tomar decisiones estilísticas que manipulan el sentido del poema. Ya en el título se percata una alteración de este orden, reduciendo “El apellido” a “My Name”, o mi nombre. Este cambio, al igual que la estrategia de traducción de Coulthard a lo largo del poema, se basa en la economía del lenguaje característica de la lengua inglesa, que valora las frases cortas y directas. Aunque Coulthard tampoco busca reconstruir la rima en el poema de Guillén, este estilo difiere notoriamente del de Irish, logrando mayor fluidez y versos más pulidos. Cito un fragmento de la versión de Coulthard al lado del original para demostrar estas decisiones estéticas:

narrativo, de manos de escritores como C. L. R. James y Alfred Mendes, que toma este espacio social para visibilizar las condiciones de miseria, pero también las estrategias de sobrevivencia de los marginados urbanos, que vendría a formar tempranas expresiones de una literatura propia en la región. Para mayores detalles, ver uno de los estudios más completos sobre la producción literaria de Trinidad de esa época, *The Trinidad Awakening. West Indian Literature of the Nineteen-Thirties*, de Reinhard Sander; y el fundamental libro de Keneth Ramchand, *The West Indian Novel and its Background*.

Do I not have perhaps a Mandinga,
 /Dahomeyan,
 a Congolese grandfather?
 What is his name? oh, please, tell me:
 Andrés, Francisco, Amable?
 How do they say Andrés in Congolese?
 How have you always said Francisco in
 /Dahomeyan?
 In Mandinga how do you say Amable?
 No? Were there then other names?
 Tell me the surname.
 Do you know my other name, the one
 that came with me from that enormous land,
 the bloody, captured name that crossed the
 /sea
 in chains?
 Oh, so you cannot remember.
 You have dissolved it in immemorial ink.
 What you have taken from the poor
 /defenceless Negro
 you hid, thinking
 that he would lower his eyes in shame.
 Gracias.
 I really thank you.
 Gentle people, I thank you.
 Merci
 Merci bien
 Merci beaucoup.
 But no—can you believe it. No.
 I am clean
 my voice shines like newly polished metal
 look at my coat of arms, it has
 a baobab, a rhinoceros and a spear.
 I am also the grandson, great grandson, great
 /great
 grandson of a slave.
 (The shame is the master's)
 Am I Yelofe?
 Nicolás Yelofe, perhaps?
 Or Nicolás Baganko?

¿No tengo pues
 un abuelo mandinga, congo, dahomeyano?
 ¿Cómo se llama? ¡Oh, sí, decídmelo!
 ¿Andrés? ¿Francisco? ¿Amable?
 ¿Cómo decís Andrés en congo?
 ¿Cómo habéis dicho siempre
 Franciso en dahomeyano?
 En mandinga ¿cómo se dice Amable?
 ¿O no? ¿Eran, pues, otros nombres?
 ¡El apellido, entonces!
 ¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
 de aquella tierra enorme, el apellido
 sangriento y capturado que pasó sobre el mar
 entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre
 /el mar?
 ¡Ah, no podéis recordarlo!
 Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
 Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
 Lo escondiste, creyendo
 que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
 ¡Gracias!
 ¡Os lo agradezco!
 ¡Gentiles gentes, thank you!
 Merci!
 Merci bien!
 Merci beaucoup!
 Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
 Yo estoy limpio.
 Brilla mi voz como un metal recién pulido.
 Mira mi escudo: tiene un baobab,
 tiene un rinoceronte y una lanza.
 Yo soy también el nieto,
 bisnieto,
 tataranieto de un esclavo.
 (Que se avergüence el amo.)
 ¿Seré Yelofe?
 ¿Nicolás Yelofe, acaso?
 ¿O Nicolás Bakongo?
 ¿Tal vez Guillén Banguila?
 ¿O Kumba?

Perhaps Banguila?	¿Quizás Guillén Kumba?
Or Kumba?	¿O Kongué?
Perhaps Nicolás Kumba?	¿Podría ser Guillén Kongué?
Or Kongué?	¡Oh, quién lo sabe!
Could I be Nicolás Kongué?	¿Qué enigma entre las aguas!
Oh, who knows?	(Guillén, <i>Donde nacen</i> 267-8)
What an enigma in the waters of the sea.	
(<i>Savacou</i> , n.º 3/4, 1971, 114)	

Este fragmento muestra cómo en el texto, la palabra apellido se traduce como nombre, salvo por una única vez en la línea nueve, donde se vierte al inglés como *surname*. Es más, el apellido del poeta no aparece en el texto en inglés, pasando también a una versión anglizada de su nombre: Nicolás. Mientras Guillén cuestiona la legitimidad de su apellido de origen español, Coulthard dirige el foco hacia el nombre de pila como una identificación puesta, maleable, quitándole el peso al conflicto colonial que el español impuso al africano esclavizado en el contexto del Caribe. Por otra parte, los versos con puntos de exclamación son eliminados en la versión inglesa, transformando el grito en susurro, lo que le atenúa la potencia de reclamo o rabia. Incluso convierte una demanda en súplica, como en los primeros versos donde “¡Oh, sí, decídmelo!” se traduce como “oh, please, tell me”. La dinámica de suavizar el tono del hablante se observa a lo largo de la traducción, donde la elección de palabras también es sugerente, como “tomado” por “robado” en el verso “Lo habéis robado a un pobre negro indefenso”, traducido como “What you have taken from the poor defenceless Negro”.

Las diferencias entre el poema original de Guillén y la traducción de Coulthard publicada en *Savacou* responden a la agencia del traductor como un escritor interlingüístico (Payàs 23). Es necesario señalar que, si bien Coulthard vivía en Jamaica y trabajaba en la UWI, era un británico blanco, cuyos gustos estéticos se crearon al alero del campo literario inglés (Rothe, *Un prisma* 165-70). Estas marcas identitarias se revelan en el texto cuando Coulthard traduce el yo del hablante lírico negro a tercera persona:

“Lo escondiste, creyendo / que iba a bajar los ojos *yo* de la vergüenza” pasa a ser “you hid, thinking / that *he* would lower his eyes in shame” (énfasis mío). De manera muy clara, la traducción de Coulthard problematiza la relación entre escritor y traductor desde diferentes identidades raciales: el traductor canaliza, no asume el lugar de enunciación ni se apropia de la voz autorial de Guillén. Definitivamente, su traducción se rige por las normas culturales anglosajonas, haciendo que el poema de Guillén sea un poema sin mayores tensiones lingüísticas en inglés, más allá de la mención de los pueblos africanos o los apellidos de origen africano hacia el final. Pero, también la facilidad de lectura en inglés que ofrece la versión de Coulthard dice relación con la violencia etnocéntrica que Venuti identifica en cualquier traducción. Aquí lo violento es moldear el poema de Guillén para producir el menor efecto de extrañeza, maniobra que a veces elimina palabras o versos enteros (léase “el apellido / sangriento y capturado que pasó sobre el mar / entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?” por “the bloody, captured name that crossed the sea / in chains?”). Estas decisiones demuestran cómo la propuesta más estéticamente cuidada de Coulthard tampoco garantiza una lectura más cercana de Guillén entre un público lector anglocaribeño.

Los poemas de Guillén no están ubicados al azar en el número: aparecen entre un poema de Walcott, poeta y dramaturgo de renombre en la región, y fragmentos de un diario del dramaturgo jamaicano Barry Reckord, titulado “Does Fidel Eat More Than Your Father?”, escrito a partir de un reciente viaje a Cuba. Anteceder a un poeta de la talla de Walcott habla por sí mismo, sobre todo considerando la descripción de Guillén en la página de colaboradores como uno de los poetas más distinguidos del Caribe (n.º 3, 173), pero su ubicación después del texto de Reckord llama la atención por el contexto que ofrece a través de una mirada simpatizante y crítica de la Revolución, en particular respecto de las relaciones raciales en la isla. Se trata de un texto de carácter autobiográfico donde el hablante asume el rol de narrador, pero, al menos en los fragmentos reproducidos en *Savacou*, esa voz cede protagonismo a las voces de tres cubanos con quienes Reckord se

entrevistó. Sus testimonios toman la forma de monólogos, dando cuenta de varias esferas sociales de la Cuba revolucionaria (la política, la tradicional élite blanca y la afrocubana) con un agudo análisis que rompe los límites de un artículo académico o ensayo de opinión. Se puede leer el texto como una traducción de las historias de varios cubanos desde el español al inglés y también desde la voz hablada a la letra impresa. De especial interés es el apartado de una doctora afrocubana llamada Sylvia, quien pudo estudiar medicina gracias a la Revolución y así superar traumas de inferioridad racial. Sin embargo, afirma que sigue existiendo racismo entre los altos mandos revolucionarios y no hay suficiente representación afrocubana en el gobierno. Incluso, se emparejó con el hijo de un político blanco, quien celebra la relación como un logro revolucionario porque su unión “mejoraría la raza” con hijos más blancos que ella (n.º 3, 108). Al estilo de Cecilia Valdés, la experiencia de la doctora deja entrever varios problemas raciales latentes en la sociedad cubana, pese a reconocer los grandes avances en la eliminación de ciertas barreras racistas. Conocer esta situación justo antes de leer un poema como “Tengo”, o “I Have” en la versión de Irish, enmarca la lectura de Guillén, que enaltece los cambios que trajo la Revolución a la población afrocubana y defiende una construcción identitaria nacional basada en la transculturación entre los españoles y los africanos.

4. EL ENSAYO COMO VEHÍCULO DE UNIDAD REGIONAL

La crítica difundida y desarrollada en *Savacou* responde principalmente a los problemas que afectan al Caribe anglófono, pero en más de un ensayo se vislumbran perspectivas pan Caribeñas o se aborda la producción cultural o temas políticos de las otras zonas lingüísticas de la región. Es el caso del artículo “A Revolution of Women – the Cuban Experiment” en que Sheila Graham discute, a partir de experiencias personales y entrevistas, el papel de la mujer en la Revolución cubana (n.º 13, 1977). También se articulan elementos comunes a los diferentes territorios Caribeños en “Towards a

Revolution in the Arts”, donde Marina Maxwell analiza la importancia del carnaval como una expresión del arte popular y oral (n.º 2, 1970).

En el género ensayístico, en el primer número encontramos otra colaboración de Irish, titulada “A Cuban Criollo and the Afro-Haitian World”, que analiza *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. El ensayo de Irish es un ejemplo de cómo la revista integra la producción cultural cubana a su panorama crítico y ejerce dinámicas de traducción en la circulación transnacional de ideas. Si bien Irish problematiza la indagación de un cubano blanco en la experiencia política afrocaribeña, lee la novela de Carpentier como una obra escrita desde adentro, por un caribeño, lo que influiría en una mirada más legítima, según el autor. Sin embargo, a Irish le llama la atención que el autor simpatice con los personajes negros mientras ridiculiza a los blancos. Así, interpreta que el novelista realmente admira a Ti Noel, Mackandal y Henri Christophe y las tradiciones africanas que conservan, mientras representa la avaricia y las frivolidades de personajes como Monsieur Lenormand de Mezy y Paulina Bonaparte. Esta simpatía con los negros, según Irish, se debe a un sesgo socialista: “One begins to suspect a kind of socialist bias in [Carpentier’s] sympathy for the blacks as one sees the deliberate way in which he makes the white community risible”¹⁴ (n.º 1, 1970, 103).

Leer el artículo de Irish permite entrar al universo haitiano de Carpentier sin tener que pensar en las múltiples barreras lingüísticas entre la temática de la novela, su textualidad y el público lector de *Savacou*. Esta sensación se genera en parte porque todas las citas de Carpentier están en inglés, sin indicar si pertenecen a una edición traducida o si el mismo Irish las tradujo. Ahora bien, la información bibliográfica aportada al final del artículo indica que las ediciones citadas son las originales: de *El reino de este mundo*, aparece la edición príncipe publicada en México en 1949. Sin embargo, al comparar los pasajes citados por Irish y la traducción

¹⁴ “Uno empieza a sospechar que hay un tipo de sesgo socialista en la simpatía [de Carpentier] hacia los negros en la medida que uno ve la manera deliberada en que hace risible la comunidad blanca”.

estadounidense hecha por Harriet de Onís, célebre traductora que llevó varios novelistas latinoamericanos al inglés, emergen semejanzas que no parecen meras coincidencias. Reproduzco algunos pasajes citados por Irish al lado de la traducción de De Onís:

For more than two hours the drums had been *booming* under the light of the torches, the women kept moving their shoulders rhythmically in a gesture of washing clothes, when ... behind the Mother Drum rose the human figure of Macandal. The Mandique Macandal ... The women passed before him, and passed again, *their bodies swaying to the rhythm of the dance*. But the air was so fraught with questions that suddenly, without previous agreement, *all* the voices joined in a *yenvaló* solemnly howled above the drumbeats. After a wait of four years, the chant became the *recital of endless suffering* ... As though *wrenched from their vitals*, the questions trod one on the other, taking on, in chorus; the *rending despair* of peoples carried into captivity to build pyramids, towers or endless walls. (énfasis en el original, *Savacou*, n.º 1, 1970, 100)

For more than two hours the drums had been booming under the light of the torches, the women's shoulders kept moving rhythmically in a gesture as though washing clothes, when (...) Behind the Mother Drum rose the human figure of Macandal. The Mandingue Macandal (...) The women passed before him, and passed again, their bodies swaying to the rhythm of the dance. But the air was so fraught with questions that suddenly, without previous agreement, all the voices joined in a *yenvaló* solemnly howled above the drumbeats. After the wait of four years, the chant became the recital of boundless suffering (...) As though wrenched from their vitals, the questions trod one on the other, taking on, in chorus, the rending despair of peoples carried into captivity to build pyramids, towers, or endless walls. (énfasis en el original, Carpentier, *The Kingdom* 46-8)¹⁵

¹⁵ El pasaje del original se lee: "Hacia más de dos horas que los parches tronaban a la luz de las antorchas y que las mujeres repetían en compás de hombros su continuo gesto de lava-lava, cuando [...] Detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal [...] Las mujeres pasaban y volvían a pesar delante de él, contoneando el cuerpo al ritmo del baile. Pero había tantas interrogaciones en el ambiente que de pronto, sin previo acuerdo, todas las voces se unieron en un yanvalú solemnemente aullado sobre la percusión. Al cabo de una espera de cuatro años, el canto se hacía cuadro de infinitas miserias [...] Como salidas de las entrañas, las interrogaciones se apretaban, cobrando en coro, el desgarrado gemir

Como señala Bassnett, si doce personas traducen el mismo texto, saldrán doce versiones distintas, aunque se mantiene un centro invariable (36). Aquí, los dos textos son prácticamente idénticos: solo hay leves cambios que no necesariamente corresponden a un centro invariable del original. Es muy poco probable que dos traductores, separados por mar, tierra y el tiempo hayan coincidido en traducir pasajes como “el desgarrado gemir de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos” (Carpentier, *El reino* 37) por “the rending despair of peoples carried into captivity to build pyramids”. Quedan dos posibilidades en relación con el origen de los textos: o Irish los cambió levemente para desviar sospechas de plagio, lo que no me parece tan probable considerando que hay oraciones enteras que son idénticas; o citó de la traducción de 1957, y la edición posterior de 1993 (la que he consultado) presenta leves cambios de estilo. De todas maneras, al incluir datos bibliográficos sobre la primera edición original de Carpentier y no indicar la fuente de las traducciones, Irish no solo genera dudas sobre cuál texto trabaja, sino que invisibiliza la traducción de Onís, cuya versión hace posible que se lea la novela en el Caribe anglófono, estableciendo un importante puente de comunicación intracaribeña, incluso cuando este no sea su público objetivo. Esta invisibilización de Onís como traductora no es menor, considerando que el artículo cita diecinueve contundentes pasajes de la novela, quizás como una muestra de la prosa de Carpentier, pero que también pertenece al trabajo de Onís.

El ejercicio crítico propuesto por Irish no responde simplemente a gustos literarios en la obra de Carpentier, sino que a un interés por extender los lazos intracaribeños y generar mayor conocimiento sobre la literatura cubana. Al centrarse en la novela de Carpentier que relata una versión de la Revolución haitiana, reconoce la importancia de Haití como el primer país del continente que logró sublevarse contra el poder colonial para abolir la esclavitud y gestar su independencia¹⁶. Sin embargo, Irish

de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos, torres o interminables murallas” (Carpentier, *El reino...* 36-7).

¹⁶ Tanto Estados Unidos como los países hispanoamericanos abolieron la esclavitud en tiempos republicanos, si bien Estados Unidos se independiza antes que Haití.

ejerce su propio tipo de violencia sobre el texto de Carpentier, quizás no etnocéntrica, pero sí de orden genérico-sexual, invisibilizando la autoría de una importante traductora. Es cierto que la crítica tiende a invisibilizar a los traductores (Venuti 4-5), pero este gesto en el caso de Irish no parece ser una mera desconsideración, siendo él mismo uno de los traductores de Guillén en *Savacou*, reconocido como tal con un crédito y una nota en la página de colaboradores.

5. CUBA EN LA POESÍA DE SAVACOU

Al terminar la década de los setenta, la Revolución cubana seguía siendo un referente presente en el imaginario poético del Caribe anglófono. En el número 14/15 de *Savacou* (1979), dedicado a la nueva poesía jamaicana, varios poetas jóvenes evocan el experimento político en Cuba y a sus productores culturales como piezas de una identidad caribeña compleja, relevantes para pensar su propia situación nacional. De los trece poetas incluidos en el *dossier*, Opal Palmer, Brian Meeks y Lorna Goodison dialogan con la religión afrocubana, la política socialista de la isla vecina y los escritores cubanos.

El poema en que aparece más directamente la valoración política de la Revolución cubana es “Cuba One”, donde Meeks, a través de versos libres y cortos, aboga por la cooperación entre las islas del Caribe para resistir la constante penetración de estructuras coloniales en la región. Con referencias a intelectuales como José Martí y Marcus Garvey y fechas clave en la historia de Jamaica y Cuba, el poema critica el intervencionismo estadounidense y las narrativas hegemónicas difundidas por los medios de comunicación metropolitanos. Sin lugar a dudas, el poema emite su enunciado desde un discurso anticolonial, pero traslada las luchas nacionales a un escenario regional donde articula un mayor esfuerzo de resistencia. Cito algunas estrofas para demostrar el tono y las maneras en que construye el discurso poético:

In 1962 a blue
mountain peak showed

a green horizon
to the unsuspecting eye.
standing blindly,
thought I'd see
a dull grey line
tinged with red
and barbed around/
the picture framing
captive portraits/
hiding from the sunlight/
ideologically bound.

the Caribbean green
surprised my eye
and set my mind
to thinking.

did the New York
Times twist the
Cuban line around?
were the refugees
from Trench Town's
equals or refuse
from Batista's hi-life
heroes of the torture
chamber, green backed
snakes of a long-lost
hunting

[...]
Fidel the workers
greet your
friendship/ those

who read between
 the lines/ the unemployed
 call out your name each day
 on Kingston's boiling side-
 walks

In 1975
 Marti's children
 came back into
 sight.
 the blinds began to
 blow away
 for Garvey's scattered
 offspring waiting.
 waking in the
 wings.¹⁷
 (*Savacou*, n.º 14/15, 1979, 58-9)

A pesar de su declarada posición política, el texto se aleja de la llamada poesía cotidiana o coloquial, jugando con la metáfora y referencias históricas sin explicitar un mensaje. Así ocurre con la relación establecida entre la visión y la conciencia política del hablante, analogía que marca el paso del texto hasta el esperado despertar de las nuevas generaciones. También se

¹⁷ “En 1962 una cima / de montaña azul mostró / un horizonte verde / al ojo desprevenido. / parado ciego, / pensé que yo vería / una opaca línea gris / teñida de rojo / con púas alrededor / el cuadro enmarcando / retratos cautivos / escondiéndose del sol / amarrado ideológicamente. // el verde caribeño / asaltó mi ojo / e hizo que mi mente / pensara. // ¿era que el New York / Times retorcía la / línea cubana? / ¿eran los refugiados / de los Trench Towns / iguales o desechos / de la vida lujosa de Batista? / ¿eran héroes de la cámara / de tortura, serpientes / verdes de una caza / perdida? // [...] // Fidel, los trabajadores / saludan / tu amistad / aquellos / que leen entre / líneas / los desempleados / llaman tu nombre cada día / en las aceras sofocantes de / Kingston // En 1975 / los hijos de Martí / volvieron a estar / a la vista. / las persianas empezaron / a volarse / para los vástagos / expectantes de Garvey. / caminando con las / alas.”

aprecian las metáforas expresadas en la gama de colores de la primera estrofa: “blue mountain peak”, “green horizon”, “dull grey line / tinged with red”. El hablante parece expresar que, antes de ver el experimento socialista cubano con sus propios ojos, creía en los relatos metropolitanos que lo demonizaban. Es relevante destacar que en la presentación de Meeks que antecede a sus poemas, se señala que ayudó en la organización del Carifesta 76 en Jamaica, al que asistió una delegación cubana que incluía a destacados intelectuales como Roberto Fernández Retamar y Luis Suardíaz, y que también participó en el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, organizado en Cuba en 1978 (*Savacou*, n.º 14/15, 1979, 57).

Lorna Goodison también dialoga explícitamente con la cultura cubana a través de la figura de Nicolás Guillén, lo que demuestra la importancia que tiene el poeta del son para los escritores del Caribe anglófono. En “Guillen at Lunch”, Goodison reconstruye la escena de un almuerzo en un restaurante a la orilla del mar, intervenida por reflexiones sobre el colonialismo, la afrodescendencia y la poesía. Aquí el mar adquiere una corporalidad rítmica que marca el paso de los versos, pero esta vez guiado por ciertas referencias a la obra de Guillén:

Moving he was a galleon
wedged full of poems
a ship at rest now
the waterglass sparkles
a celebration
cruising to and from
the Africa of his lips

To the left of you
mark well the sea
it sings a different chantey
here
small boys dive into its chorus
to acquaint themselves with scales

useful for eyes till Damascus
revisits us.

How is your sugar?
Still universally bitter?¹⁸
(*Savacou*, n.º 14/15, 1979, 98)

La metáfora de Guillén como un barco atiborrado de poemas apunta a su papel en rellenar, a través de la poesía, los vacíos de la memoria afrodescendiente. Su poesía no entrega datos concretos, pero reivindica una África vilipendiada, un habla popular despreciada, la necesidad de reinventarse frente a una identidad criollo-europea impostada. Esto explica que en el poema se dividen ciertas escenas por la exclamación de “Songoro Cosongo” (sic) (n.º 14/15, 1979, 98-9), título de uno de los poemarios más conocidos de Guillén. Al igual que los otros poemas discutidos en este trabajo, Goodison ignora las tildes en el nombre de Guillén y el título de su libro, pero la reproducción de palabras foráneas introduce un sentido de extrañeza que permea el sonido del poema en inglés.

Cabe señalar que todos los poemas analizados del *dossier* utilizan formas del habla popular jamaicana, aunque no se definen por sus aspectos orales. Los versos se aderezan con frases que, sin considerarse poemas de lenguaje-nación, negocian entre las formas estándares y cotidianas del inglés, forjando una poética capaz de transitar entre esferas letradas y populares. Esta estrategia se relaciona con la introducción al *dossier* que –aunque no lleve firma– debe ser de Brathwaite, quien aparece como el único editor de este último número. En este texto editorial, se delinea el desarrollo de la poesía anglocaribeña alrededor de tres revoluciones: el despertar nacional en el Caribe anglófono de los años treinta y cuarenta, el quiebre de los escritores con el *establishment*

¹⁸ “Moviéndose, era un galeón / colmado de poemas / un barco que ahora descansa / los destellos del vaso de agua / una celebración / navegando a y desde / la África de sus labios // A tu izquierda / marca bien el mar / canta otra saloma / aquí / pequeños chicos saltan a su coro / para conocer escalas / útiles para los ojos hasta que Damasco / vuelve a visitarnos. // ¿Como está tu azúcar? / ¿Todavía universalmente amarga?”

local en los cincuenta y sesenta, y la liberación del lenguaje en la década de los setenta, movimiento del que los poetas incluido en el *dossier* son los *brigadistas*, concepto expresado en español en el original (n.º 14/15, 1979, 5).

6. CONVERGENCIA DE LA REVOLUCIÓN POLÍTICA Y ESTÉTICA

Savacou tuvo un papel significativo en difundir una idea amplia y plural de la identidad caribeña. Aunque su principal enfoque es un público lector anglocaribeño, pone en marcha una serie de traducciones, ensayos críticos, difusión de concursos y datos bibliográficos que atraviesan las separaciones lingüísticas de la región. Este impulso no está aislado y se debe comprender en un contexto de mayores intercambios políticos e intelectuales entre Cuba y Jamaica durante los años setenta, los que hicieron que la experiencia de la Revolución cubana fuera más tangible para la intelectualidad anglocaribeña. Como un actor central en estos intercambios, Kamau Brathwaite no estuvo al margen de la producción cultural cubana y su interés en difundir el conocimiento de ella se manifiesta en las páginas de *Savacou*, donde la revolución emerge como un importante referente político y cultural.

En el análisis de la revista se muestra que, si bien no dedica espacio para reflexionar sobre la traducción como una herramienta para la unidad caribeña, asume diversas prácticas de traducción para lograr sus objetivos de hacer circular un discurso pancaribeño, sin desatender los problemas particulares del Caribe anglófono, como la oralidad y el vínculo entre expresiones escritas y musicales. La presencia dominante de Nicolás Guillén como el único poeta traducido y luego evocado en el poema de Goodison, además de su inclusión en publicaciones de la casa editorial vinculada a la revista, comprueba la importancia de su obra en el espacio cultural del Caribe anglófono. El hecho de que el Guillén más experimental sea de los años treinta y cuarenta genera un desfase en la acogida del poeta por parte de los lectores y escritores anglocaribeños. Esto indica una vez más que la lengua es un elemento fundamental en la constitución de redes transnacionales y recuerda que la práctica de traducir siempre involucra distintas temporalidades

aparte de la espacialidad. A nivel textual, las tensiones que introducen extranjerismos, como *compañero*, si bien proponen que ciertas palabras propias de la lengua española en el contexto de la Revolución cubana son intraducibles, a su vez ejercen una especie de domesticación al contexto anglocaribeño al quitarle la virgulilla. La carga simbólica depositada en *compañero*, entonces, trasciende la violencia colonial que ha separado los diversos pueblos caribeños, introduciéndose como una palabra que evoca la solidaridad intrarregional. Ni inglesa ni hispana, ni jamaicana ni cubana, este pequeño error ortográfico representa la lógica de definir lo foráneo mediante lo propio, una dinámica presente en cualquier acto de traducción y que, en este caso particular, contribuye a la convergencia política y estética que *Savacou* propone en el campo cultural anglocaribeño.

BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, SUSAN. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2014.
- BRATHWAITE, KAMAU. *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Selección y traducción de Florencia Bonfiglio. Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2010.
- . *Roots*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- . *Sappho Sakyi's Meditations*. Kingston: Savacou Publications, 1989.
- CARPENTIER, ALEJO. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *The Kingdom of This World*. Traducido por Harriet de Onís. Nueva York: The Noonday Press, FSG, 1993.
- DONNELL, ALISON Y SARAH LAWSON WELSH, EDS. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres: Routledge, 2005.
- EDWARDS, NORVAL. "The Foundational Generation: From *The Beacon* to *Savacou*". *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. Editado por Michael A. Bucknor y Alison Donnell. Londres: Routledge, 2014. 111-23.
- GUILLÉN, NICOLÁS. *Donde nacen las aguas. Antología*. México: FCE, 2005.
- MOREJÓN ARNAIZ, IDALIA. *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Leiden: Almenara, 2017.
- NIRANJANA, TEJASWINI. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- PAYÀS PUIGARNAU, GERTRUDIS. *El revés del tapiz. Traducción y discurso de identidad en la Nueva España (1521-1821)*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- RAMCHAND, KENNETH. *The West Indian Novel and its Background*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2004.
- ROHLEHR, GORDON. "Afterthoughts". *BIM*, vol. 14, n.º 56, 1973, pp. 227-32.
- ROTHER, THOMAS. "La piedra ha florecido en islas: recordando la vida y obra de Kamau Brathwaite (1930-2020)". *Meridional*, n.º 16, 2021, 322-32.
- . *Un prisma bajo el sol: traducción en revistas literarias del Caribe hispanohablante y el Caribe anglófono*. Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2020.
- SANDER, REINHARD W. *The Trinidad Awakening. West Indian Literature of the Nineteen-Thirties*. Nueva York: Greenwood Press, 1988.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. "The Politics of Translation". *The Translation Studies Reader*. Editado por Lawrence Venuti. Londres: Routledge, 2012, 312-30.

VENUTI, LAWRENCE. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.

WALMSLEY, ANNE. *The Caribbean Artists Movement, 1966-1972: A Literary & Cultural History*. Londres: New Beacon Books, 1992.

Revistas

BIM. Barbados: The Young Men's Progressive Club, 1942-1973.

Casa de las Américas. La Habana: Casa de las Américas, 1960-presente.

Savacou. Kingston: Savacou Publications, 1970-1979.

NACIONALISMO, PROMESA Y FETICHIZACIÓN. UNA INTRODUCCIÓN A *GESCHLECHT III* DE JACQUES DERRIDA¹

NATIONALISM, PROMISE AND FETISHISATION.
AN INTRODUCTION TO JACQUES DERRIDA'S *GESCHLECHT III*

RENÉ BAEZA

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad de Filosofía y Educación
José Pedro Alessandri 774, Santiago
rene.baeza@umce.cl

RESUMEN

El artículo introduce una lectura acotada de *Geschlecht III* (2018) de Jacques Derrida. Sugiere que el seminario consagrado a “El habla en el poema” (1953), particularmente al nacionalismo filosófico de Heidegger, puede rastrearse atendiendo a la deriva del retorno y al motivo de la promisión. El análisis del movimiento de la promesa, vinculado a la paráfrasis y traducción de la semántica del regreso (*Heimkehr*) en torno a

¹ El autor agradece a Fondecyt por el financiamiento del proyecto de investigación Fondecyt postdoctorado 3200388, “Nacionalismo filosófico. Introducción a *Geschlecht III* de Jacques Derrida”

la patria (*Heimat*), al país (*Land*) y Occidente (*Abendland*), se ha puesto de relieve insistiendo en los márgenes de la filosofía que, según Derrida, inscriben la meditación heideggeriana de la nación. En este contexto, se integran esbozos preliminares sobre lo nacional y lo sexual anticipados en etapas previas. El esquema del comentario permite indicar, en la última parte, aproximaciones a la “moción fetichista” entendida como rareza vincular entre el pensamiento del *Geschlecht* y el nacionalismo empírico, y entre la escasa negatividad de la determinación de la sexualidad (simplicidad de una duplicidad) y el devenir de la verdad (a-letheia).

Palabras clave: Derrida, Heidegger, Geschlecht, promesa, fetichismo.

ABSTRACT

The article introduces a limited reading of *Geschlecht III* (2018), by Jacques Derrida. He suggests that the seminar devoted to “El Speech in the Poem” (1953), particularly to Heidegger’s philosophical nationalism, can be traced by attending to the drift of return and the motive of promise. The analysis of the movement of the promise, linked to the paraphrase and translation of the semantics of return (*Heimkehr*) around the homeland (*Heimat*), the country (*Land*) and the West (*Abendland*), has been highlighted by insisting on the margins of philosophy that, according to Derrida, inscribe Heidegger’s meditation on the nation. In this context, preliminary sketches about the national and the sexual anticipated in previous stages are integrated. The outline of the comment allows us to indicate, in the last part, approaches to the “fetishistic motion” understood as a strange link between the thought of the *Geschlecht* and the empirical nationalism, and between the scarce negativity of the determination of sexuality (simplicity of a duplicity) and the becoming of truth (a-letheia).

Keywords: Derrida, Heidegger, Geschlecht, promise, fetishism.

Recibido: 11/03/2022

Aceptado: 12/09/2022

INTRODUCCIÓN

Los análisis que *Geschlecht III* dedica al tercer apartado de “El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”, reiteran una postura acerca de Heidegger que no solo caracteriza la inscripción singular de este escrito sino al conjunto integral de textos de la serie (*Geschlecht I-IV*); repiten de esta forma, la mayoría de las intervenciones consagradas por Derrida al camino de pensamiento (*Weg*) en diferentes etapas de su trayectoria. La atención al retorno (*retour, Rückkehr, zurückbringt*), sin ser general en la escena pedagógica del seminario, no se reduce a cifrar una temática de esta lectura particular. Por medio de distintas envolturas semánticas, el seguimiento del regreso (*Heimkehr*) atraviesa y recubre la espacio-temporalización de diversos derroteros heideggerianos. El despliegue paulatino de la inscripción del nacionalismo “filosófico”, interrogado tres años después bajo la posibilidad de nazismo “espiritual” o “espiritualizado” (Derrida, *Del espíritu* 66-7), reitera cada vez esta misma estructura de cruzamiento envolvente. Como sucede con el examen consagrado al compromiso (*engagement*), la meditación sobre la nacionalidad y lo nacional no podría entenderse sin acudir al plegamiento que exige una puesta en retrospectiva. Aunque Derrida no coincida por entero con la manera en que Heidegger entiende la regresión, una cierta disciplina y determinada fidelidad al movimiento requiere *emular* el ritmo del recorrido (*Geschlecht III* 79). Pero suscribir su necesidad no significa que se adhiera ni a la interpretación de la vuelta (*Kehre*) ni tampoco de la denominada retirada (*Entziehung*). Y aquí, en particular, tampoco que se adscriba al circuito hermenéutico sobre el que se desliza la diferencia entre la dilucidación (*Erörterung*) dirigida a localizar el Lugar del *Gedicht* (el Poema silencioso e inarticulado) y la clarificación (*Erläuterung*) orientada a elucidar los *Dichtungen* (los poemas articulados y dichos); distinción esencial sobre la génesis y la estructura de la obra de Trakl que elabora “El habla en el poema” (Heidegger, *De camino* 35-6).

El interés por el movimiento regresivo, *a tergo* del concepto heideggeriano de temporalidad, es indicado desde la partida al delinear la dinámica de

lo propio –y, por lo tanto, de lo próximo y de la proximidad (Derrida, *Márgenes* 165, nota 14)– que destina la llamada (*Ruf*) del “extranjero”; el seguimiento del “extraño” (*Fremd*), se abre paso (*frayage*) en el primer verso que Heidegger cita del poema *Primavera del Alma*². Al comenzar la paráfrasis de la aclaración de este verso inicial, Derrida antela que volverá más tarde a la expresión “*das Land*” (“la tierra”, “el país”, *Geschlecht III* 63). Lo mismo sucede con el término “patria” (“hogar”, *Heimat*, 61) que, al menos en su sentido “suprasensible para el alma inmortal”, estaría completamente ausente del mismo verso (Heidegger, *De camino* 38). La palabra no tendría, en la poesía trakeliana, el sentido de un concepto “platónico-cristiano”, es decir, un significado que connote una referencia trascendental, metafísica o filosófica. El límite de este sentido –difícil de interrogar sin confirmar *a priori* una cierta circularidad de la pregunta, una determinada “devoción” del pensamiento (Derrida, *Del espíritu* 37)– estará en cuestión en todo el seminario.

Los anticipos deícticos apuntan mayormente, así, al desarrollo de la tercera parte. Este seguimiento se inicia, de manera aproximada, entre las sesiones undécima y duodécima. Las traducciones parafrásticas de los mencionados modismos surgen encadenadas a la tematización del motivo de la promesa (*Versprechen*). La “tierra” (*Land*) y el “país” o la “patria” (*Heimat*), solicitados por el retorno que promete la interpretación heideggeriana de Trakl, pertenecerían al Lugar del Poema. Ya que el Retraimiento (*Abgeschiedenheit*) es, para Heidegger, el Lugar (*Ort*) del que ha surgido, brotado o emanado esta poesía, el destino (*Geschick*) de esta misma sede se corresponde con “el regreso de la estirpe humana aún no nacida al quieto inicio de su más serena esencia (*der Heimkehr des ungeborenen Menschengeschlechtes in den ruhigen Anbeginn seines stilleren Wesens*)” (Heidegger, *De camino* 68). Los poemas trakelianos entonarían un canto al regreso prometido de la “estirpe” (*Geschlecht*)³, en un movimiento de retorno que transitaría temporalmente

² “Algo extraño es el alma sobre la tierra” (*Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden*) (Trakl, *Obras completas* 133; *Poems and prose*).

³ No podremos integrar en este comentario los agregados parafrásticos con los que Derrida interviene la traducción francesa del término “*Geschlecht*”. Solo dejaremos

“desde lo tardío de la descomposición (*Verwesen*)” del *Geschlecht* humano, hasta “la madrugada del inicio más apacible, [y] aún no advenido” (69). La constitución giratoria, envolvente, del Poema como Lugar y el retorno a él, participarían de un solo envío o destino. La esencia del *Geschlecht* se conforma a partir de este recurso asignado. Al indicar en adelante algunos momentos de la traducción parafrástica que Derrida esboza sobre esta asignación, intentaremos sugerir, por un lado (I), el interés que cobra en este contexto el pensamiento de la promesa. Su deriva respecto del nacionalismo empírico permitirá insinuar, por otro (II), la “moción fetichista” de la sexualidad, la nacionalidad y el humanismo en cuanto “simplicidad de una duplicidad”.

I. LA PROMESA DE *GESCHLECHT*: PATRIA Y PENSAMIENTO

A pesar de que Derrida declara intentar reducir al mínimo las referencias que exige el seguimiento singular de “El habla en el poema”, en varias oportunidades de las sesiones desvía la lectura a otros textos de Heidegger y de algunos autores, poetas, filósofos, teóricos del psicoanálisis (Hölderlin, Nietzsche, Fichte, Lacan), para establecer paralelos y contrastar la posición heideggeriana acerca de la nacionalidad y lo nacional. La operación de dilación (*différance*), se reitera en el movimiento del seminario que, de este modo, pretende mimetizar, al menos en parte, la rítmica del desvío (*Un-weg*). Al intentar señalar uno de estos paralelismos y contrastes, se introduce una importante serie de comentarios a la *Carta sobre el humanismo* (1946). Algunos fragmentos de la *Carta*, ya habían servido, en efecto, para pivotear en ensayos previos sobre los “fines del hombre”, sus dos muertes o decesos, y el movimiento de la “proximidad del ser” (Derrida, *Márgenes* 160-74); también para aludir a determinada función equívoca del lenguaje heideggeriano que inscribe estos mismos ejes temáticos. En el último caso,

apuntado que, por ejemplo, en la sesión número 9 (véase la explicación en la p. 89 del seminario), en vez de solo verse por la palabra “especie” (*espèce*), se añade la acepción de “sexo” (*sexe*), traduciéndolo así por: “especie o sexo” (*espèce ou sexe*). Este añadido debería valer para este y otros pasajes de la traducción española que mantenemos.

se trataba del malentendido que hacía notar ya el primer capítulo de *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (“1. La retirada de la metáfora”): debido a que la frase “El pensamiento trabaja en [la construcción de] la casa del ser” (“*Das Denken baut am Haus des Seins*”) no sería exactamente metafórica, aunque no por ello estrictamente literal, su comprensión requeriría primero, en una suerte de giro, pensar el ser para, *seguidamente*, intentar elucidar qué querría decir “casa”, “habitación” y “habitar” (Derrida, *La deconstrucción en las fronteras* 61); términos de la serie a los que no se tendría acceso antes de la rotación. Un golpe de vuelta similar –entre los poemas y el Poema, los *Dichtungen* y el *Gedicht*– se contornea en la dilucidación clarificadora de la obra de Trakl.

Una equívocidad simétrica debería observarse, entonces, en el nombre de “patria”, cuya comprensión estaría determinada, como sucede con el de “casa” y “habitación”, por la experiencia del olvido del ser en el movimiento del viraje. Ya supuesto en la antigua concepción de la verdad griega (ἀλήθεια), este olvido supone la pérdida de la primacía y, con ella, de la dignidad –que aquí afectaría no solo al pensamiento sino a la experiencia de la “patria”– obtenida con la anticipación del sentido. El análisis se detiene así en el párrafo de la *Carta* donde Heidegger advierte que la patria (*Heimat*), en la huella de Hölderlin, sería pensada con un sentido esencial (*wesentlichen Sinne*); es decir, excluyendo el carácter “patriótico”, “nacionalista”, y aquilatando su significado en la “historia del ser” y su cercanía (Heidegger, *Carta* 195); una proximidad que es preciso reducir como “distancia ontológica” entre el *Dasein* y su propia ek-sistencia y, además, disolver entre el “ahí” (*Da*) y el “ser” (*Sein*). El “pensamiento de la verdad del ser”, que comunica la *Carta*, levanta las restricciones de las dos distancias ópticas presupuestas en *Ser y tiempo* (Derrida, *Márgenes* 167). En la red semántica de términos integrantes de la denominada “metafórica de la proximidad”, en la que se cuentan los “valores de vecindad, de abrigo, de casa, de servicio, de guardia, de voz y de escucha” (168), el valor de “patria” podría haberse incorporado a la serie ya en la conferencia “Los fines del hombre” (1968). Aunque la expresión “ausencia de patria” (*Heimatlosigkeit*) se hace parte de una cita (166), en el escrito el término aparece al margen de la cadena que exhibe

este léxico valórico, a pesar de que la *Carta* –como veremos– le atribuye una importancia esencial.

La patria habría sido nombrada (*genannt*) por Heidegger con el propósito de meditar la a-patridia (*Heimatlosigkeit*) del “hombre moderno”, el desarraigo que Nietzsche sería el último en experimentar, aun invirtiendo el platonismo, sin encontrar una salida en el recinto de la metafísica (Heidegger, *Carta* 195). Ya que Heidegger subraya que la inversión sería la mejor forma de mantener la aporía, la falta de camino, hay que tener en cuenta que él mismo no estaría proponiendo simplemente invertir de nuevo la relación entre la experiencia del “ser” y la experiencia de la “patria”. Aun así, en las aclaraciones que consigna la *Carta*, se observa un marcado rechazo, una determinada acusación categórica tanto del sentido “patriótico” como del sentido “nacionalista”. No es la intención examinar aquí los temas de la autointerpretación (*Selbstinterpretation*) y de la autoafirmación (*Selbstbehauptung*), suficientemente conocidos y tratados por una extensa bibliografía crítica (Bourdieu, *La ontología* 80, nota 5)⁴. Considerando solo que el seminario otorga una formidable atención al idioma heideggeriano, e incluso que las cuestiones sobre la nacionalidad son abordadas a partir de esta preocupación, cabe reparar brevemente en la denegación de ambos términos. Es sintomático y tiene en apariencia un sentido distinto al que se supone cuando se analiza el rechazo de este nacionalismo, que los términos sean escogidos intencionalmente entre las posibilidades que permite el recurso lingüístico a la latinidad. La decisión por la matriz latina, en la propia lengua alemana, sería recursiva cada vez (*toujours*) que Heidegger intentaría rebajar

⁴ Ejemplo de esta autointerpretación de Heidegger, es el siguiente pasaje de 1945, que Derrida cita en *Geschlecht II*: “Yo creí que Hitler, después de haber asumido en 1933 la responsabilidad del pueblo en su conjunto, se atrevería a desprenderse del Partido y su doctrina, y que todo se rearticularía sobre la base de una renovación y una reunión dirigida a la responsabilidad de Occidente. Esta convicción fue un error que reconocí a partir de los acontecimientos del 30 de junio de 1934. Yo había intervenido en 1933 para decir sí a lo nacional y a lo social (y no al nacionalismo) y no a los fundamentos intelectuales y metafísicos sobre los cuales reposaba el biologismo de la doctrina del partido, porque lo social y lo nacional, tal como yo los concebía, no estaban esencialmente relacionados a una ideología biologista y racista” (Derrida, *Geschlecht II* 500-1).

(*péjorer*) el acervo lingüístico no-germano. La actitud peyorativa se ilustra aquí al denegar el sentido “patriótico”, “nacionalista”, pero enfocar en la denegación los términos precisos que en el alemán son depositarios del latín (Heidegger, *Carta* 195). Esto implica que quizás no se haya rechazado ni lo uno ni lo otro; que el “patriotismo” y el “nacionalismo” podrían haber sido recusados (“*nicht patriotisch... nicht nationalistisch*”), ya concluida la guerra, como contenidos decaídos, propios de la forma lingüística latina. El descrédito podría apuntar, rebuscadamente, a esta vertiente genealógica de la que es feudatario el alemán, manteniendo en suspenso otra posibilidad de nacionalismo y de patriotismo. Esta opción rebuscada, que permitiría denegar sin denegar, rechazar la semántica de una lengua, pero dejar una abertura en la otra, no sería incompatible con el uso que Heidegger haría de la palabra “*Geschlecht*” y de otros términos de la serie como *Rasse* y *Stamm*; léxico que se permea, según la crítica filosófico-historiográfica, en seminarios dictados en 1933-1934, con el “vocabulario habitual del antisemitismo nazi” (Faye 148).

En lo que atañe a cierta forclusión de la latinidad ya *sistemáticamente* sugerida por las mismas posiciones heideggerianas sobre la supuesta decadencia (*Verfall*) del pensar griego traducido al latín —el ejemplo paradigmático de la *Carta*, como se sabe, corresponde a la transferencia entre *paideia* y *humanitas* (Heidegger, *Carta* 170-1)—, el último ensayo de la serie (*Geschlecht IV*) aduce el resguardo que Heidegger tomaría frente a la penetración latina de cierta “semántica alemana”. Una defensa construida, esta vez, sobre el léxico del *tragen* (*Austrag, nachträglich*) que, para efectos de traducción al *porte* latino (*relación, correlación, portar a término y comportamiento*), Derrida rastrea entonces en la problemática de la diferencia (*Unter-Schied*) (Derrida, *Políticas de la amistad* 349). El parapeto con el que se intentaría escudar determinado léxico alemán no solo tomaría una precaución frente a la lengua latina y sus descendientes, sino que su cuidado atendería al mismo alemán *latinizado*: de aquí que la denominada “regermanización” de la palabra “espíritu” (“*Geist*”), sometida al juego de las comillas desde un cierto momento de *Ser y tiempo*, intentaría liberar el término de las “connotaciones vulgares”, “latino-cartesianas” (Derrida, *Del espíritu* 46).

Los análisis sobre el ensayo consagrado por Heidegger a la poesía trakeliana, contribuyen a la comprensión de esta tentativa autoinmunitaria, ahora avalada por la apropiación y resemantización de las palabras de Trakl. La preferencia tardía por el adjetivo “*geistlich*”, término ni eclesial ni mental, según Heidegger, frente a “*geistig*”, de resonancia mentalista, otrora inscrito con “tono kerygmático” en el *Discurso del Rectorado* (1933) para nombrar, decir y pensar lo “espiritual” (Derrida, *Del espíritu* 63), es señal en este contexto de la clausura “platónico-cristiana” esbozada ahora en la dilucidación de la obra poética. Es posible imaginar, entonces, la dimensión de la borradura que enfrenta Derrida, quien desde temprano habría tenido la tentación de traducir a Heidegger –no solo su alemán, sino su “alto y antiguo alemán”– a la lengua francesa. Se puede dimensionar la magnitud de la tachadura que llevaría a cabo esta máquina corrosiva destinada a reducir los efectos decadentes del latín y de la latinización⁵.

En el pasaje de la *Carta* que hemos mencionado, donde estaría en juego no solo el *contenido* de la lengua sino además su *forma*, no solo los conceptos sino el idioma, podría suponerse determinado “patriotismo” precisamente cuando Heidegger intenta explicar que la “patria” es esencial; cabría advertir un cierto “nacionalismo”, por lo menos filosófico, en el propio instante en que él mismo aclara, *ex post*, que la “nacionalidad”, la “nación”, habría sido meditada a partir de la historia del ser. Como Heidegger declara tras la guerra que suscribe *con* Hölderlin un sentido de “patria” “no patriótico”, “no nacionalista” (“*nicht patriotisch... nicht nationalistisch*”), resta decir de

⁵ “[Hagamos una momentánea pausa para pensar en la imagen del corpus heideggeriano el día en que efectivamente se le someta, con toda la aplicación y las consecuencias requeridas, a las operaciones prescritas por él en un momento u otro: ‘evitar’ la palabra ‘espíritu’, ponerla al menos entre comillas, después tachar todos los nombres que se refieren al mundo cada vez que se hable de algo que, como el animal, no tiene *Dasein*, y por lo tanto no tiene o tiene poco mundo, tachar después, en todas partes donde aparezca, la palabra ‘ser’ con una cruz, y finalmente tachar sin cruz todos los signos de interrogación siempre que se trate del lenguaje, es decir, indirectamente, de todo, etc. Ya puede imaginarse la superficie de un texto entregado a la voracidad roedora, rumiante y silenciosa de semejante animal-máquina, a su implacable ‘lógica’; que no sería una lógica simplemente ‘sin espíritu’, sino una imagen del mal. La lectura perversa de Heidegger. Fin de la pausa]” (Derrida, *Del espíritu* 158, nota 10).

qué tipo es este sentido que no habría surgido exactamente de una mera inversión de términos opuestos. Hölderlin no habría buscado, por su parte, la vía de retorno a casa, a la patria, en el “egoísmo de su pueblo” (*Egoismus seines Volkes*), sino en la pertenencia (*Zugehörigkeit*) al “destino de Occidente” (Heidegger, *Carta* 195). Como ya se atestigua con bastante anticipo en el curso *Los himnos de Hölderlin. “Germania” y “El Rin”* (Heidegger 87), y se reafirma en la *Carta*, esta pertenencia no sería regional, si por tal se entendiera la oposición de Occidente a Oriente, o de lo europeo frente a lo no europeo; sino que correspondería al “cuadro de la historia del mundo” como “cercanía al origen” (*Nähe zum Ursprung*).

Con esta rara toma de distancia frente al “nacionalismo” alemán – volveremos más adelante a esta y otras rarezas –, meditando una patria próxima a una fuente que no se confunde con la región occidental y menos con Europa como continente, Heidegger haría una distinción de esencia. Amparada en la proximidad del ser al *Dasein* y del *Da* al *Sein*, reducida la relación óntica en ambos casos, la apelación a lo esencial reiteraría el malentendido que volvería coincidente el esquema de la posición heideggeriana con el presupuesto de otros discursos nacionalistas, con otros pensamientos de la nación en la propia tradición de la filosofía alemana. La coincidencia se cruza, por cierto, en la perspectiva del retorno. Las observaciones sobre ciertas similitudes entre el pasaje de la *Carta* donde Heidegger nombra lo “alemán” (*Das “Deutsche”*) “justo después” de hablar de un occidente no-regional, no traducible al ocaso, al poniente (*Couchant*), y extractos de ciertos capítulos de *Discursos a la nación alemana*, de Fichte, tienen el valor de indicar que el pensamiento heideggeriano que se clarifica en esta fecha (1946) frente al “patriotismo” o “nacionalismo”, no sería suficientemente idiosincrático o, mejor dicho, *idiomático* como para que no pudiera coincidir, al menos en parte, con los discursos fichteanos escritos en 1808, ciento treinta y ocho años antes (Fichte 55). Las posiciones similares, ambas practicadas curiosamente después de una guerra, se tocan con cierto sentido “filosófico” del pensamiento de la nacionalidad; atañen a una determinada tradición “del espíritu” en la que al *Geist* le corresponde el “nombre del Uno y de la *Versammlung*” (Derrida, *Del espíritu* 24).

Entre las correspondencias que se incluyen además de la unificación, la reunión, y la congregación “del espíritu”, y en consonancia con estas, está el compromiso con el retorno en la invocación, la función de la llamada (*appel*) a la nación alemana, sensible ya en el apóstrofe (*an die*) del título del escrito fichteano. Lo esencial supone que el llamamiento excedería la raza, el territorio, el Estado, e incluso la lengua (*Geschlecht III* 123). Aunque Heidegger no premeditase la llamada (*Ruf*) “en un horizonte teleológico universal”, en el “horizonte de la libertad espiritual”, no apelara exactamente a una “teleología espiritualista” y a una “libertad metafísica”, habría un “esquema formal” compartido con Fichte: se trata de “pensar lo alemán, dice Derrida, desde un origen o un horizonte que lo desborda, dirigirse (*s'adresser*) a lo alemán en un sentido no regional, no “nacional” –empírico-nacional” [Derrida pone comillas al término “nacional”, la cursiva es nuestra] (*Geschlecht III* 123-4). Hay que retener aquí que ni en Heidegger ni en Fichte, la llamada sería una invocación a la Alemania “empírica”; en ninguno de los dos casos la invocatoria, con carácter apostrófico, tendría una vocación empírico-nacional.

El supuesto había sido ya tema de *defensa* –más o menos veinte años antes, como veremos después– en el alegato frente a Lévinas. Sin rubricar la interpretación de la *Kebre*, de la *vuelta* del pensamiento que interroga de qué modo la “esencia del hombre pertenece a la verdad del ser” (Heidegger, *Carta* 174) y explica la transformación del camino por recurso a la cercanía del origen –una “imantación” de lo próximo que tornaría impertinente apelar a los efectos que provoca desde un cierto momento este giro puntual (Derrida, *Márgenes* 161)–, el seminario no deja de *plegarse* a las estelas del movimiento recursivo. La repetición en reverso estaría exigida, en parte, por la necesidad de tomar distancia frente al “nacionalismo empírico”. A este distanciamiento necesario, no le sería requerido ni debido, aun así, borrar la patria (*Heimat*), llamada a venir, invocada, desde la “proximidad del ser”. El llamado no distaría de una promesa en que el ser –que no es nada, al menos no es un ente, ni siquiera superior– y su cercanía se ponen en juego. Sin ceder al “universalismo vacío”, sin hacer concesión a un “cosmopolitismo a menudo asociado con las Luces”, al humanismo

de Goethe, Schiller y Winckelmann, inverso simétrico y “negativo” de lo “empírico-nacional”, Heidegger resistiría, por ambos lados, la borradura. En última instancia, las dicotomías de “cosmopolitismo y nacionalismo, internacionalismo y nacionalismo”, constituirían versiones paralelas y, a la vez, “indiferentes, de la misma metafísica humanista” (*Geschlecht III* 124). La supuesta polisemia de la marca “*Geschlecht*”, dos veces señalada por Heidegger en “El habla en el poema”, apuntaría a ambas direcciones, sin pretender reducirse a ninguna de ellas.

La referencia a la *Carta*, en particular a los pasajes dedicados a la palabra *Heimat*, de Hölderlin, término que Heidegger suscribe y reinscribe por su cuenta, provee un anticipo en el seminario de lo que sería subrayado en el texto sobre Trakl acerca del “país” y de “Occidente”. Prácticamente “todo” ([*t*]out) lo que se “interroga” sobre estos dos modismos, Occidente (*Abendland*) y país (*Land*), se hallaría “anunciado con precisión” (*précisément annoncé*) ya en el escrito de 1946. La lectura heideggeriana de Trakl, sería de algún modo un retorno a lo que se habría dicho antes sobre Hölderlin. Este carácter indicativo, este interés por el “anuncio”, no estaría desligado del movimiento de la promesa del *Geschlecht* (*Geschlecht III* 133). La Localidad del lugar (*Ortschaft des Ortes*), la residencia de los poemas (*Dichtungen*), su situación llamada a venir a la proximidad, a la presencia que se anuncia en la reunión del origen, no sería menos concreta, sin embargo, que el propio “país” anunciado, invocado y prometido en la tercera parte. Sobre este sentido concreto de la Localidad del lugar, Derrida subraya:

Al igual (*De même*) que cuando dice *Ortschaft des Ortes* (en el “texto sobre” Trakl –así se entabla una simetría con la *Carta*, RB–), Heidegger no piensa abstractamente la localidad del lugar, la esencia del lugar sino lo concreto –la palabra *Ortschaft*, en el lenguaje corriente, también significa el paisaje, el país, el pueblo, la localidad en el sentido de que en francés decimos tal o cual localidad para denotar tal lugar preciso en un país concreto y no simplemente la esencia del lugar–, lo mismo aquí [en la *Carta*, RB] cuando dice lo alemán, y lo alemán más allá de la patria determinada por el patriotismo o el nacionalismo,

él quiere decir, sin embargo, algo muy concreto (*très concret*). La prueba, esta frase que en la *Carta...* (*Lettre...*) sigue inmediatamente a la que concierne a Goethe, el cosmopolitismo y la relación de Hölderlin con el helenismo, como otra cosa que un humanismo. (125)

La frase que sigue inmediatamente luego de la distinción que Heidegger realiza entre el cosmopolitismo goetheano (neohumanista) y “lo griego” hölderliniano (neohelenista), prueba que la Localidad del lugar es una situación concreta, precisa y determinada. Esta “prueba” (*preuve*) –en estricto rigor no comprobada aquí por Derrida, quien deja entre paréntesis al final de la cita de esta parte de la *Carta*, el recordatorio, para enseñanza oral, de “comentar”– se refiere a la muerte: esa muerte (*die Tode*) que los “jóvenes alemanes” (*die jungen Deutschen*), concedores de Hölderlin, pensaron y vivieron (*gedacht und gelebt*), enfrentaron como algo distinto (*Anderes*) a lo que la publicidad, la esfera pública, “presentaba como la opinión alemana” (Heidegger, *Carta* 197). Aunque no se alcance a decir aquí al dejar sin comentario la cita, podría concluirse lo siguiente: la posibilidad y la resolución de la muerte –cercanía y distancia con Schmitt que condiciona el “acceso a lo político” a esta *misma* situación (Derrida, *Políticas de la amistad* 390)– habrían sido las que determinaron, durante la guerra, a la patria como Localidad concreta para la juventud alemana en “lo ‘alemán’” (*das “Deutsche”*). La promesa del “país” (*Land*), la “Tierra prometida”, supondría la muerte si es que el movimiento del don (*es gibt*), confundido con la situación promisorio (*Geschlecht III* 132), apunta o se refiere a un lugar concreto.

Sería difícil sistematizar aquí toda la trama que Derrida encadena en estas redes terminológicas. Basta decir que la palabra “promesa” –término raro en Heidegger, como veremos– correspondería ya a una transposición de otras palabras nodales que se han empleado en secciones previas de “El habla en el poema”. Si bien la concreción del servicio literal que presta el término “*versprechen*” se retarda en el recorrido de la dilucidación (*Erörterung*), se retrasa en el despliegue de la situación (*Erörterung*) del Poema, su sentido

no dejaría de resonar por anticipado en otros usos léxicos de la misma malla. Bajo la presunción de que este significado se halla implícito en la flexión de otros temas heideggerianos emplazados con anterioridad al tercer apartado, se le asocia a la semántica del “compromiso”, de la “decisión” o de la “llamada” (*Ruf, heißen*, un “etc.” final da a entender una profusión mayor, aquí habría que agregar el don, *es gibt, Geschlecht III* 132), en la que Heidegger estaría implicando *versprechen* sin usar la palabra o emplear siquiera su raíz lexical. La semántica asociada a la promesa –compromiso, decisión, llamada, don–, venía siendo enjambrada desde el año anterior, al menos, y se la verá repercutir, dos años después, en el ensayo dedicado al “nazismo de Heidegger” (Derrida, *Memorias* 172). Se diría entonces que los extensos y acuciosos análisis consagrados a la nacionalidad en *Geschlecht III*, anuncian o prometen la lectura sobre el nacionalsocialismo heideggeriano.

La discreción del empleo de la palabra “promesa”, o de algunas de sus modalizaciones lexicales, aun en textos tardíos, supone una posible *reticencia* que Derrida sopesa, al menos, en dos distintas direcciones que pueden destacarse. No se trata de la únicas, pero las escogidas se imponen al argumento sugerido. Ambas insinuaciones han sido estudiadas con atención, aunque se mantienen en la órbita de alguna inestabilidad. Vale la pena indicar su esquema porque las dos se cruzan con posiciones previas y posteriores a la dictación del seminario.

A.- La primera concierne a la asignación de la “palabra” como “promesa” (*Geschlecht III* 132). A este reparto transferencial, indecidible por el mismo movimiento de la “traducción”, debería su sentido ejemplarmente polisémico la marca “*Geschlecht*”. Los márgenes de la indecidibilidad no solo asignan el sentido plural, la polisemia (*nación, raza, sexo, humanidad*), sino la diseminación de la propiedad del sentido antes de estabilizar incluso el paso entre la palabra y su referente, tránsito que Derrida complica desde el prefacio de la serie (Derrida, *Geschlecht II* 473, nota 1). Siendo esta *posible* asignación un afianzamiento aporético que ya se induce en escritos previos –con un enfoque temático recursivo la *traducción* entre “promesa” y “palabra” es observada desde *Memorias para Paul de Man*–, el análisis de

la marca “*Geschlecht*” aparece injertado en los exámenes sobre la “estructura de la promesa” y la problemática de los *speech acts*. La “provocación” de Paul de Man, quien sustituye irónicamente uno de los términos de la “célebre fórmula” heideggeriana escrita en el primer ensayo sobre Trakl de *De camino al habla* —la frase *Die Sprache spricht* (“el habla habla”), es golpeada y transformada en *Die Sprache verspricht* (“el habla promete”)—, incidió ciertamente en que el motivo de la promesa se inscribiera en la escena teórica de los actos de habla o de palabra *en general* (De Man 314). De forma similar a la frase “el golpe golpea” (*Der Schlag schlägt*), usada en la última sección de “El habla en el poema” (Heidegger, *De camino* 72-3; Derrida, *Geschlecht III* 150) aludiendo al golpe de promesa que impacta a(l) “*Geschlecht*”, la variación demaniana podría llegar a derivar, si se sigue esta lógica de sustituciones, en “la promesa promete” (*Die versprechen verspricht*).

Como intentaremos sugerir en adelante, el vínculo que Derrida entabla entre *palabra* y *promesa* no habría surgido solo de la “provocación” por la que De Man hace variar la frase del ensayo titulado “El habla” (Heidegger, *De camino* 11-31). La posibilidad de esta transferencia se insinúa con anterioridad al gesto provocador. Incluso antes de la parodia, cierta función del “juego” en el habla alemana (Derrida, *Del espíritu* 150), no extraña a Hölderlin y a Heidegger⁶, operaría en la lengua manteniendo en suspenso el *sentido* que pretendería la incitación de *Alegorías de la lectura* (De Man 314). Concediendo que ninguna de las frases circularía en la abstracción sin un mínimo de “contenido”, en ambas versiones la diversión del sentido no se limitaría a reiterar una tautología metalingüística acerca del lenguaje (*Sprache*) (*Geschlecht III* 150). El movimiento de nominación que Heidegger asigna a la esencia de la lengua, solicita una autorreferencia —aquí la deixis de la palabra *por* la palabra— que resista concretamente la universalidad abstracta de la generalización conceptual. De ahí que él mismo llegue a

⁶ La referencia al “juego”, en *Del espíritu* (150), parece estar insinuando el pasaje de *Los himnos de Hölderlin*, “*Germania*” y “*El Rin*”, donde al aclarar el verso “¡Cuán distinto es! / y justo que brille y hable”, se dirá: “en lugar de ‘hable’ [*spricht*], otros leen ‘juegue’ [*spielt*]: un problema de lectura, es decir, de comprensión de la totalidad. No conozco los manuscritos del poema, pero concuerdo con la lectura de v. Hellingrath. El ‘juegue’ parece más cercano al alegremente (*erfreulich*)” (Heidegger 38).

decir, en un sentido muy concreto y no sin antes de dar una inspección precursora a los textos poéticos (*Dichtungen*), que el Retraimiento es el Lugar del *Gedicht*. Ya que este retiro gira en torno a la reunión (*Versammlung*), mientras se nombra la situación puntual (la escucha heideggeriana retrotrae la reunión al término *Ort*, “punta de la lanza”, *die Spitze des Speers*), el Lugar y la Palabra se debaten –como hemos anunciado– en el movimiento de retorno. La promesa de la nación (“*Geschlecht*”), no ajena a la del nombre, seguiría el ritmo giratorio de este dinamismo sedicente. Lo precursor y la recursividad se moverían de manera orbital, repetirían un circuito orbicular, muy parecido, según Derrida, al que traza el círculo hermenéutico. A pesar de que Heidegger no habría puesto la firma a la posibilidad que De Man encuentra en la lengua alemana, nunca habría firmado que una “palabra” sea o fuese una “promesa” (Derrida, *Memorias* 148), lo cierto es que para confiarse al enunciado *la palabra promete* (*Die Sprache verspricht*) sería antes necesario “jurar”, “prometer”, “donar” – “[e]l don es solo una promesa y una memoria prometida” (148)–, en otros términos, *dar la palabra*.

B.- La segunda dirección se orienta a un motivo no menos previo y que repercutirá con insistencia más tarde. Atañe al “mesianismo” que podría corresponder, esta vez incluso a pesar suyo, al pensamiento heideggeriano de la nacionalidad y lo nacional si se sigue el movimiento de la promesa. Es una de las razones para que el rastreo del uso raro haya sido exhaustivo. Pero si la palabra *promesa* es tardía –*heißen* se emplea recién, al menos con este uso connotado, en *¿Qué significa pensar?* y luego se encuentran las “variaciones” de *Versprechen* en el texto sobre Trakl (Heidegger, *¿Qué significa pensar?* 120; Derrida, *Memorias* 148)–, si de algún modo el término ralea en su forma literal al compararse con otros del mismo registro semántico, la “dimensión mesiánica” que podría acompañar a su uso, en la red, no habría sido solo retrasada sino denegada (*déníée*, *Geschlecht III* 160). La denegación no sería impedimento para que el pensar heideggeriano, “de alguna manera mesiánico, si no escatológico”, dice Derrida, fuese apropiado fácilmente por seguidores y discípulos, en particular por teólogos y pensadores “cristianos o judeocristianos” (136). Puede presumirse entonces que la posición ante

la nacionalidad haya sido confrontada interrogando la supuesta resistencia frente a la dimensión “mesiánica” e incluso “escatológica” que trasuntaría el escrito sobre Trakl (el ejemplo de mayor envergadura aquí sería el uso de la semántica “del espíritu”); una postura que podría explicarse incluso, en un cierto nivel, por la resistencia heideggeriana no solo frente al cristianismo sino al judaísmo. En cuanto a la perspectiva adoptada exclusivamente por Heidegger frente al judaísmo y los “judíos”, de la que recientemente se ha tomado conocimiento por los *Cuadernos negros* (Heidegger, 2015; 2017), esta actitud, que implica lo nacional y lo racial, podría estar en la línea de un “antisemitismo radicado en la historia del ser” (Trawny 14). De cualquier modo, si existieran rastros de mesianismo e incluso de escatología en Heidegger, es presumible que participarían de una rareza similar a la que se encuentra según Derrida no solo en el cuño “judío” y la matriz “cristiana”, sino en cierta raigambre “filosófica” del pensamiento de la promesa (*Geschlecht III* 136). *Geschlecht III* indaga de qué manera la interpretación heideggeriana del Poema de Trakl continúa siendo, en algunos puntos, platónico-cristiana (147); en algo aún cruzada por determinados bordes de la “filosofía”, es decir, todavía inscrita en la misma clausura que Heidegger habría esbozado. Se insinúa así que el pensar (*Denken*) se tornaría *filosófico*, en estos márgenes, en la medida precisa en que él mismo contrata este raro nexo entre “promesa” y “nación”. Más allá de la protesta de Heidegger, de su virtual respuesta a la objeción que acusara a su pensamiento de “nacionalismo”, aduciendo que la “reivindicación nacionalista” del “concepto de nación” sería dependiente de una “metafísica en la que el tema de *Geschlecht* no es pensado de una manera suficientemente original” (152), esta misma respuesta es considerada, en su propia “denegación” (*dénégation*) y “altivez” (*hauteur*), “típicamente nacionalista”; esta posición típica o tipificada daría, “al menos” (*du moins*), a todo “nacionalismo su fundamento último” (152). “El esquema del retorno es el tema a partir del cual se determina típicamente no diré, arguye Derrida, el nacionalismo, todo nacionalismo, todo el nacionalismo, pero es una palabra [... –se refiere a *Heimkunft* (regreso a casa)–], sin la cual es difícil imaginar (*imaginer*) un nacionalismo” (152).

2. PROMESA Y RAREZA DEL *GESCHLECHT*: APROXIMACIONES AL FETICHISMO

Los términos “*Land*”, “*Abendland*” y “*Heimat*”, además de otros que integran la malla semántica de la nacionalidad y de lo nacional, no deberían entenderse primariamente en referencia a determinaciones espaciotemporales que apuntan a la actualidad de un lugar, presente *hic et nunc*, en el sentido “empírico”; la cadena terminológica no podría ligarse demasiado al sentido “empírico-nacional” del que Heidegger toma una distancia, cuando menos filosófica. El Lugar localizado en el Poema de Trakl, excedería los bordes topológicos de la presencia en general. De ahí que junto a las cuestiones que desde el sitial (*Erörterung*) del Poema comunican con las interrogantes del idioma, del hábitat y de la nacionalidad (*Geschlecht III* 43), se manifieste, ya respecto del primer párrafo del escrito, un fuerte interés por el motivo de la promisión. La moción es rastreada en las más sutiles marcas de la letra. Sin que la palabra se emplee estrictamente hasta el apartado II, en el comentario del poema *Serena primavera* –“Los blancos párpados que protegen su visión brillante en el adorno nupcial que promete [*verspricht*] la más apacible Duplicidad de la estirpe” (*Zwiefalt des Geschlechtes*) (Heidegger, *De camino* 51)–, y se repita de nuevo después en la misma sección, sobre unos versos de *En Hellbrunn* –“Piensa [el poeta] en el alba del largamente fallecido que promete [*verspricht*] la *Primavera del Alma*” (55)–, una cierta destinación *promisoria* del Lugar ya sería posiblemente indicada, mucho antes, en la palabra “*nach*” (“hacia”, “después”). Este último término es el que Heidegger también utiliza en la expresión compuesta “*nach-sagen*”, equivalente a poesía (*dichten*) como “decir-después” (65), redecir, quizás recitar.

Aunque la palabra promesa (*Versprechen*) se retarda en “El habla en el poema”, lo mismo que se pospone la expresión “país de la promesa” (*pays de la promesse*, 142) en *Geschlecht III* (giro lingüístico que Derrida formaliza e insinúa en determinada resonancia “mesiánica” sin que se encuentre *literalmente* en el texto de Heidegger), el término tiene un antecedente preliminar en la fórmula sintáctica discreta “hacia”, “acerca” (“*nach*”), ocupada sí ya desde el

primer párrafo (Heidegger, *De camino* 35). En la paráfrasis que más tarde se efectúa de un pasaje del segundo apartado, en el que se sitúa un verso del poema *Serena primavera*, se dirá: “[t]odo esto es una meditación sobre la promesa” (Derrida, *Geschlecht III* 91). Por algunas de las razones señaladas previamente –la promesa *de(l)* “*Geschlecht*”, la promesa *como* palabra, la promesa *y* los actos de habla *o* de palabra, la promesa *en tanto* mesianismo o escatología–, el giro aquilata una capacidad trópica notable sobre todo en el último gran segmento. Su inscripción en el texto de Heidegger, además, sería un indicio de que la meditación sobre la nacionalidad, aclarada y precisada después de la guerra, no habría seguido las vías del “nacionalismo empírico”, o de lo que podría denominarse, sin que Derrida use que sepamos la expresión, nacional-empirismo. Por discreto que sea con anterioridad a la escritura de la serie, el interés por delimitar el “nacionalismo” *empírico* de Heidegger, se advierte ya en pasajes de textos tempranos: puede que después esta preocupación que se anticipa no varíe sino solo se ahonde, agudice y complique de manera exponencial. Los numerosos pasajes del seminario consagrados a la promesa (*Versprechen*) y su incidencia relativamente tardía en el escrito sobre Trakl, especialmente aquellos que remiten al tercer apartado, emplazan premisas de cierta defensa del “nacionalismo” *de* Heidegger ante Lévinas que, muy anteriores, se remontan por lo menos a veinte años. Desde este punto de vista, puede decirse que *Geschlecht III* perfila y profundiza argumentos cuyo esbozo esquemático se había enunciado mucho antes. Como quiera que se interpreten las variaciones posteriores a estos primeros esbozos, según la hipótesis que insinuamos aquí, las mismas girarían siempre en torno al vínculo entre “nación”, una cierta acepción de “*Geschlecht*”, y “promisión”, sin la cual “*Geschlecht*” deviene un sentido “empírico-nacional”. Esta es la razón por la cual el motivo de la promesa, incluso más allá de la dimensión trópica y económica que podría asignársele en el texto de Heidegger, bosqueja un relieve tan destacado.

La extrañeza del carácter vincular entre el pensamiento del ser y el “nacionalismo” empírico se hacía notar ya, en efecto, en la discusión con la requisitoria levinasiana. En un pasaje que tiene el mérito de trazar una relación de *simetría* entre una determinada “promesa” y un

cierto “nacionalismo” (término, este último, puesto entre comillas por las razones que se insinúan), se inscribe una de las primeras resistencias a la interpretación del supuesto nacional-empirismo de Heidegger. Al discutir la alergia (*allergie*) dirigida contra el “requerimiento del Lugar y de la Tierra” –revitalizador, según Lévinas, de un “nuevo paganismo” en el sentido de un “culto complaciente de lo sedentario”–, Derrida introduce un paralelo entre “la nostalgia hebrea de la Tierra” y el afecto, la afección, que Heidegger habría experimentado por el Territorio y lo Local. La rara simetría se articula ya (1964) en torno a un movimiento promisorio. Pretendía dar a entender la distancia evidente y precavida que la meditación de la nacionalidad habría tomado respecto de la pasión empírica (*passion empirique*). No solo el pensamiento heideggeriano, sino, además, el levinasiano (Derrida, *Adiós a Emmanuel Lévinas* 91), deberían ser, según este paralelo, *casi* por entero ajenos al “patriotismo”; lejanos desde ya a un determinado “barresismo” con el que aquí, al indicar una tendencia política francesa, se alude al “nacionalismo” de corte empirista. La “errancia” (*errance*) del ser, su irreductible simulación original (*dissimulation originelle*), daría una prueba suficiente que descartaría que el propósito de Heidegger hubiese sido fundar una idolatría del sedentarismo, promover la ideología del afincamiento en las raíces telúricas. En más de un sentido, el párrafo contiene ya, como veremos, el tema de “*Geschlecht*”:

A la simulación original del ser bajo el ente, que es anterior al error del juicio, y a la que nada precede en el orden óntico, le llama Heidegger, es sabido, errancia... Si el ser es tiempo e historia, es que la errancia y la esencia epocal del ser son irreductibles. ¿Cómo entonces, acusar a este pensamiento de la errancia interminable, de ser un nuevo paganismo del Lugar, un culto complaciente de lo Sedentario...? [...] El requerimiento (*requête*) del Lugar y de la Tierra –hay que subrayarlo– no tiene aquí nada del apego apasionado al territorio, a la localidad, no tiene nada de provincialismo o de particularismo. Está al menos tan escasamente ligado al “nacionalismo” empírico [*Elle est au moins aussi peu liée au “nationalisme” empirique*] como [cursiva nuestra, la traducción española coloca este “como” comparativo que no se encuentra en

el original francés, RB] lo está o debería estar la nostalgia hebrea de la Tierra, nostalgia *provocada* [*provoquée*, cursiva de Derrida] no por una pasión empírica sino por la irrupción de una palabra y de una promesa... Interpretar el tema heideggeriano de la Tierra o de la Habitación como el tema de un nacionalismo o de un barresismo ¿no es de entrada expresar una alergia –esta palabra, esta acusación que tan frecuentemente emplea Lévinas– al “clima” de la filosofía de Heidegger? (Derrida, *La escritura* 196-7)

No cabe aquí el desglose pormenorizado de este complejo y rico pasaje. Por su complejidad, riqueza e inscripción relativamente temprana quizás sea el párrafo al que haya que retrotraer la discusión sobre la promesa y, en los términos que hemos venido indicando, el mesianismo y la escatología en el contexto equívoco en que Derrida sitúa el pensamiento heideggeriano. Los siguientes incisos permiten insistir en esta equivocidad asignada a(l) “*Geschlecht*”:

1.- El fragmento es ya suficientemente maduro, y por lo tanto anticipatorio, como para que en él se advierta a Lévinas, primero, que la “solicitud del Lugar y de la Tierra” no se restringe en absoluto a un “apego apasionado” (*attachement passionnel*) por lo territorial, provincial, local y particular; la sollicitación heideggeriana “no tiene nada aquí” (*n’a rien ici*) de aferramiento al “territorio” ni a ninguno de los otros sentidos referenciales que se mencionan en la cadena léxica; en segundo lugar –hay que notar el paso aquí del “territorio” a lo “nacional”, y del “nada” a la rareza–, se supone que la demanda (*requête*) se ligaría solo muy “escasamente” al “nacionalismo empírico”; de manera similar que escasísima sería o tendría que ser la ligadura que conecta la “nostalgia hebrea” a la “Tierra” de promisión. Esta nostalgia (*nostalgie*) no se habría *excitado* solo o meramente como se excita una “pasión empírica”, sino que sería *provocada* (*provoquée*)⁷, llamada a venir *al menos*

⁷ En el epílogo de *Memorias para Paul de Man*, luego de una serie de preguntas, se dirá: “Estas son preguntas que tendré que dejar sin respuesta, como la de una responsabilidad que jamás sería cancelada, sino, por el contrario, provocada (*provoquée*) por la experiencia de la prosopopeya, tal como parece entenderla De Man” (Derrida 167).

con cierta provocación (anácrisis), “por la irrupción de una palabra y de una promesa”. Única en todo el fragmento citado, la cursiva introduce un suspenso que tensiona justamente el sentido de esta palabra –“*provocada*”–. El término es golpeado por un doble registro que se marca o connota desde entonces por la *posibilidad* tanto de una acentuación como de una atenuación trópica. La atenuación acentuada, este acento atenuado, ya audible en la frase “al menos tan escasamente” (*au moins aussi peu*), no dista de la doble potencia que Derrida asigna aquí al “nacionalismo” (“*nationalisme*”). Este es raro, escaso, aunque presto a transformarse en un exceso.

2.- Por algunos pasajes que se encuentran en *Heidegger: la cuestión de l'Être et l'Histoire* (1964), seminario contemporáneo del texto consagrado a Lévinas, puede reconocerse que esta escasez es correlativa a la reducción al mínimo (*aussi peu*) del poder negativo que orienta a la *Destruktion* heideggeriana de la metafísica (Derrida, *Heidegger: la cuestión* 35). Tamaña rareza de la negatividad no dejaría de relacionarse con la potencia deconstructiva asignada al “sexo”, a(l) “*Geschlecht*” del cual se habría hablado “tan poco” (*aussi peu*) en el pensamiento de Heidegger (Derrida, *Psyché* 473). De aquí, además, la extraña apertura de expectativas que se anuncia o promete respecto del “silencio” y las sorpresas que podría deparar la lectura de “El habla en el poema” –e incluso ya, de otro modo, el curso de Marburgo (1928)–, auspicios que a la vez Derrida parece instalar y abandonar desde el inicio de la serie (475).

Al notar rápidamente aquí lo que podría denominarse *economía de la rareza* de lo negativo en la problemática de(l) “*Geschlecht*”, sería necesario recordar primero que esta “negatividad” –calificada hiperbólicamente de “tan negativa” en otros ensayos tempranos (Derrida, *La escritura* 51, nota 4)–, está correlacionada también con el sentido heideggeriano de verdad. La denominada “simulación original del ser bajo el ente”, a la que el pasaje se refiere, “no sería más negativa”, sin embargo, que la asexualidad (*Geschlechtlosigkeit*) del *Dasein*, es decir, igual de poco negativa que una cierta “positividad” sexual que podría *subyacer* (hipótesis rastreada en *Geschlecht I*) a la neutralización del sexo, en cuanto diferencia sexual, en la potencia (*Mächtigkeit*) del “ser-ahí”; carácter positivo que, de otro modo, habría que

atribuir a la “verdad” si esta lleva consigo, al menos en griego, el “olvido del ser”. Así como la “neutralidad a-sexual no desexualiza, al contrario—; no despliega su negatividad *ontológica* respecto *de la sexualidad misma* (a la que más bien libera) sino rasgos de la diferencia, más precisamente de la *dualidad sexual*” (Derrida, *Psyché* 480), la ἀλήθεια no supone la neutralización del ser mismo en el “olvido” sino *recién*, como *paso* a los trazos de la diferencia del devenir entidad del ente. Resta decir, como Derrida lo explicita en la parte tardía de su análisis de “El habla en el poema”, que con “*Geschlecht*” no se nombra a un ente *Vorhanden*, a un “objeto al alcance (*portée*) de la mano”. Lo que Heidegger denominaría “*Geschlecht*”, sería “más originario (*plus originaire*) que esta objetividad” (*Geschlecht III* 148). Como veremos luego respecto de la duplicidad de la diferencia sexual, en “*Geschlecht*”, uno y dos, *ambos* sexos no se opondrían del modo en que se oponen las categorías aritméticas (148). O bien, hay que decir, que solo se oponen muy escasa, raramente (*aussi peu*).

3.- Los temas inscritos en el fragmento pertenecen a una confrontación parcial, contenida e inacabada: el pie de página llamado por una nota colocada inmediatamente después de la palabra “promesa”, previene que la lectura no podrá hacerse cargo de “desarrollar aquí este debate” (Derrida, *La escritura* 196-7, nota 68). Ninguna de las referencias dadas en el pie de página, orientadas a los “textos más claros” (*Ser y tiempo*, *Carta sobre el humanismo*, el comentario sobre la poesía de Hölderlin, *Ensayos y conferencias*, y “Construir, habitar, pensar”), menciona positivamente a “El habla en el poema”. Pero el estado de la indagación, tanto de los conceptos como de la semántica de Heidegger, es lo suficientemente refinado y complicado como para descartar que ya no esté avizorada aquí la cuestión del “nacionalismo filosófico”: los términos Lugar (*Lieu*), Tierra (*Terre*), Habitación (*Habitation*), escritos con iniciales mayúsculas, connotan los mismos sentidos que serán analizados en *Geschlecht III*. Si bien los dos niveles de “nacionalismo” (“empírico” y “filosófico”) pueden extraerse del párrafo (el primero es explícito, el segundo colegido por la marca de la mayúscula en toda la serie léxica), si cabe notar aquí un anticipo del motivo nacional de(l) “*Geschlecht*” en el sentido equívoco que se llevará a cabo casi dos décadas más tarde, hay que atender, además,

a otro significado que esta vez indica a la sexualidad. A pesar de que el uso del concepto parece mantenerse en un dominio estrictamente contextual, de la misma forma en que estaría delimitado el empleo de la palabra “sexo” (*Geschlecht*) en el escrito heideggeriano de 1928, el resumen en el que Derrida concentra los motivos alérgicos levinasianos contra Heidegger insinúa una perceptible alusión al motivo sexual. Como ya sucede con el “nacionalismo”, este sentido también derivaría de la experiencia del apego a la tierra. En un *solo* alegato dirigido a rebatir este supuesto aferramiento a lo telúrico, se defendería a Heidegger, al menos, frente a dos acusaciones. Tenemos razones para extraer la segunda, de las expresiones “nuevo paganismo del Lugar” (*nouveau paganisme du Lieu*) y “culto complaciente de lo Sedentario” (*culte complaisant du Sédentaire*). Ambas connotan una dimensión orgiástica relacionada con un sentido “sacral” –término que no aparece en el párrafo citado, pero del que Lévinas haría denuncia según la paráfrasis (Lévinas, *Totalidad e infinito* 70-1)–; una esfera de la sacralidad concomitante con la experiencia del éxtasis, del rapto, de la efusión y del entusiasmo. El orgasmo así entendido sería correspondiente con la “dimensión de lo demoníaco y de la pasión”, órbita pasional y demoníaca que se vincula “casi siempre a un aspecto sexual” (Patočka, *Ensayos heréticos* 120-3; Derrida, *Dar la muerte* 14)⁸. El pasaje implica así la posibilidad de interpretar el afecto a la Tierra desde un punto de vista “erótico-sexual”; al depender de lo telúrico, esta afección coincide con la que haría surgir el “nacionalismo” empírico. Si fuese de esta manera (lo erótico-sexual está insinuado, pero no exactamente discutido aquí), el debate con Lévinas versaría también sobre el carácter fetiche de ambas motivaciones.

Más de una década después, “Restituciones” (1978) advertiría que hay “diversas direcciones” en las que podría verse ejecutado un proceso de

⁸ En el mito de la caverna de Platón, estos misterios de la sexualidad tendrían sede en el “seno de la tierra madre” (Patočka 120-3). La sacralidad de lo telúrico, en esta versión orgiástica, pondría en obra lo sexual como medio de adoración “fetichista”. Aunada a la expresión del sexo en el orgasmo, la veneración de la tierra que Lévinas denuncia, con tanta aversión, apunta al fetichismo de las fuerzas naturales. En los actos devotos dedicados a la tierra *sacralizada*, se cruzan tanto un telurismo de orientación sexual como uno de orientación nacional (*Geschlecht*).

fetichización (*processus de fétichisation*) bajo el entendido de la “inutilidad de la obra y del producto”, aquí los zapatos del “célebre cuadro” de Van Gogh a los que alude *El origen de la obra de arte* que Derrida observa levitar *un tanto* por encima de la *tierra*; “inutilidad del producto obrando en la obra” que él mismo Heidegger habría *descrito* “como un extraño movimiento de la ἀλήθεια” (étrange mouvement de l’ἀλήθεια, sic) (Derrida, *La verdad en pintura* 348; Farrel Krell 29). Hay que notar que si el movimiento es similar tanto en la ἀλήθεια como en la *a-sexualidad* (*Geschlechtlosigkeit*), en ambos casos la negatividad rayaría prácticamente en lo inútil. La in-utilidad embarga a la verdad sobre todo en el lugar en que “la verdad se llama no-verdad” (*Die Wahrheit ist Un-wahrheit*) (Derrida, *La deconstrucción en las fronteras* 72; Heidegger, *Caminos de bosque* 46). Sería necesario tomar en cuenta, entonces, el modo antepuesto de la negación, particularmente la “denegación” con la que Heidegger esclarece que su pensamiento de la nacionalidad, en la proximidad del ser (*Sein*) y de la verdad (ἀλήθεια), es “no-patriótico”, “no-nacionalista”. Al atender al análisis de la “Duplicidad de la estirpe” (*Zwiefalt des Geschlechtes*), como determinación de la diferencia sexual, nacional y humana, es preciso considerar que “[a]l menos el par inhibe, si no prohíbe directamente, la moción ‘fetichizante’” (Derrida, *La verdad en pintura* 346). Esta forma de inhibir o prohibir lo impar, no sería sino una manera de permanecer a resguardo del fetichismo. De aquí la necesidad de no separar demasiado las *dos versiones* que Derrida propone sobre la escritura de Heidegger: el movimiento de la ἀλήθεια describiría, por un lado, una “moción ‘fetichizante’”, pero el proceso de fetichización sería inhibido o prohibido, por otro, con la paridad.

Debido a que esta posibilidad de fetichizar en una medida tan rara tiene cabida en la propia Localidad del lugar (*Ortschaft des Ortes*) ya bajo la connotación fálica del nombre que Heidegger le otorga al sitial (“punta de la lanza”, *die Spitze des Speers*), no habría que descartar el proceso de fetichización del que habla “Restituciones”, cada vez que en la tercera parte del escrito heideggeriano se indica la situación, la localidad, el lugar, el origen, la fuente o el inicio. Es lo que ocurriría con el movimiento asignado al Poema (ínsito e inexpresso) en relación con los poemas (expresados o

manifiestos) que conformarían la *letra de la obra* de Trakl. La borradura de este pasaje, franqueado por la retirada del *Gedicht* respecto de los *Dichtungen*, se debería, como queda indicado en la introducción del texto heideggeriano, al repliegue de la ola u onda (*Woge*) que *desierta, deshabita, o deja* “tan escasamente” (*verläßt so wenig*) “el Lugar del poema” (Heidegger, *De camino* 36). Se trata de una cierta economía del abandono del *Gedicht* al que sería necesario reaplicar la posibilidad de la “moción ‘fetichizante’” cada vez que se franquean pasos entre términos duales que suponen vínculos de paridad. Por ejemplo, en la entrada del tercer apartado, al tránsito entre “país” (*Land*) y “Occidente” (*Abendland*). En este contexto, más que en otros, se extraerá un enorme rendimiento a las pocas veces (dos en rigor, *Geschlecht III* 141) que Heidegger usa algunas variantes lexicales de la palabra “promesa” (*versprechen*): *verspricht* (“promete”) y *versprechender* (“prometedor”).

Respecto de la posibilidad de la inscripción del fetichismo, hay que considerar, en efecto, la paridad de este pasaje entre *Land* y *Abendland*. En la recapitulación del inicio de la tercera parte, el paso es antelado por el verso “La tarde cambia imagen y sentido” (*Abend wechselt Sinn und Bild*), término de la tercera estrofa de *Alma de otoño* con el cual ya se ha introducido en el primer apartado la indicación del significado de la palabra “*Geschlecht*” (Heidegger, *De camino* 46). Ahora que se *repite* este significado con la introducción del mismo verso (71), empieza a cifrarse el patrón paritario que marca la secuencia de esta parte final: Derrida sigue la concatenación advirtiendo que *Land* es “primero” y, “después”, segundo, *Abendland*, ya que “Occidente” no debería borrar –ni siquiera con una dimensión tan escasamente negativa del trazo– pura y simplemente el “país”. La borradura de la huella entre los pasajes seguiría el movimiento de promisión, cuyas sucesiones traslaticias (“transiciones metonímicas” les llama aquí Derrida, *Geschlecht III* 72) se encadenan al ritmo del recogimiento del oleaje, de la extraña retirada de la que brota el reflujo de “todo el movimiento del Decir (*Sage*) hacia el origen cada vez más velado” (Heidegger, *De camino* 36). Este flujo y reflujo del oleaje movedizo (*bewegenden Woge*), ondulante, rítmico, se cobija en la reunión (*versammlung*) del Poema, recogimiento que se le

atribuye a(l) *Geschlecht* según la interpretación de la cuarta estrofa de *Canto del país de la tarde* (*Abendlandisches Lied*), donde “*Abendland*” ya no se identifica con el Occidente platónico-cristiano. Seguiremos brevemente este movimiento, para concluir, poniendo énfasis en las determinaciones duales.

El primer verso de este poema (*Oh nocturno latido de ala del alma*; traducción de la versión española de las Ediciones del Serbal-Guitard), concluye con “dos puntos” que, de acuerdo con la escucha heideggeriana, anuncian el sintagma “*Ein’ Geschlecht*” (“*Una’* estirpe”). En la palabra “[*u*]na” (*Ein*) se contendría el tono fundamental (*Grundton*) de toda la obra poética de Trakl (Heidegger, *De camino* 72). La congregación recogería entonces lo que Derrida llama la “polisemia” y Heidegger la “plena y múltiple significación” de “*Geschlecht*”. En “*Ein’ Geschlecht*”, “[*u*]na’ estirpe”, no habría necesidad de decidir, apelando a un contexto demarcador, entre “especie”, “género”, “raigambre” (*humanidad*); “linajes, tribus, clanes y familias” (*naciones*), y “sexos” (*diferencia sexual*), ya que esta única palabra “destacada” o “espaciada” (*gesperrt*) en la poesía trakeliana, nombraría al mismo tiempo por doquier (*nennt zugleich überall*) “la duplicidad de los sexos” (*die Zwiefalt der Geschlechter*) y no solo una posibilidad de significado contextual que excluya los otros sentidos. La expresión “*Ein’ Geschlecht*” habría llegado a inscribirse en el cuarto verso de la cuarta estrofa por la fuerza de un vocativo y por medio de un golpe (golpe de llamada silenciado en parte por las traducciones); un azote inspirado desde el verso primero de la estrofa inicial que concluye, en efecto, con dos puntos⁹. El “latido de ala”, insuficiente traducción todavía de “*Flügel Schlag*”, el aleteo que golpea la inspiración del alma en la noche espiritual incluiría, en tanto transición del descenso al ascenso de(l) “*Geschlecht*”, según la interpretación heideggeriana, desde los primeros dos puntos hasta otros segundos dos puntos: iría así desde el segundo verso (luego de *Oh nocturno latido de ala del alma: / o der Seele*

⁹ Nótese que Heidegger ya había llamado la atención sobre otros “dos puntos”, en la segunda parte de su escrito, a propósito de “[l]a última sesión de un poema” de Trakl que termina con colon (“Y suavemente te roza una antigua piedra:” / *Und leise rührt dich an ein alter Stein*:). “Los dos puntos después de la palabra ‘piedra’ al final del verso indican que aquí habla la piedra (*der Stein Spricht*)” (Heidegger, *De camino* 58-9).

nächtlicher Flügelschlag:”) hasta el vigésimo primer verso del poema (“Pero radiantes levantan los argénteos párpados los amantes:” / *Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:*). En este envío de los dos puntos, la expresión “Ein’ *Geschlecht*” (“Una’ estirpe”) indicaría el ascenso frente a la decadencia del Occidente platónico-cristiano, anunciado ya por el verso citado de *Alma de otoño*. La transición se mueve metonímicamente, así, no solo entre ambos pares de dos puntos (*Doppelpunkt*), sino entre dos pares de “*Geschlecht*”, dualidad duplicada que ya no entrañaría, debido al paso a la simplicidad, el pliegue en el pliegue (*Geschlecht III* 150) que, según Heidegger, introduce la guerra de los sexos, la disensión (*Zwietracht*) de las naciones, y el antagonismo, la relación agonística de las especies; la simplicidad resguarda, reduciendo ese pliegue, la tierna *diferencia* de la reunión. Al comentar la paradoja de esta congregación (*versammlung*), de este extraño recogerse en la “simplicidad de una duplicidad” que mantiene “tierna” la diferencia –sobre el “doble golpe” al que se refiere el primer apartado ya se aludía al “pliegue de un doble pliegue”, haciendo notar “el sin pliegue del pliegue” (76)–, Derrida esboza la escritura de lo que hemos denominado economía de la escasez. Emplea una retórica de la *suma rareza* –ya sugerida por Heidegger– para “describir” la situación (*Erörterung*) paradójica de la reunión que, *sin* negatividad dialéctica (la del círculo hegeliano), reúne y separa, divide y mantiene indivisa la Localidad del lugar; y aquí, al mismo tiempo, conserva la unidad de la propia polisemia de la palabra “*Geschlecht*” (sexo, raza, nación, humanidad). Ejemplo de división e indivisión circular que seguiría la “carta robada” en el seminario de Lacan, la *lettre* que no puede llegar sino a su destino, o que su envío, incluso en estado de “detención” postal (*Souffrance*), estaría asegurado (Derrida, *La carta postal* 410 y 434, nota 14). *Entre paréntesis*, luego de decir “hay promesa y espera” (*promesse et attente*), promisión y expectativa, se dirá que esto, la nula negatividad, “nada negativo” (*rien de négatif*), es “poco cristiano” (*si peu chrétien*), aunque sea, asimismo, “poco filosófico” (*peu philosophique*), es decir, hay que extraer la conclusión aquí, escasamente “platónico” y “hegeliano” (*Geschlecht III* 136).

Surcado por la semántica del golpe (*Schlag*), el pasaje comparece, en efecto, más o menos silenciado no solo en la traducción francesa que coteja

Derrida, sino también en la española: “*latido de ala*” es débil, repetimos, para traducir “*Flügelschlag*”. Pero la traducción es imprecisa e inoportuna, además, debido a que borra la asociación, cara a Heidegger, entre “*Schlag*” y “*Geschlecht*” (142). Se entendería poco en toda esta parte final si no se comprende que el *Geschlecht* (si no el término “*Geschlecht*”), es golpeado, azotado, por una suerte de tiro de gracia acuñador. Este golpe de acuñación, de impronta o marca en el término compuesto “*Flügelschlag*”, golpea a(l) “*Geschlecht*” desde el primer colon del poema, y arrastra, como movimiento de transición, todos los versos hasta los segundos dos puntos: el golpe (*Schlag*) sería estrictamente la impresión de la palabra “*Ein*”. Este golpe de impronta por el cual se subraya la palabra “*Ein*”, supone la paradoja: no pretendería enfatizar, según Heidegger, “ni un hecho biológico [racial, aparentemente, RB] ni a la ‘unisexualidad’ ni a la ‘indiferenciación de los sexos’, ya que “[*u*]na” “no significa ‘uno’ en lugar de dos” (142). Esta unidad de(l) “*Geschlecht*” brota, precisamente, del golpe de impresión (*Die Einheit des einen Geschlechtes entquillt dem Schlag*): el golpe entonces golpea, moldea, conforma un dechado y encauza al alma por “el camino de la primavera azul”, signo de la ternura y de la más serena infancia” (73). El propio golpe que mantendría “plena y múltiple la significación” de la palabra “*Geschlecht*”, sería además un salto metonímico entre la primera y la cuarta estrofa del poema, secuencia que recorre lo que pragmáticamente Derrida denomina, interpretando la comprensión que Heidegger tendría del *acto de habla o de palabra*, “el anuncio” (*l’annonce*), o bien la llamada, la promesa de “[*u*]na’ estirpe”. Atento a la borradura de todo el intervalo que Heidegger se exime de elucidar y aun de citar (por lo menos veinte versos, desde el primer al segundo colon, del “amanecer al ocaso, el curso de sol y las estaciones, del año de este a oeste”, 144), precisamente en el momento de la denominada “promesa revolucionaria” (*promesse révolutionnaire*, sic), aquí entendida en el sentido del transcurso solar, “del día o del año” (141), Derrida nota que en parte de lo suspendido, pues el primer colon tendría que poner en suspenso lo que sigue hasta el segundo (143), se inscribe la frase “descanso vespertino” (*repos du soir, Ruh des Abends*). Escrita en el cuarto verso de la tercera estrofa, encabalgada al primero de la cuarta (“Oh,

la amarga hora del ocaso” / *O, die bittere Stunde des Untergangs*) (144), estaría asociada, en la sucesión que conforman los deslices metonímicos, al tercer verso (“Pero radiantes levantan los argénteos párpados los amantes:” / *Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:*) de esta misma estrofa final, cuyos dos puntos de apertura, como hemos dicho, abren camino (*frayage*) al sintagma: “‘Ein’ *Geschlecht*”. Explicitando el sentido silenciado entre los dos márgenes, se diagrama una isotopía del salto metonímico, un camino de lectura coherente del movimiento que transita el envío entre los pares de dos puntos (“Oh, el golpe de ala nocturno del alma:” ...: “‘Ein’ *Geschlecht*...”). No solo a la duplicidad unitaria de(l) *Geschlecht*, sino al doble colon, entre la partida y la llegada, el esquema de Heidegger les habría presupuesto, programado e incluso prometido un destino (“...: ...: ...”). Este análisis micrológico, rayano en las marcas de la letra tipográfica (*un tanto* a contracorriente de la supuesta meditación sobre la *unidad de la palabra* en Heidegger), se observa, además, a nivel gramatical: en ritmos, pasos o saltos de la metonimia. Ahora, por ejemplo, entre dos párrafos:

Debemos insistir en la singularidad del gesto y de este *Ein*. Es que la unión que depende de la singularidad de este golpe (*coup*, *Schlag*), o de esta impresión (*frappe*), esta unión da lugar a una simplicidad que no es otra cosa que duplicidad, o a una simple duplicidad. No hay más, o, mejor dicho, no hubo ni habrá, no habrá habido ninguna oposición entre el *Zwiefalt* y el *Einfalt* cuando el movimiento haya llegado al final de su curso, al final de la noche espiritual. En el párrafo anterior, *einfaltig* (simplemente, según un pliegue) era un adverbio. En el siguiente párrafo es un nombre. En el párrafo precedente, “el golpe reúne [dijo Heidegger] la disensión (*Zwietracht*) de los sexos simplemente (*einfaltig*) en la dualidad (*Zwiefalt*: el doble pliegue) más suave, más serena...”. En el párrafo siguiente, “el golpe [dice Heidegger, *der Schlag*] que se imprime (*der sie prägt*) ... en la simplicidad de ‘*Einen Geschlechts*’ (*in die Einfalt des ‘Einen Geschlechts*) [...]”. (150)

Por la frecuencia rítmica entre ambos párrafos, pasa entonces el golpe (*coup*) de la borradura entre *Zwiefalt* (“duplicidad”) y *Einfalt* (“simplicidad”).

Lo que aquí pudiera llamarse la catástrofe de la metonimia, haciendo juego a la de la metáfora, insinúa el paso en torno a la singular unidad del “*Ein*”: tal unidad singular, que no excluye la duplicidad, ha sido posible debido al pliegue en la simplicidad (“el pliegue de un doble pliegue o el sin pliegue del pliegue”), de acuerdo con determinada estabilización gramatical del nombre (“*Einfalt*”) que, en el párrafo previo, se inscribía en la misma raíz léxica, bajo la categoría adverbial (“simplemente”, *einfaltig*), “según un pliegue” cuando menos. La variación entre las categorías de la gramática que Derrida formaliza económicamente entre dos párrafos seguidos de la tercera sección de “El habla en el poema”, se encuentra, aunque de manera mucho más intrincada, en una serie de párrafos entre el primer y segundo apartado. El tercero, suerte de recapitulación de los anteriores, compila el recorrido de la transformación que nominaliza el resultado del paso metonímico. Es esencial para Heidegger que esta última aventura, gestora “filosófica” y “gramatical” del sentido múltiple pero unitario de(l) “*Geschlecht*”, se cifre en un nombre. Más extensa y de mayor intrincación, es la variación *gramatical* operada entre los dos primeros apartados: ahora por ejemplo sobre el pasaje que habla de la “dualidad simple (*einfaltigen Zwiefalt*)” y el que nombra a la “simplicidad esencial del dolor (*Wesenseinfalt des Schmerzes*)” (Heidegger, *De camino* 47 y 59).

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, PIERRE. *La ontología política de Martin Heidegger*. Barcelona: Paidós, 1991.
- DE MAN, PAUL. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.
- DERRIDA, JACQUES. *Políticas de la amistad. Seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: EditorialTrotta, 1998
- . *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*. Valencia: Pre-Textos, 1989.
- . *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- . *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- . *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001.
- . *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra, 2017.
- . *Geschlecht III. Sexe, race, nation, humanité*. París: Éditions du Seuil, 2018.
- . “Diferencia sexual, diferencia ontológica”. *Geschlecht I*. Buenos Aires: La Cebra, 2017, 473-494.
- . “La mano de Heidegger”. *Geschlecht II*. Buenos Aires: La Cebra, 2017, 495-534,
- . “El oído de Heidegger. Filopolemología”. *Geschlecht IV*. Madrid: Trotta, 1998, 339-413.
- . *Heidegger: la cuestión de l'Être et l'Histoire. Cours de l'ENS-Ulm 1964-1965*. París: Éditions Galilée, 2013.
- FAYE, EMMANUEL. *La introducción del nazismo en la filosofía. En torno a los seminarios inéditos de 1933-1935*. : Akal, 2009.

- FARREL KRELL, DAVID. *Phantoms of the Other: Four Generations of Derrida's Geschlecht*. Albany: State University of New York, 2015.
- FICHTE, JOHANN GOTTLIEB. *Discurso a la nación alemana*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1984.
- HEIDEGGER, MARTIN. *De camino al habla*. España: Ediciones del Serbal-Guitard, 1990.
- . “*Die Sprache im Gedicht, Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*”. *Unterwegs zur Sprache*. Editado por Friedrich-Wilhelm von Hermann. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1985.
- . “*La parole dans l'élément du poème, Situation du Dict de Georg Trakl*”. *Acheminement vers la parole*. Traducido por J. Beaufret, W. Brokmeier y F. Fédier. París: Gallimard, 1976.
- . *Doctrina de la verdad según Platón y Carta sobre el humanismo*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Histórico – Culturales, Centro de Estudios Humanísticos y Filosóficos, s. f.
- . *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Universidad, 1997.
- . *Holzwege*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1977.
- . *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2008.
- . *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- . *Cuadernos negros (1931-1938). Reflexiones II-VI*. Madrid: Trotta, 2015.
- . *Cuadernos negros (1938-1939). Reflexiones VII-XI*. Madrid: Trotta, 2017.
- LÉVINAS, EMMANUEL. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- PATOČKA, JAN. *Ensayos heréticos sobre la filosofía de la historia*. Barcelona: Península, 1988.
- TRAKL, GEORG. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1994.
- . *Poems and prose*. Illinois: Northwestern University Press Evanston, 1992.
- TRAWNY, PETER. *Heidegger y el mito de la conspiración mundial de los judíos*. Barcelona: Herder, 2015.

SUBJETIVIDAD Y CUERPO DOCENTE: TENSIONES ENTRE UNA TEXTUALIDAD ÉTICA Y UNA VALORIZACIÓN CAPITALISTA¹

**SUBJECTIVITY AND TEACHER'S BODY: TENSIONS BETWEEN
AN ETHICAL-MORALIZING TEXTUALITY AND CAPITALIST
VALORIZATION**

PEDRO MOSCOSO-FLORES

Universidad Adolfo Ibáñez
Facultad de Artes Liberales
Av. Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén, Santiago, Chile
pedro.moscoso@uai.cl

BORJA CASTRO-SERRANO

Universidad Andrés Bello
Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Av. República 252, Santiago, Chile
francisco.castro@unab.cl

¹ El presente artículo forma parte de los proyectos de investigación ANID/Fondecyt regular 1210004 y 1210033.

RESUMEN

En este artículo se analizan críticamente los modos en que se comprende la construcción de la subjetividad docente en la actualidad, en torno a la producción de la injerencia de la forma textual-reforma que anuda una determinada normativa ético-jurídica propia del discurso pedagógico. En este contexto, el cuerpo docente, en tanto función discursiva, se sostiene como el resultado de una disyunción epistémica entre una concepción moral y una concepción del valor definida desde una lógica capitalista sustentada en la utilidad y eficiencia y que encuentra, como uno de sus efectos de materialización posibles, la producción de una identidad profesional. Los hallazgos dejan entrever entre sus consecuencias un determinado modo de *lectura de sí*, o un modo de subjetivación que incitan a el/la docente a reconocerse como profesional de la educación sostenido en parámetros homogéneos con carácter de objetividad y verificabilidad. Por último, concluiremos puntualizando someramente una trama crítica como posible salida a la producción subjetiva capitalista y hegemónica que se ha instalado en el ámbito educacional occidental contemporáneo.

Palabras clave: subjetividad, cuerpo docente, discurso, práctica pedagógica, moral, poder.

ABSTRACT

The article carries out a critical analysis regarding the ways in which the construction of teaching subjectivity can be understood today around the production of the textual-reform form that tie together an ethical-legal normative determination within the pedagogical discourse. Within this context, we affirm that the 'teacher's body', as a discursive function, is sustained as the result of an epistemic disjunction between a moral conception and a conception of value defined from a capitalist logic based on utility and efficiency and that finds, as one of its possible materialization effects, the production of a professional identity. The findings allow us to glimpse, among its consequences, a

certain way of reading oneself, or a way of subjectivation that encourages the teacher to recognize himself as a sustained education professional based on homogeneous parameters with an objectivity and verifiability character. Finally, we will conclude by briefly pointing out a critical plot as a way out of this hegemonic 'subjective capitalistic production' that has been installed in the contemporary western educational context.

Keywords: Subjectivity, Teacher's Body, Discourse, Pedagogical Practice, Morals, Power.

Recibido: 17/11/2022

Aceptado: 16/04/2023

I. INTRODUCCIÓN: (CON)TEXTO EDUCATIVO Y REFORMAS DEL CUERPO DOCENTE

A pesar de que la mayor parte de los estudios recientes en pedagogía se han enfocado en el desarrollo potencial de estrategias educativas, o bien, desde el ámbito de la investigación sociológica, respecto de cómo determinados factores psicosociales, culturales y ambientales poseen un impacto sobre la formación de las/los estudiantes, nos parece que un análisis de los textos pedagógicos permite problematizar el modo en que se han desplegado históricamente funciones y operaciones que terminan por construir una posición discursiva atribuible a lo que acá llamamos un cuerpo docente. Lo anterior incluye los procesos de profesionalización en el paisaje neoliberal contemporáneo.

Proponemos visibilizar el rol que las reformas, en tanto textos del discurso pedagógico², han tenido en la transformación de los procesos de producción y reproducción social. Como ha consignado Popkewitz (29-30),

² Siguiendo a Narodowsky, entendemos el discurso pedagógico como “aquello que nos hace decir lo que decimos, aquello que otorga significados a los conceptos que se construyen, aquello que categoriza y a la vez dota de instrumentos específicos a nuestro pensamiento en lo que respecta a lo pedagógico” (10).

el rol histórico de las reformas educativas ha sido reforzar esta articulación discursiva, fijando los marcos de mirada, los valores y las relaciones en determinada realidad, instituyendo de este modo parámetros de objetividad y marcos regulatorios de las prácticas cotidianas que acontecen en las escuelas entre los diversos actores educativos. En esta misma línea, März, Kelchtermans y Vermeir (4) señalan que las reformas, en tanto artefactos centrales del discurso educativo, cumplen en la actualidad un rol fundamental respecto de la inserción y diseminación de políticas públicas en las escuelas. Esto, por medio de la producción y reproducción de rutinas organizacionales, sustentadas en ensamblajes que anudan saberes heterogéneos provenientes de fuentes económicas, políticas, de distribución y recepción, asunto que ha tenido un impacto crucial en los modos de producción de subjetividades de los actores educativos. Siguiendo a estos autores, sostenemos que es posible abordar las reformas como textos pedagógicos, es decir, como dispositivos sociomateriales (Gherardi 39) portadores de una capacidad de agencia, en la medida que posibilitan la constitución y reproducción de determinados sistemas de prácticas. Así, las reformas educativas serían algo más que un marco normativo instituido mediante una lógica lingüístico-comunicativa, funcionando como aparatos de producción de marcos de inteligibilidad y de actuación concreta al servicio de la composición de determinadas formas de experiencia educativa en sus diversas escalas y niveles.

Esta aproximación al texto-reforma recién descrita supone intentar interrogar al discurso pedagógico por las condiciones, modalidades y estrategias que le permiten llegar a constituirse de determinada manera. A diferencia de la mayoría de las investigaciones desarrolladas por las teorías sociológicas y por la pedagogía crítica, que han orientado sus análisis hacia las formas en que las cuestiones educativas constituyen modalidades ideológicas privilegiadas de reproducción cultural (centrándose en las relaciones *desde* la pedagogía hacia otros ámbitos de la vida social), nos parece pertinente, siguiendo a Bernstein, detenerse en los sistemas de relaciones que acontecen en el discurso pedagógico, sin por ello desconocer el impacto que dichos movimientos efectivamente pueden llegar a tener sobre otros campos. En su indagación sobre los modos de estructuración

del discurso pedagógico, Bernstein acuña la noción *privileging text*³ (149), para referirse a la importancia del lugar estratégico que determinados textos tienen en la composición de la lógica interna del discurso que se produce en distintos niveles. Desde los niveles micro (por ejemplo, las reglas que sitúan los textos en los cursos, el currículum o la práctica organizacional) y macro (por ejemplo, las reglas estatales y científicas que regulan la construcción de estos discursos desde donde se deriva el texto privilegiante), hasta aquellos elementos que emergen entre ambos niveles, llegando a dar cuenta del impacto que eventualmente estos sistemas de relaciones pueden tener en la formación de las conciencias de los sujetos. En otras palabras, estos ordenamientos darían forma a una gramática intrínseca del discurso, mediante la conformación de un dispositivo pedagógico que actúa como regente simbólico de la conciencia, por medio de la implementación de una serie de reglas distributivas, de recontextualización y de evaluación⁴. Este análisis le permite afirmar a Bernstein que el discurso pedagógico

No tiene una discursividad propia. *El discurso pedagógico es un principio para apropiarse de otros discursos e insertarlos en una relación especial entre ellos con fines de transmisión selectiva y adquisición. Por ende, el discurso pedagógico es un principio que remueve (disloca) un discurso de su práctica y de su contexto sustantivo, resituándolo de acuerdo con su propio principio de reordenamiento selectivo y foco.* (159; énfasis del texto y la traducción es nuestra)

³ La traducción más precisa de este término sería 'texto privilegiante' y no 'texto privilegiado', pues destaca su valor agencial-performativo y lo aleja de una interpretación sustancial respecto de un texto-objeto determinado.

⁴ Según Bernstein, las reglas distributivas son las encargadas de determinar un orden que regula la distribución de cuestiones tales como la distinción entre lo pensable y lo impensable y el sistema de relaciones posibles entre lo material e inmaterial (156-8); las reglas de recontextualización son las encargadas de integrar el discurso instruccional, a saber, aquel que delimita quiénes y qué se puede transmitir, al mismo tiempo que define a los potenciales receptores de dichos mensajes con un discurso regulativo que impulsa la creación de un orden especializado de relaciones e identidades (158-9); las reglas de evaluación refieren a las capacidades de transformación de los saberes que posee la práctica pedagógica respecto de los contenidos, para poder ser puntuados según su propio orden temporal (160-1).

En suma, esta propuesta nos permite reformular la cuestión del texto sacándolo de su función puramente semántica, para repensarlo como una tecnología singular del discurso pedagógico cuyo impacto se resuelve alrededor de los principios tácitos y los anudamientos semiótico-materiales que este posibilita y/o impide. Por tecnología nos referimos, en el decir de Castro-Gómez, a una “dimensión estratégica de las prácticas, es decir, el modo en que tales prácticas operan en el interior de un entramado de poder” (37).

Haciendo un breve guiño historiográfico, constatamos el hecho de que, desde el siglo XIX, las reformas se transformaron en mecanismos garantes de las mutaciones del discurso pedagógico en consonancia con las transformaciones de los procesos de enseñanza, la formación del profesorado, las ciencias de la educación y las teorías del currículo. Estas transformaciones se hicieron viables mediante la emergencia de nuevos paradigmas tecnocientíficos, afianzando una racionalidad que permitió fijar las pautas de escolarización y las del profesorado, al alero de los avances y demandas propias de las sociedades industriales, donde el Estado es un actor responsable, asunto que derivó en el comienzo de un proceso de burocratización de la profesión (Díaz e Inclán 3-4). Lo anterior se vio reforzado por el desarrollo e institucionalización de procesos de autonomización de la investigación pedagógico educativa que, durante la era neoliberal, buscarían promover una serie de estrategias concretas y discretas orientadas al aseguramiento de la adquisición de saberes, aprendizajes y prácticas pedagógicas potencialmente replicables y universalizables (Oliverio 16).

En el contexto latinoamericano, las reformas educativas impulsadas en los últimos decenios del siglo XX tendieron a promover una serie de cambios que permitieran ajustarse a las exigencias de los procesos de globalización y responder a las diversas crisis de los sistemas educativos imperantes. Según Torres (8), a pesar de las diferencias entre los países de la región, en todos se hicieron transformaciones en los marcos que definían los modelos de reforma educativa. Es así como se transitó desde un modelo tradicional de reforma, predominante entre los años sesenta y ochenta, hacia otro que durante los años noventa reactivó la importancia

del rol de la educación al alero de los procesos de globalización anclados al despliegue del neoliberalismo⁵.

Específicamente, respecto de los docentes, los cambios en dichas reformas también tuvieron un impacto en las posiciones y roles que estos venían ocupando en el discurso pedagógico, en especial alrededor de dos cuestiones fundamentales: por una parte, en términos de la generación de condiciones laborales satisfactorias y atractivas que sirvieran como estrategia de reclutamiento al gremio docente, y, por otra, el perfeccionamiento de los procesos de validación, supervisión y evaluación de los planes y programas de formación pedagógica creados con el fin de asegurar la efectiva implementación de los programas de educación estatales. Si en las reformas de los años setenta predominó una disputa manifiesta entre las organizaciones representantes del gremio docente y aquellos modelos que estos interpretaban como una cosmovisión ilustrada de la educación sustentada en principios elitistas y burgueses de la sociedad (Torres 31), a partir de los noventa las tensiones se desplazaron hacia los movimientos de

⁵ Entre las principales características de los modelos tradicionales de reforma destacan a) los intentos por generar cambios en las instituciones educativas desde organizaciones centralizadas; b) un quiebre entre quienes piensan, planifican, controlan y regulan los planes de estudio y aquellos que los ejecutan; c) la producción de categorías técnicas que le daban coherencia y sistematicidad a las ideas, sin considerar necesariamente la pertinencia que estas pudieran tener al implementarse en una realidad específica; d) un anudamiento entre la concepción de 'reforma' y la de 'progreso'; e) una disyunción entre las políticas educacionales y otros ámbitos, tales como las políticas económicas o sociales, de los distintos estados; f) un foco exclusivo en el sistema educacional público, dejando fuera al sistema privado; g) un énfasis exclusivo en aspectos cuantitativos, tales como la retención, la repetición, el abandono, etcétera. En el caso de los modelos de reforma desarrollados a partir de los años noventa, algunos de los principios que orientaron dichas propuestas fueron a) una educación para adaptarse a los cambios propios de la sociedad del conocimiento, con un fuerte enfoque en la noción de capital humano; b) la instalación de la noción de *calidad* como eje central, vinculado a una concepción de eficiencia, y de equidad, entendida desde la perspectiva de la focalización en la pobreza; c) la primacía de cuestiones económicas en la definición de políticas educativas, lo que se patentiza en la cada vez mayor participación del Banco Mundial en estos procesos; d) una mayor presencia del sector privado (con y sin fines de lucro) en el ámbito educativo; e) una mayor diversificación de los agentes educativos: líderes (directivos) que asumen un rol gerencial de liderazgo, técnicos, asesores, consultores, apoderados, etcétera (Torres 8-19).

descentralización educativa. Este asunto decantó en un reposicionamiento discursivo posibilitado por la instalación de nuevas categorías técnicas y conceptuales orientadas a redefinir la subjetividad del docente. Lo anterior se cristalizó desde los años setenta en países como Chile, donde se gestó un modelo racional de formación profesional con una fuerte impronta técnica, “asociable con un intento de inculcar procedimientos sobre las prácticas, o un conjunto, que puede ser más o menos amplio, de operaciones cuyos principios permanecen ignorados” (Cox y Gysling 427). Dicho proceso de tecnificación profesional derivó, a la postre, en que la cuestión docente fuera ponderada desde una perspectiva que reposiciona al profesorado, simultáneamente, como gasto, insumo, ejecutores, capacitandos permanentes, beneficiarios de las mejoras materiales en el espacio educativo y responsables directos del bajo nivel educacional (Torres 33-4).

Siguiendo las trayectorias de estas reformas, se hace posible comprender el cuerpo docente como una formación discursiva textual que, en la actualidad, se encuentra atravesada por los avatares de un discurso económico-gerencial que delimita y contornea su subjetividad en función de su rol profesional, inscribiéndolo en un régimen identitario preciso (Foucault, *Seguridad* 135). Desde la clave impuesta por la racionalidad capitalista neoliberal, estos procesos suponen la construcción y ejecución dentro de un campo donde se disputan distintos ‘pliegues’ en torno a los enclaves de producción y variaciones de sujeto (Deleuze, *La subjetivación* 23-6).

A la luz de estas reflexiones introductorias, este texto pretende hacer un análisis crítico respecto de los modos en que se comprenden las conexiones entre estas formas textuales y la construcción de una identidad docente. Estas se encontrarían mediadas por una determinación normativa que se dirime entre aspectos macro (jurídicos) y micro (moralizantes) del discurso pedagógico. Veremos que esto supone la incorporación sucesiva de procedimientos y operaciones que integran sistemas gerenciales, de competencias y procedimientos de enseñanza especializados, provocando –paradójicamente– una escisión que pone al docente, en tanto sujeto del discurso pedagógico, en una posición imposible, de disyunción y de marginación respecto de aquellos principios que componen su identidad

profesional. Lo anterior, mediante un proceso progresivo de ordenamiento y uniformización de las prácticas pedagógicas, cada vez más supeditadas a categorías homogeneizantes que terminan por tensionar los principios éticos modernos bajo el mandato de los valores instaurados por los procesos de modernización contemporáneos al alero de la racionalidad capitalista.

Proponemos como itinerario un apartado orientado a problematizar la manera en que la subjetividad docente se configura en la disyunción epistemológica atribuible a los principios de la modernidad ilustrada, que se dirime entre las variaciones referidas a una dimensión moral moderna –irresoluta– y una concepción que clausura dicha disputa abierta desde una lógica de intercambios sostenida por una dimensión del valor mercantil. En un segundo momento, establecemos cómo dicha disyunción se materializa en torno a circuitos de utilidad y eficiencia, teniendo como efecto fundamental o condición de posibilidad la producción de una subjetividad docente profesional, inscrita dentro de un ciclo de *plusvalor* instaurado por la racionalidad capitalista. Se deja entrever, así, un determinado modo de lectura de sí, sostenido por criterios de inclusión diferenciada que lo conminan a reconocerse bajo parámetros homogéneos con carácter de verdad y objetividad en un marco que es a la vez jurídico y moralizante. Por último, puntualizaremos someramente una trama crítica como posibilidad de salida a esta “subjetividad capitalística” y hegemónica (Guattari y Rolnik 50).

2. ÉTICA EDUCATIVA MODERNA Y SU FUNCIÓN MORALIZANTE: ¿UNA ÉTICA DE LA FORMACIÓN?

Lo planteado anteriormente nos permite situar el problema en el nivel de las funciones discursivas y registros enunciativos que, en aras de una determinada voluntad de verdad (Foucault, *El orden* 17), vienen a determinar los modos en que se crean las composiciones sobre la esencia de la praxis docente. Es necesario intentar visibilizar los marcos y regulaciones institucionales y extrainstitucionales que modelan los cuerpos y los delimitan en función de ciertas operaciones técnico-discursivas que articulan de forma estratégica el

saber y la práctica pedagógica; al tiempo que parecen desconocer los devenires históricos y los principios epistémicos que funcionan como condiciones de posibilidad para la producción de nuevas formas del *ser docente*.

Con esto en mente, afirmamos que las delimitaciones en torno al cuerpo docente podrían ser abordadas considerando la forma en que históricamente el discurso pedagógico ha aparecido vinculado a una ética, entendiendo que este nodo emerge como una modalidad de distribución del espacio sobre el que operan y se ejercen determinaciones normativas sobre los sujetos educativos y sus posibles interacciones. La problematización abierta alrededor del *deber ser* docente supone una reconfiguración determinante en la producción pedagógica moderna ligada a estructuras de poder operando desde abajo, es decir, de aquellas fuerzas que legitiman determinadas formas de producción y reproducción de conocimientos vinculados a modos de ser condicionados por referencias a valores universales que, en definitiva, tendrían sus efectos visibles en determinadas formas de subjetivación. Ello implica entender este *ethos* docente como una forma de correlación entre procesos de individualización y totalización, es decir, a partir de cómo se ordenan y determinan las relaciones de poder que circulan y determinan prácticas productivas sobre *uno mismo* (Foucault, *Vigilar* 160; Sztulwark 50; Garay 135). De este modo, la profesión docente aparecería condicionada, en sus bases, por un ejercicio de incorporación de creencias respecto del valor intrínseco del ejercicio educativo, de nuevas modalidades normativas de la profesión docente y la ejecución de prácticas pedagógicas concretas centradas en una forma particular de construcción de la experiencia de sí. Estas últimas circulan de manera transversal en el discurso pedagógico en sincronía con las nuevas exigencias modernas de formación de sujetos autónomos, perfilando así la producción de determinadas tecnologías del yo (Foucault, *Tecnologías* 48).

Los presupuestos desde donde leemos el problema de la ética y los valores en la escena actual se materializan en una serie de códigos –cifras o contraseñas– íntimamente ligados a los nuevos modos de control de las sociedades postindustriales (Deleuze, “Post-scriptum” 281). Estos códigos dan coherencia a un pensamiento en función de abstracciones universales

y posibilitan el desarrollo de un sistema de prácticas acordes con las exigencias de un modelo ideal, cuyo eje central se encuentra marcado por la utilidad, la eficiencia y el orden prescrito por el discurso pedagógico. Este modelo se ancla a la delimitación de las posibles identidades para evitar la desestabilización, posibilitando así la producción de “un sujeto modélico de las políticas neoliberales” (Sztulwark 104).

Retrotrayéndonos por un momento a la tradición de pensamiento occidental y a sus influjos sobre el presente, sabemos que la ética se constituyó como un saber práctico que ha buscado responder a la pregunta sobre cómo orientar la acción humana en un sentido racional. Esto se ve claramente, en el contexto de la modernidad, en los planteamientos kantianos que describen cómo los imperativos morales surgen a partir de un interés práctico de la razón, cuyo fondo residiría en la consolidación de una auténtica antroponomía (Kant 263) y cuyo sentido tendría que ver con la posibilidad de trazar el ansiado proyecto de humanización.

Sin embargo, esta ligazón entre la racionalidad y la ética como determinación de formas de valor no ha estado exenta de conflictos, asunto reflejado en la construcción y diseminación histórica del conocimiento científico y de la imposibilidad de determinar fenomenológicamente el fundamento de la cuestión moral. Es en esta tensión que introduce el problema de la dicotomía hecho/valor, cuestión que ha motivado la construcción de saberes sustentados en un principio metafísico de neutralidad mediante marcos metodológicos que pretenden justificar *a priori* las condiciones del saber verdadero. Este movimiento propio de la racionalidad moderna desplazó la cuestión ética del lado de una subjetividad individual; subjetividad que, posteriormente, posibilitará la introducción de tecnologías de objetivación propias de las ciencias humanas como una manera de introducir su ponderación y valoración jerárquica dentro de una programática conductual.

Algunas corrientes filosóficas y pensadores contemporáneos han intentado sortear el problema de la dicotomía hecho/valor desde la negación de dicha separación, haciendo pasar los valores del lado de la racionalidad

objetiva. Putnam (53), por ejemplo, ha planteado la posibilidad de hablar de objetividad al referirse al ámbito de la ética. Sin embargo, reconoce la dificultad epistemológica que presenta la relación lenguaje-realidad cuando se trata de hablar *sobre* dicho tema, planteando que, a lo largo de la historia de la filosofía moderna y contemporánea, se han mantenido supuestos metafísicos que han impedido que la ética sea tratada como un área del conocimiento que goza de reglas objetivas mediante las cuales se pueda probar la verdad y validez de sus enunciados. En esta medida, Putnam parece adoptar una perspectiva hermenéutica de la realidad, aun cuando no parece reducir la actividad cognitiva a la interpretación. En otras palabras, existe un sentido *positivo* de la realidad, en tanto habría una realidad independiente con la cual nuestra actividad mental, cognitiva y lingüística puede relacionarse sin mayores inconvenientes. Es por ello que propone una separación entre valores epistémicos y valores éticos, donde los primeros tendrían por objetivo una adecuada descripción del mundo. Si estos valores epistémicos capacitan para describir correctamente el mundo, es algo que se ve a través del cristal de esos mismos valores.

Acercándonos al ámbito educativo, Echeverría (23) ha propuesto, desde una perspectiva diferente, un esfuerzo disolutivo de la dicotomía hecho/valor. Para él, el conocimiento se caracterizaría por ser una práctica constitutiva de sujetos anclados a una determinada verdad sostenida por estrategias de poder, por lo que la educación detrás de este proceso sería siempre una acción normalizadora que modela la subjetividad de acuerdo con un patrón establecido. En esta línea, no existiría intelección científica sin aprendizaje previo, lo que implica que los aprendizajes responderían al imaginario moral vigente en cada sociedad situada históricamente. Por ende, la actividad de producción de conocimiento, tradicionalmente considerada desde la perspectiva del orden del *ser*, en realidad estaría continuamente modulada por el *deber-ser*, de lo que se colige que los valores constituirían el núcleo axiológico de determinada —e histórica— voluntad de verdad.

Lo anterior consigna que el vínculo entre hecho/valor forma parte de una disposición discursiva particular. Estos conceptos emergen y circulan como entidades representables que remiten al conocimiento racional,

constituyendo así disposiciones formales mediante las que el sujeto puede ganar acceso a una verdad vinculada a la realidad externa. Aun así, el tratamiento moderno de dicha relación y sus eventuales fallas presupone que los valores se constituyen como gestos hacia el saber de la razón, pero de ninguna manera pueden ser pensados como categorías trascendentales de conocimiento. Esto, de alguna manera, se ve reflejado en la inusitada relación que propuso Weber (36) entre la moral protestante y sus ensambles con un modelo de mundo que habría posibilitado la inscripción del capitalismo en el alma de los hombres, cuestión que revelará las raíces irracionales de las formas políticas contemporáneas. A su vez, este ámbito propio de la moral occidental moderna parece no desligarse de una dimensión jurídica, dado que la moral y la ley actúan desde hace mucho como principios que determinan y regulan las conductas. No obstante, existen algunas distinciones entre ambas dimensiones de la vida humana, ya que si la moral encuentra su sustento en el sujeto con una voluntad autónoma, las normas jurídicas operan mediante la imposición de una coacción externa. En este sentido, la moral requiere que el propio sujeto se obligue a sí mismo a cumplir las prescripciones desde un proceso de modulación que supone interacciones entre un interior (psíquico-espiritual) y un exterior (social). En el caso de la modernidad, esto ha hecho que la instalación y devenir de los valores morales estén ligados a la posibilidad de adquirir una conciencia concientizante encarnada en una identidad integrada que alberga un sentimiento de obligación de valor (Fullat 42). Esta determinación es definitiva, pues instalará la cuestión de la conciencia de sí interior como acto de apercepción que le permitirá al individuo dar cuenta de sí mismo de manera particular, distanciándose de aquello que logra llegar a discernir como ajeno a él.

En esta medida, los saberes disciplinarios modernos no han logrado legitimar la idea del valor como obligación más que a partir de la instauración de la conciencia como espacio depositario de una vergüenza constitucional que albergará un sentimiento de obligación (Nietzsche 83). Se establece así una ligazón histórica entre los valores y determinados criterios de eficacia y utilidad sobre la base de los modelos impuestos por una mirada del mundo positivista y amparada en la racionalidad del capital. En definitiva, se urde

un vínculo entre lo bueno y lo útil basado en procesos de racionalización tecno-políticos (Lanceros, *La modernidad* 54): una mutación de la racionalidad histórica desde un interrogante abierto y procesual respecto de los fundamentos epistemológicos y éticos de las conductas morales dirigidas a definir las modalidades operativas que debe adoptar la moral en un esquema de funcionalidad instrumental.

3. LA ENCARNACIÓN MODERNA DE LOS VALORES EN EL CUERPO DOCENTE: HACIA UNA SUBJETIVACIÓN HEGEMÓNICA

La referencia histórico-filosófica vinculada a la disyunción epistémica entre hechos y valores hace emerger un imperativo ético constreñido a una construcción de sí, es decir, en torno a un deber-ser supeditado hoy a una racionalidad capitalista erguida en el progreso y el desarrollo económico: “el crecimiento o la muerte”, como propone críticamente Stengers (23). Es probablemente Nietzsche quien mejor logra dar cuenta de la escisión definitiva de la relación del saber moderno sobre los hechos con la verdad, situando el problema en la imposibilidad de pensar fuera de la interpretación: interpretación que se encuentra irremediabilmente mediada por aquellos que tienen la potestad de nombrar los hechos, cuestión que significa entender los valores como efectos de una elaboración histórica que se sirve a determinada(s) voluntad(es) de poder.

Esto nos permite revisitar críticamente el vínculo entre los principios éticos y epistemológicos que agrupan las posibilidades de vincular hechos y valores, es decir, cómo operan los imperativos que aseguran el conocimiento verdadero en el discurso pedagógico desde una relación de consistencia interna entre ser, saber y saber hacer. Esta relación naturalizada se torna problemática, al consignar que las estrategias propias de los estratos administrativos y burocráticos del discurso pedagógico poseen efectos concretos sobre lo que concierne a la necesidad de construir una identidad docente impelida a decir y actuar su verdad. Es lo que Foucault habría descrito como técnicas hermenéuticas derivadas de las prácticas confesionales cristianas; prácticas

que, con el advenimiento de la modernidad, se habrían secularizado pero sin perder una dimensión de afinidad:

uno de los grandes problemas de la cultura occidental –a diferencia de lo que ocurría en el cristianismo primitivo– ha sido encontrar la posibilidad de fundar una hermenéutica de sí no sobre el sacrificio de sí, sino al contrario –positivamente–, sobre el surgimiento teórico y práctico del sí mismo. Esa era la meta de las instituciones judiciales, y también de las prácticas médicas y psiquiátricas; era la meta de la teoría política y filosófica: construir el fundamento de una subjetividad en cuanto raíz de un sí mismo positivo. (Foucault, *La sociedad punitiva* 93)

Esto quiere decir que la cuestión respecto del *telos* o finalidad de las prácticas educativas actuales podría problematizarse más allá de sus fundamentos pedagógicos, visibilizando que el discurso pedagógico –al igual que los discursos jurídicos y médicos– ha tenido por objeto producir a los sujetos que este designa como agentes –individuos– de las prácticas educativas. La cuestión ético-práctica pierde fuerza desde la dimensión de la subjetividad trascendental kantiana entendida como fundamento del conocimiento, en favor de una serie de normas que orientan los procesos prácticos mediante los cuales el discurso hilvana una subjetividad, en especial, desde la afirmación y aseguramiento de una relación fragmentada entre lo teórico y lo práctico, lo que deviene en que el sujeto establece un modo particular de vincularse consigo mismo a partir de una perspectiva del valor mediada por la eficiencia productiva del modelo capitalista.

Esta impronta permite comprender de otra forma la lógica de las relaciones enunciativas que atraviesan y sostienen el discurso pedagógico. En estas, los valores quedan sujetos a cierta operatividad y son determinantes en la construcción de un sujeto identitario entendido como tecnología política (Lanceros, *Política* 112). Las mutaciones del dispositivo discursivo ético-pedagógico desde la modernidad fuerzan una imbricación singular entre tecnologías del yo –como experiencias en que el docente se encuentra llamado a construirse a sí mismo a partir de una imagen profesional

determinada por las condiciones del mercado— y tecnologías morales, que nos retrotraen al cómo se encarna el poder en los sujetos (Foucault, *Tecnologías* 54; Deleuze, *La subjetivación* 105).

Este ensamblaje se encuentra asegurado por determinadas *técnicas de gobierno* que harían funcionar el poder sutilmente bajo la racionalidad política neoliberal del presente (Castro-Gómez 60-3). En este mismo sentido, se erige un sujeto modélico dispuesto como mero operario de aquella racionalidad tecno-capitalista y su modo de gobernanza, permeando transversal e inevitablemente el campo educativo. Se enarbola así un cierto tipo de subjetividad mediada por lógicas estatales y del mercado, provocando una resignificación de lo individual, de lo colectivo y de la cooperación desde la forma-empresa (Sztulwark 44-6). Este entrelazamiento es lo que permea las reformas y sus derivas actuales de la educación, lo que a su vez se reproduce al compás de textos y discursos jurídico-normativos (deontológicos) que imponen determinadas disposiciones —físicas y espirituales— al cuerpo docente, instalando una mirada tutelar: “haciendo que el profesor sea calculable, descriptible y comparable” (Ball 161).

Estos análisis problematizan el impacto de los discursos disciplinarios, trascendiendo el mero efecto formador para el que han sido diseñados e instituidos. En el caso del profesorado, dichos efectos se constatan en tres aspectos íntimamente ligados de maneras potencialmente contradictorias: por una parte, a partir de una ética de la formación profesional del supuesto carácter deontológico que se prescribe de manera universalizante a todo aquel que responda al llamado vocacional de la docencia. Luego, por medio de la adscripción voluntaria a lógicas sustentadas en la importación y aplicación de una investigación pedagógica proveniente de países del primer mundo, mediante las que se incorporan inadvertidamente las lógicas mercantiles de producción del conocimiento científico y, al mismo tiempo, se desconocen las singularidades históricas y geopolíticas que componen las realidades nacionales y locales de cada una de las comunidades educativas, especialmente las latinoamericanas. En tercer lugar, la de un sistema de inscripción sistemática de los cuerpos en un modelo funcionalista de desarrollo de la pedagogía como disciplina con un campo de saberes que

le es propio y que debe ser permanentemente actualizado. Estos aspectos se sostienen en una perspectiva en la que el conocimiento ya no refiere solo a un conjunto de saberes verdaderos que habría que manejar para transmitir, sino a la serie de verdades encarnadas que el docente debe ser capaz de performar para generar una conciencia de sí y, por ende, reconocerse y ser reconocido como sujeto-objeto del discurso.

Como hemos planteado, el discurso pedagógico encuentra su condición de realización en un objetivismo metodológico centrado en la eficacia técnica. A partir de la instalación de la dicotomía hecho/valor se erige una concepción del saber neutro y verdadero sobre la base de la aplicación de métodos cuyo potencial de efectividad reside fundamentalmente en su indiferencia respecto de quien lo aplica. Ello supone una disyunción discursiva fundamental entre técnica y ética que se ejercerá, paradójicamente, como mecanismo de minimización de los efectos no previstos de la subjetividad del individuo. En otras palabras, se compone una lógica de inclusión diferencial que delimita las condiciones técnicas, morales y normativas del ser docente en tanto sujeto individual, al tiempo que busca eliminar cualquier singularidad que pueda surgir en la práctica educativa misma.

El dilema del docente se desplaza hacia un problema de *performance* y *accountability* individual, lo que legitima un modelo de producción sustentado en mecanismos de medición estandarizada de acuerdo con patrones conductuales clasificables y preestablecidos. Sin embargo, lo anterior se grafica al constatar la inserción y uso de categorías de educación y evaluación del desempeño provenientes del mundo empresarial dirigidas a fiscalizar tanto los conocimientos teóricos como las competencias individuales de los docentes:

El enfoque de competencias desde lo conductual ha tenido notables desarrollos en el campo de la gestión del talento humano en las organizaciones [...] Desde mediados de la década de los años noventa esta concepción de las competencias también ha sido implementada en instituciones educativas de varios países, buscando con ello formar personas con ciertas competencias que

les posibiliten un mayor impacto en la inserción laboral. (Espinoza Freire y Campuzano Vásquez 251)

Así, la inscripción de este docente como sujeto emprendedor de sí mismo se articula alrededor de un sinnúmero de caracteres deseables vinculados a la función de arconte de la distribución diferencial de los cuerpos estudiantiles. Es decir, viene a definir la valencia moral de la subjetividad del educador en razón de su disposición a transformarse en garante de que el educando logre pensarse, percibirse y proyectarse bajo la óptica de libertad en su proyecto individual según los estándares de éxito y eficiencia prescritos por las lógicas del mercado. Cuestión que requiere, en primer término, hacer lo propio consigo mismo.

La resistencia y apertura a otros modos de subjetividad se hace difícil en este escenario, pues el *ethos* tecno-educativo propio de la racionalidad neoliberal constituye un fondo común sofisticado para la regulación de los individuos y de las relaciones entre todos quienes componen la comunidad educativa. Así, el dispositivo pedagógico confrontará permanentemente al docente con su labor mediante un juego de espejos que lo regula éticamente, en tanto presupone que debe estar dispuesto a enderezarse permanentemente para moldear a sus estudiantes. Lo anterior implica que el docente debe desarrollar determinadas formas de gobernarse a sí mismo mediante la adquisición de una identidad personal (Altarejos 99) sustentada en prácticas que logren controlar y gestionar los tiempos, los espacios, los objetos, los eventos y las relaciones materiales en la escuela, transformando al profesor en un guía de la conciencia moral de sus educandos.

4. LA ÉTICA DOCENTE MORALIZANTE Y SU TEXTUALIDAD JURÍDICO-NORMATIVA: ¿EXISTE RESISTENCIA POSIBLE?

Como hemos establecido, este problema epistemológico posee aristas vinculadas a la producción discursiva de una ética docente. El valor de la verdad, propio de la práctica pedagógica, supone la necesidad de que el sujeto

sea transparente, centrado en la sinceridad y certeza de sus afirmaciones para producir una subjetividad acoplada y coherente con un cuerpo docente homogéneo. Y un discurso con carácter de verdad que impone sus regulaciones en la relación pedagógica por medio de la producción de textos como las reformas no solo delimitan la correcta articulación entre significantes –lingüísticos/no lingüísticos– y significados, sino también marcan las posiciones que cada actor educativo –para ser sujeto del discurso– debe asumir en un determinado sistema de relaciones materiales. Dicho de otro modo, la ética docente opera como una tecnología discursiva que moldea las cuestiones de orden relacional entre docente-estudiante, amparada en una fijación de “la ética” (Valdés y Castro-Serrano 336).

El estudiante, como categoría con valor universal, constituye un referente obligatorio para el docente quien, paradójicamente, es forzado a desconocer la especificidad material y sensible del otro para lograr atenderlo en función de necesidades específicas que operan como grandes categorías que imponen criterios de inclusión diferenciada en las escuelas. Este carácter contradictorio no espera en mostrarse: por un lado, la moralización de lo que en adelante se juega al interior de la relación pedagógica preformada, avalada por la comprensión del educando como sujeto –abstracto– universal de derechos, supone una prescripción normativa que instala distancia en torno a un enfoque preventivo amenazante, centrado en la desconfianza frente al otro. Por otro lado, la moralidad del docente requiere de una preocupación pormenorizada que promueva su capacidad de afectar el espíritu de los estudiantes.

Así las cosas, la función que desempeñan los códigos de ética, las reformas y los documentos de convivencia escolar, textos propios del discurso pedagógico, son dos: primero, en el plano de los sistemas de relaciones discursivas que transitan desde lo macro a lo micro, aseguran los parámetros para la medición del buen desempeño profesional, según el cumplimiento de estatutos del régimen jurídico, que debe poder transmitirse concretamente en las prácticas ordenadoras de la escuela. Segundo, en las relaciones que circulan de lo micro a lo macro, aseguran la legitimidad de los códigos ético-normativos dispuestos por el Estado

y las organizaciones internacionales a partir de prácticas pedagógicas que dejan lo menos posible al azar, estableciendo una regulación mecánica y estándar que se encargará de asegurar que el docente tome la menor cantidad de decisiones posibles (Ascorra y otros 9). Por ende, estos artefactos del discurso se inscriben como un espacio de mediación concreta entre el ordenamiento jurídico y la dimensión ética, asegurando así la efectividad del contrato moral a partir del que los docentes deberán legitimar el *ethos* de la escuela, concretando las obligaciones y responsabilidades que surgen en el ejercicio profesional.

La deriva es la instalación de una tecnología de vigilancia para el educador que se dirime en dos frentes: por un lado, cuidándose frente a la violencia que impone el discurso por medio de la judicialización potencial de la relación pedagógica, a partir de un régimen de normalización reactivo frente a fenómenos tales como el *bullying*, el acoso y el abuso escolar, y generando una nueva topografía de las relaciones entre los cuerpos al interior del espacio educativo. Por otro, la subjetivación hegemónica incorpora un sistema de regulaciones basado en una determinada sensibilidad docente, por medio de la inscripción de una conciencia de sí como formador, viene a cumplir un rol fundamental la noción de dominio de uno mismo. En el espacio regional moderno, el dominio de sí se propone como una tecnología para el cuidado del otro, pero ya no desde una dimensión de afectación sensible, sino como imperativo racional. Esta noción se vincula con la idea de autodominio, que, en la actualidad, se asocia a los discursos sobre la salud mental vinculados al grado de autoposesión: la autoposesión de cuerpo y mente por parte del sujeto es síntoma de salud, mientras que la imposibilidad de controlarse a sí mismo constituye un síntoma de enfermedad (Cortina 46).

Siguiendo estas trayectorias, Jorge Larrosa ha descrito una serie de tecnologías del yo propias de las prácticas pedagógicas modernas que sirven para comprender la forma en que los sujetos docentes transforman o producen la experiencia que tienen de sí mismos. Según el autor, la docencia se ha transformado en un mecanismo de subjetivación escondido bajo una fachada mediadora, presuponiendo un sujeto potencial que espera –a partir de una tecnología eficaz– desarrollar facultades internas que estarían latentes: “La

experiencia de sí, históricamente constituida, es aquello respecto a lo que el sujeto se da su ser propio cuando se observa, se descifra, se interpreta, se describe, se juzga, se narra, se domina, cuando hace determinadas cosas consigo mismo, etc.” (Larrosa 270). Es por ello que las formas modernas de relación del sujeto consigo mismo pasan por el autoconocimiento, autocontrol y autoconfianza.

Se hace nítido que el individuo autónomo y transparente para sí se encuentra impelido a vivenciarse a partir de estas prácticas discursivas, puesto que no operan desde una voluntad preindividual, sino desde el núcleo mismo de su condición de posibilidad como sujeto del discurso, olvidando en este proceso toda esfera existencial y relacional como otro modo de subjetivación educativa posible (Oliverio 22). Y, para lograr *llegar a ser*, requiere desconocer el carácter histórico-social y singular de sus prácticas, derivando de esta operación sobre sí un modo de conducirse que ha de ser coherente y armónico con ciertas disposiciones gubernamentales. Por lo mismo, no es de extrañar que este tipo de subjetivación se realice en el marco de la producción capitalista de la era neoliberal: la textualidad del discurso docente moralizante y sus anudamientos jurídicos se intersecan en un régimen de cálculo dispuesto por la valoración del rendimiento y la positividad respecto del otro. Su violencia no opera como coerción externa, sino a partir de la promoción de disposiciones internas: culpa, exigencia y necesidad de rendimiento en todo ámbito posible. Este modo de control lo hace “a sí mismo responsable [...] en lugar de poner en duda a la sociedad o el sistema” (Han 18).

No obstante las precisiones señaladas, y siguiendo a Deleuze y Guattari (14), afirmamos que toda máquina discursiva supone, en sus líneas de enunciación y ejecución, resistencias que posibilitan fugas del deseo. Indaguemos en aquello intentando cerrar con una pequeña apertura en la rendija educativa: lo interesante es visualizar la colisión entre los discursos hegemónicos y las microprácticas que abren nuevas derivas en los espacios educativos situados. Sin duda, existen modos posibles de producir y construir subjetividades que operen de modo singular entre distintos grupos sociales, permitiendo la aparición de otras subjetivaciones que se expresen de “forma

estallada” (Deleuze, *La subjetivación* 149-50). Las fisuras o fugas pueden buscarse y hacerse nítidas en tanto existen agenciamientos –muchas veces inesperados– que buscan crear nuevos territorios por medio de prácticas colectivas. Territorios que emergen en función de la prescindencia de una predefinición y delimitación ontológica de los roles y las identidades educativas y profesionales.

Sabemos que esto despunta hacia otros terrenos, pero digamos que en algunos desvíos de este recorrido podríamos señalar y pesquisar una ética de las singularidades: una subjetivación docente que pase por “fuera-del-sujeto”, al decir de Rolnik (114), permitiendo construir “una subjetividad diferente” que vive y transita sensiblemente de otro modo el mundo educativo (104). Es la posibilidad de afirmar otra potencia de existencia (Sztulwark 104), inscribiendo una trama en la que puedan producirse modos de expresión que minen toda noción de identidad universal para inventar otras nociones de prácticas y discursos educativos, que demanden otra entrada a la ética educativa: una que “ha de ser inventada con motivo de situaciones por definición singulares y de intervenciones por definición únicas” (Karsz 203).

5. CONCLUSIONES PROVISIONALES

La formación profesional docente se instaura sobre la base de un cuerpo modelado por una construcción de subjetividad que se ancla a una identidad personal basada en capacidades de autorregulación, autoanálisis, autocrítica, autonomía, entendiéndolas como pliegues centrales de la racionalidad capitalista y gubernamental propia de la lógica neoliberal. Por ende, la práctica profesional contemporánea instala como requerimiento una transformación del docente en tanto individuo constituido a partir de la superposición entre determinadas tecnologías de gobierno-mercado-sí mismo, resultando en una identidad moralmente constituida en función de las contradicciones presentes en la dicotomía hecho/valor. Por este motivo, el cuerpo docente no puede ser abordado solo desde los modos de objetivación tradicionales propios de las formas disciplinares de poder –entendido como las operaciones

en que el poder ejerce una fuerza introyectada desde afuera—, sino que ha de considerar las modalidades en que, como sujeto del discurso pedagógico, se transforma desde ciertas trayectorias que acontecen entre los sistemas de relaciones micro y macro instituidas por las textualidades del discurso pedagógico, de las cuales la reforma es una de ellas. Se prescribe así una identidad profesional asociada a los modos de vinculación del docente consigo mismo.

Lo anterior supone una serie de operaciones sobre sí difíciles de resistir por el pliegue de subjetivación docente imperante. Es por ello que hemos abierto una reflexión del campo educativo desde su deriva socio-política, perfilando varios elementos críticos para trazar el recorrido respecto de los modos de construcción de subjetividad del cuerpo docente. Nos parece relevante dejar consignadas, como cierre provisional, cuatro consideraciones generales que sintetizan nuestra propuesta. Primero, el hecho de que la urgencia de la cuestión docente se sustente progresivamente en prácticas orientadas a la reflexión crítica sobre sí mismo, en un registro que busca generar una disposición de observador de sí, como sujeto-objeto de su labor, creando, de este modo, archivos de interioridad:

En uno mismo habría cosas que hacen visibles al prestarles atención [...] Esas cosas que hay dentro de mí son de alguna forma privadas, solo yo puedo verlas, solo yo tengo acceso a ellas aunque, eso sí, puedo comunicarlas y “hacerlas visibles para los otros” a través de algún procedimiento, lingüístico o no, de exteriorización. (Larrosa 295)

De aquí se desprende un segundo elemento. Se requiere de la disposición y capacidad de exteriorizar y elaborar un relato coherente de sí mismo, con la finalidad de trazar límites y contornos que permitan unificar las partes que componen al docente como individuo en términos de sus dimensiones personales y profesionales. Se posibilita así la producción de una particular conciencia de sí, entendida como punto de unidad y coherencia en torno a un yo autónomo y soberano. No obstante, esta subjetividad no surge en abstracto, sino bajo una racionalidad capitalista que atraviesa el campo

pedagógico, mediante la concreción de prácticas materiales que permiten valorizar la subjetividad del docente en tanto “emprendedor de sí” bajo la forma empresa (Bröckling 20 y 45) y en tanto es sometida a las reglas del rendimiento (Han 25).

Como tercer elemento, damos cuenta de la articulación entre la construcción de sí y las tecnologías morales, lo que se vincula a una conciencia previamente formada, sustentada en la capacidad de incorporar el sistema de enunciación pedagógico modelado jurídicamente. En el caso del cuerpo docente, ello supone un ideal sobre el que es preciso plegarse, imponiendo simultáneamente una normalidad como criterio de discernimiento del verdadero saber pedagógico.

Un último elemento refiere a la capacidad sintética de realizar el ejercicio ascético de dominio sobre uno mismo, cuya rentabilidad se verá materializada en la disposición siempre abierta hacia la transformación y capacitación profesional. Así, se promoverán formas de identidad coherentes que dependerán de cómo el sujeto se observa, se dice y se juzga a sí mismo bajo la dirección de un confesor materializado en textos.

La aproximación propuesta en este artículo abre múltiples interrogantes referidos a la posición de los educadores en el discurso pedagógico. Algunos de ellos tienen que ver con el impacto que puede tener la promoción de un análisis crítico de la subjetividad en los modelos, planes y programas educativos actuales, o las implicancias materiales y simbólicas que tiene para el cuerpo docente el hecho de devenir operarios de sí mismos: ya no tan solo en relación con las herramientas y estrategias pedagógicas para el aprendizaje, sino además –y sobre todo– en el nivel de sus propios pliegues de subjetivación (Deleuze, *La subjetivación* 157).

Hoy se vislumbran dos sistemas de prácticas que determinan la experiencia de subjetivación docente, cuyos límites se encuentran instituidos moralmente en el discurso pedagógico moderno: la autorreflexividad y la autoevaluación, ambas sostenidas por una concepción de ser humano autónomo y libre. Sin embargo, queda abierto en este escrito la manera en que las nuevas prácticas pedagógicas ponen al docente en un particular tipo de relación con la libertad: el orden gubernamental neoliberal no negará la

libertad del sujeto docente (Garay 131 y ss.), sino que hará uso de ella como tecnología política para operar transformaciones de los cuerpos que operan a nivel capilar, mediante estrategias de anclaje y aceptación a la servidumbre voluntaria del discurso pedagógico. Sus resistencias están por verse.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAREJOS, FRANCISCO. *El ethos docente: una propuesta deontológica. Ética docente: elementos para una deontología profesional*. Barcelona: Ariel, 1999, 87-118.
- ASCORRA, PAULA Y OTROS. “Significados atribuidos a la convivencia escolar por equipos directivos, docentes y otros profesionales de escuelas chilenas”. *Psykhé*, vol. 27, n.º 1, 2018, pp. 1-12.
- BALL, STEPHAN. *Foucault y la educación. Disciplinas y saber*. Madrid: Morata, 1990.
- BERNSTEIN, BASIL. *Class, Codes and Control. The Structuring of Pedagogic Discourse*. Londres: Routledge, 1990.
- BRÖCKLING, ULRICH. *El self emprendedor. Sociología de una forma de subjetivación*. Santiago: Ediciones UAH, 2015.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO. *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar y Universidad Santo Tomás de Aquino, 2015.
- CORTINA, ADELA. *El quehacer ético: una guía para la educación moral*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998.
- COX, CRISTIÁN Y JACQUELINE GYSLING. *La formación de profesorado en Chile. 1842-1987*. Santiago: Ediciones UDP, 2009.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum a las sociedades de control”. *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- . *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- DÍAZ, Ángel Y CATALINA INCLÁN. “El docente en las reformas educativas. Sujeto o ejecutor de proyectos ajenos”. *Iberoamericana de Educación*, n.º 25, 2001, pp. 17-41.
- ECHVERRÍA, JAVIER. *La revolución tecnocientífica*. Madrid: FCE, 2003.
- ESPINOZA FREIRE, EUDALDO Y JOHN CAMPUZANO VÁSQUEZ. “La formación por competencias de los docentes de educación básica y media”. *Conrado*, vol. 15, n.º 67, 2019, pp. 250-8.

- FOUCAULT, MICHEL. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Madrid: Paidós, 1990.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- . *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- . *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- . *La sociedad punitiva. Curso en el Collège de France (1972-1973)*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- FULLAT, OCTAVI. *Valores y narrativa. Axiología educativa de occidente*. Barcelona: Publicacions i Edicions. Universitat de Barcelona, 2004.
- GARAY, JOSÉ MIGUEL. “Gubernamentalidad, neoliberalismo y educación. Descentrar la institución educativa para pensar un ‘afuera’ de la escuela”. *La filosofía eclipsada. Exigencias de la justicia, la memoria y las instituciones*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch, 2022, 127-67.
- GHERARDI, SILVIA. “Sociomateriality in Posthuman Practice Theory”. *The Nexus of Practices. Connections, Constellations, Practitioners*. Londres: Routledge, 2016, 38-51.
- GUATTARI, FELIX Y SUELY ROLNIK. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- HAN, BYUNG-CHUL. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas del poder*. Barcelona: Herder, 2014.
- KANT, IMMANUEL. *La metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos, 1989.
- KARSZ, SAÜL. *Problematizar el trabajo social: definiciones, figuras, clínica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- LANCEROS, PATXI. *Política mente. De la revolución a la globalización*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- . *La modernidad cansada. Y otras fatigas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- LARROSA, JORGE. *Poder, escuela y subjetivación*. Madrid: La Piqueta, 1995.
- MÄRZ, VIRGINE, GEERT KELCHTERMANS Y KAREN VERMEIR. “Artifacts as Authoritative Actors in Educational Reform. Routines, Institutional Pressures, and Legitimacy in Student Data Systems”. *Educational Change*, vol. 18, 2017, pp. 439-64.

- NARODOWSKY, MARIANO. *Infancia y poder: la conformación de la pedagogía*. Buenos Aires: Aique, 1994.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2006.
- OLIVERIO, STEFANO. “Subjetivación y existencialismo en la teoría de la educación contemporánea”. *Teoría de la Educación*, vol. 34, n.º 1, 2022, pp. 11-32.
- POPKEWITZ, THOMAS. *Struggling for the Soul: The Politics of Schooling and the Construction of the Teacher*. Nueva York: Teachers College Press, 1998.
- PUTNAM, HILARY. *El desplome de la dicotomía hecho-valor y otros ensayos*. Barcelona: Paidós, 2004.
- ROLNIK, SUELY. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- STENGERS, ISABELLE. *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Barcelona: Ned, 2017.
- SZTULWARK, DIEGO. *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- TORRES, ROSA MARÍA. “Reformas educativas, docentes y organizaciones docentes en América Latina y el Caribe”. *Los docentes protagonistas del cambio educativo*. Bogotá: CAB/Editorial, 2010.
- VALDÉS, ANTONIA Y BORJA CASTRO-SERRANO. “Experiencias clave de aprendizaje de adultos chilenos en situación de vulnerabilidad: el reconocimiento como motivo de aprendizaje”. *Estudios Pedagógicos*, vol. 43, n.º 3, 2017, pp. 325-39.
- WEBER, MAX. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza, 2004.

SOBREVIVIR LA TRADUCCIÓN. PROLONGACIONES DE UNA DERIVA DE LA DECONSTRUCCIÓN EN AMÉRICA LATINA¹

**SURVIVING TRANSLATION.
PROLONGATIONS OF A DRIFT OF DECONSTRUCTION IN LATIN
AMERICA.**

NIKLAS BORNHAUSER

Universidad Andrés Bello
Facultad de Educación y Ciencias Sociales
República 276, Santiago, Chile
nbornhauser@unab.cl

DÉBORA FERNÁNDEZ

Universidad Andrés Bello
Doctorado en Teoría Crítica y Sociedad Actual
República 276, Santiago, Chile

RESUMEN

La traducción es un problema que atañe de manera particular al *ethos* latinoamericano. Su problematización de parte de cierta

¹ Este texto fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt regular 1210037.

tradición deconstructiva en Chile –encarnada en la noción de ‘entrelugar’– pone al descubierto su relevancia y alcances. El presente artículo, primero, desarrolla una lectura de la función apropiativa de la ‘misiva hegemónica’; segundo, se centra en dos tratamientos del problema del traducir en la tradición examinada, ambos asociados a *La tarea del traductor* de Walter Benjamin y a las interpretaciones que rodean la distinción entre *Fortleben* y *Überleben*. Al tiempo que deconstruyen el conjunto de presuposiciones dominantes del traducir, logran nutrir una legibilidad que ve en el ‘post’ y en el ‘sobre’ de ambos términos la inscripción de un *plus de vida* que resignifica aquella condición de finitud expresada en las lenguas como posibilidad misma del traducir.

Palabras clave: traducción, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Latinoamérica, Überleben/Fortleben

ABSTRACT

Translation is a problem that particularly concerns the Latin American *ethos*. Its problematization, on the part of a certain deconstructive tradition in Chile, embodied in the notion of ‘place-in-between’, reveals its relevance and scope. This essay, first, develops a reading of the appropriative function of the ‘hegemonic missive’; second, it focuses on two treatments of the problem of translating within the examined tradition, both associated with Walter Benjamin’s *The Translator’s Task* and the interpretations surrounding the distinction between *Fortleben* and *Überleben*. While deconstructing the set of dominant presuppositions of translation, they manage to nurture a legibility that sees in the ‘post’ and in the ‘over’ of both terms the inscription of a *plus of life* that resignifies that condition of finitude expressed in languages as the very possibility of translation.

Keywords: Translation, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Latin America, Überleben/Fortleben.

Recibido: 16/08/2022

Aceptado: 10/01/2023

I. INTRODUCCIÓN CIRCUNSTANCIAL

Hoy, a más de dos siglos de la publicación de la traducción del *Agamenón* de parte de Wilhelm von Humboldt y del ensayo de Schleiermacher titulado *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*², la centralidad (filosófica, cultural, política) del problema de la traducción difícilmente requiere ser justificada. Tanto el desarrollo académico de los estudios científicos sobre la traducción, la llamada traductología, *Translatologie*, *translation studies* o *traductologie* en los que han germinado profundas reflexiones y pragmáticas en torno a la dimensión de intraducibilidad de las lenguas, así como ciertos desarrollos socio o geopolíticos, asociados a la llamada globalización o mundialización, nos eximen de una argumentación más extensa a favor de su relevancia.

Con ese contexto en la mira, Andrés Claro en *Las vasijas quebradas* ha destacado cómo el problema de la traducción nos concierne particularmente dado lo que él llama nuestra condición latinoamericana. Dicha condición supone dos cosas: primero, a propósito de la enseñanza y difusión de las humanidades, la relativa homogeneidad lingüística en torno al castellano –un castellano que, como precisa el propio Claro, ha sido “desde siempre productivo, problemático él mismo” (24)–, junto al conocimiento, a menudo limitado, de otras lenguas. A consecuencia de lo anterior, el estudio de las humanidades en nuestras latitudes se desarrolla casi exclusivamente mediante traducciones, convirtiéndonos en “traductores y lectores de traducciones” (24). Segundo, el hecho de que el *ethos* latinoamericano se haya pensado desde el evento de la traducción “mediante una relación particular con lo extranjero donde el ‘mestizaje’ y el ‘colonialismo’ han sido tan solo dos de sus imaginarios posibles” (24). Mientras que el texto consultado pasa a interrogarse si acaso tal condición –o constitución– traductiva es algo propio y exclusivo de Latinoamérica o si corresponde más bien a una condición/

² Atendiendo a los requerimientos formales de la temática, los nombres propios, palabras y títulos en otras lenguas se mantendrán como tales en el cuerpo del texto con tal de mantener su heterogeneidad constituyente.

constitución transversal, omnipresente, que no compromete solo a nuestro continente. A la luz de tal antecedente analizaremos el problema de la traducción en razón de su ejercicio y pensatividad, y de ciertas derivas que han tenido lugar en Chile.

En concreto, se comentarán ciertas lecturas presentadas en el Coloquio Internacional *Entrelugar y traducción*, celebrado en el año 2013, que tuvo el privilegio de reunir diversas perspectivas prácticas, teóricas y metodológicas en torno a la comprensión del ejercicio del traducir vinculadas con la invectiva de la filosofía deconstructiva (Alejandro Madrid, Pablo Oyarzún, Andrés Claro) y con el ensayismo, la poesía y la crítica literaria (Silviano Santiago, Andrés Ajens). Además de dar cuenta de esa diversidad y de su carácter constituyente para las aproximaciones teóricas sobre traducción, el coloquio tuvo la virtud de permitirnos identificar una de las venas centrales de la recepción de la deconstrucción en América Latina, que habría afectado positivamente el desarrollo de trabajos que cruzan los campos de la literatura y la filosofía en el pensamiento latinoamericano. Reflejo de ello es “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978) de Silviano Santiago, perfilado a través de estas lecturas. Habiendo participado de la instancia, nuestro objetivo es volver sobre algunas de las ponencias, entre las cuales destacamos las de Pablo Oyarzún y de Andrés Claro, para ponerlas en diálogo con la vasta producción escritural que cristalizará en una encrucijada traductológica poseedora de modos particularmente diferenciados de conceptualizar nociones que, refiriéndose al traducir, exponen un núcleo de problemas ceñido al emplazamiento de lo luctuoso y la sobrevida, cuya delimitación y contextura reposiciona los motivos de lo vivo y de lo muerto.

En ese sentido, el propósito de este trabajo de emplazamiento *après-coup* –que permite la puesta en relación de distintos enunciados (entre sí y a propósito de su trama histórica)– es doble, y puede ser esbozado de la siguiente manera: por un lado, apunta a visibilizar la recepción de la deconstrucción en América Latina, relativa a la apuesta del entrelugar y al problema de la traducción; por el otro, ilustrar cómo dicha acogida condiciona el ejercicio de la traducción que forma parte consustancial del

pensamiento latinoamericano, y cómo esta práctica traductológica incide, a su vez, en las concepciones de la traducción forjadas en el contexto de la mentada deriva deconstructiva. En otras palabras, se trata de aprehender cierta reflexión, llamémosla a falta de una mejor expresión, local o situada que, lejos de ser meramente abstracta o especulativa, tiene efectos materiales tangibles *sobre* la traducción *a partir* de la traducción.

En específico, el análisis puede dividirse en dos momentos: primero, en razón de la problematicidad histórico-filosófica y onto-teleológica de la traducción se avanzará la hipótesis de la existencia de una función apropiativa, a la que daremos el nombre de misiva hegemónica, operativa en el ejercicio y la comprensión de la traducción. Esta hipótesis sigue la hebra de interpretaciones etimológicas de los conceptos de *traditio*, *traslatio* y *traducere*, analizados por Alejandro Madrid, reflejadas, como se verá, en el análisis de los demás autores aquí estudiados. En segundo lugar, reincorporando una intuición de Miguel Valderrama, se avanzará sobre el análisis comparativo de las distintas opciones traductivas puestas en juego, de parte de Oyarzún y Claro, a propósito del par conceptual *Überleben-Fortleben* que aparece en el prefacio de la traducción de Benjamin a los *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire. Dicho análisis se inscribe en el marco de la recepción en Chile de Walter Benjamin, en general, y de su célebre texto *La tarea del traductor*, en particular, que ha sido objeto de variadas lecturas y traducciones.

2. CONTEXTUALIZACIÓN: SOBRE ENTRELUGAR Y TRADUCCIÓN

Entre el 5 y el 9 de agosto de 2013 tuvo lugar en Santiago de Chile el Coloquio Internacional *Entrelugar y Traducción*. Coorganizado por el Programa de Indagaciones en Escrituras Americanas del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), el Doctorado de Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). El coloquio recibió a filósofos, poetas, novelistas, traductores, críticos literarios, psicoanalistas y estudiantes de las

distintas casas de estudio. Entre la constelación de nombres que aparecen en su “proGramá” se encuentran Silvano Santiago, Erín Moure, Andrés Claro, Pablo Oyarzún, Andrés Ajens, Roxana Pey, Kent Johnson, René Baeza, Willy Thayer, Iván Trujillo, Jorge Pavez, Sebastián Torres, Vanesa Place, Susy Delgado, Miguel Valderrama, Guillermo Daghero, Jaime L. Huenún, Idelber Avelar y Federico Galende.

El coloquio estuvo precedido por el seminario *Traducción, interculturalidad y política* (2013), organizado por Andrés Ajens e Iván Trujillo, que contó con la colaboración del Laboratorio *Cuerpo y deconstrucción* del Núcleo de Investigación de Sociología del Cuerpo y las Emociones de la Universidad de Chile. En él se avanzaron lecturas e intercambiaron ideas, materiales y propuestas que, antecedendo al coloquio, tuvieron como centro el problema de la traducción³. Así, con una línea labrada en la insistencia de los análisis deconstructivos, el seminario promovió avances de investigaciones maduras y elaboraciones de estudiantes en formación.

En uno de los primeros envíos de textos que se hicieran se hallaba el número de la *Revista Grifo*, cuyo primer artículo es un texto de Alejandro Madrid (2011), titulado “*Transductio, traslatio*” y que comienza preguntándose sobre la fidelidad al original, abriendo desde su inicio la aporía interna de la traducción de una lengua a otra. Si acaso es posible concebir, más allá de un oriundo idealismo metafísico, la igualdad de una desigualdad o la identidad de una diferencia. A resguardo del supuesto de la fidelidad al sentido ‘propio’, Madrid propone una interrogación del esquema que se condice con aquellas dos lenguas, cualquiera estas sean, que anularían su disparidad con el fin de ceder el paso a un *traspaso* transparente e inteligible del sentido: reduciendo así la *disparidad* de la diferencia a la lógica de una economía restringida de la significación (7). Lo que permitiría concebir ese esquema de otro modo, socavando el binarismo aludido, es el estatuto teórico de un tercer término, detrás de cuya diversidad de interpretaciones se oculta

³ El seminario tuvo lugar los días jueves del primer semestre de ese año en las inmediaciones del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO) de la Universidad de Chile. Sede e institución a las que pertenece el núcleo hoy aún vigente (<http://nucleosocdelcuerpo.blogspot.com/>).

lo que se comprende como aquella “relación entre ser y acontecimiento, o bien entre ser y tiempo” (7), a partir del cual se lee la problemática histórico-filosófica y onto-teleológica de la traducción. De ahí que parta a la revisión de la genealogía de una pista etimológica cuyo encadenamiento une a las nociones de tradición, traducción y traslación.

En efecto, en un texto del mismo nombre, “Tradición, traducción y traslación”, influido por la “paternidad de la tradición alemana que asume a través de Hannah Arendt” (Madrid 9), Antoine Berman destacará que *traducir* es un término de origen latino, encadenado a una lógica y a una política de la fundación bosquejada en los cimientos de la cultura greco-romana (9). Desestimando las otras acepciones del término, a la luz de ese saber la vocación de la *traditio* se torna celebración autotélica de un origen fundante. Origen en el que, acompasados, la cultura y la historia trazarán el porvenir de su expansión en virtud de su propio fundamento. De ahí los dos términos que se unen a tal esquema, a saber, el de la *auctoritas* y el *aumentatio*, que tienen la función de determinar la fuerza y el carácter de la autoridad –patriarcal y falocentrada– por el caudal de aumento de ese origen de suelo fundacional. Trasladar, en dicho sentido, tendrá una relación política estructural con el epítome de la fundación, y de su constante aumento en tanto proliferación interminable de la *arché*. Dicho de otro modo, que la traducción esté anudada al deseo de una expansión sin límites en una determinada tradición supone la potestad de una inflexión cuya tarea, o cuya misión, no es otra sino la de establecer y aumentar la estratificación de los cimientos que edifican el dominio de una cultura, dando paso así al continuo-pasar entre herencia y tradición. De lo que se deduce que toda vez que *lo que hay* es la función apropiativa de la fundación estamos en presencia de aquello que, proponemos, podría ser comprendido como *misiva hegemónica*.

Habría un legado, legado único del fundamento –legado o *misiva* del uno– en el que toda transferencia de sentido, toda práctica de traducibilidad o intraducibilidad estaría determinada, en arquetípica y última instancia, por la referencialidad de un fundamento ontológico-trascendental: *logos* estructurante cuyo primado de subjetivación, razón y cultura, conserva

y reproduce las articulaciones de un fundamento onto-teleológico en cuestiones de traducción. En ese sentido, la historia de la razón como *continuum* logocéntrico del sentido sería deudora de lo que, bajo otra voz, Andrés Ajens concibió como “metafísica de la traducción en Occidente” (14 de mayo del 2013, comunicación personal).

Por otro lado, el coloquio fue también la ocasión en la que se hizo entrega de la distinción *doctor honoris causa* a Silviano Santiago, ensayista, novelista, crítico de arte y traductor brasileño. Sumado el reconocimiento, Santiago participó de cuatro actividades (inauguración, clase magistral, ponencia y mesa de diálogo), a lo que se añade la traducción (o traslape) de uno de sus textos publicado en el segundo número de la *Revista Escrituras Americanas* (2013), además del uso de una noción de su autoría para el título del coloquio: gesto que se lee como un rasgo singularizante que saluda tanto al ejercicio profesional de la traducción, como al devenir del pensamiento de la deconstrucción en América Latina. En efecto, en el contexto sociocultural latinoamericano la expresión ‘entre lugar’⁴ tiene la edad de “O entre-lugar do discurso latino-americano”, del año 1978. Ensayo que tematiza la situación *aporética* de la escritura, a través de las operaciones de tal des-término. La intención declarada de ese gesto fue, como se puede leer en la introducción del número de la *Revista Escrituras Americanas*, la de “hacer guiños, desde el nombre del coloquio, a una topografía imposible, a ratos, infijable, inadministrable” (Ajens 8).

Entre las ponencias publicadas, hay tres de ellas cuya constelación es particularmente significativa para los temas aquí planteados. En primer lugar, la del propio Silviano Santiago, quien expone sus reflexiones acerca del *entrelugar* que habitaría la relación entre el traductor y el escritor de ficción, contrapunteados, ambos, por la figura del crítico literario. Mientras que el ficcionista, pudiendo aventurarse en una materia informe cincelada por la fuerza creadora de su propia imaginación, posee “un poder ilimitado sobre el lenguaje y el estilo adoptado [...] el traductor, en cambio, se aproxima

⁴ Su inscripción consta de distintas versiones, a veces es transliterado como “entre-lugar” y otras como “entrelugar”.

a un material ya-escrito, ya-publicado” (Santiago 12). La facultad de la imaginación parece volverse ilimitada frente al semblante de la traducción, siendo deudor de la creación de un *autor* de modo tal que al traductor –traductora o *traductore*– le será inescapable la no-pertenencia de aquello que produce. En otras palabras, su intelección es una que se encuentra empalmada al impulso del pensamiento del autor, tanto como a su ritmo, intención y estilo manifiestos, en lo ya-escrito del original, y sin embargo, si bien el texto de origen le es ‘originalmente’ ajeno al traductor, en la apuesta teórico-práctica del brasileño, el ficcionista que asume la ajenidad laboriosa del ejercicio de la traducción es aquel que, precisamente, logra entreverar la libertad de la creación literaria con el elemento diferencial de una lógica estructuralmente comprometida con la noción de “desvío” (Santiago 16)⁵. Allí donde el crítico minimiza la vertiente transformativa del desvío, el creador, investido del *como sí* del ficcionista en-tanto-que traductor, “desanexa la creación, desviándola del texto original”: lo que, “por complementariedad, busca inaugurar la posibilidad de la creación que no es *uno*, sino múltiple” (16). He ahí un problema filosófico fundamental. En cierta forma, el ejercicio de entreverar la ficción con la traducción es una forma de intervenir en la oposición de lo uno y lo múltiple asumiendo el desvío bajo la lógica de la complementariedad.

Pablo Oyarzún dará una respuesta algo distinta al mismo dilema. Más que de desvío propiamente tal, de lo que se trataría es de la experiencia de cierta *pérdida*. Pérdida que contrae una crisis del sentido, y de la cual la *auctoritas* no tiene cómo salir indemne. Esto es porque, en el fondo, a ella le atañe, por un lado, un valor-de-autoría irrecusablemente enlazado al remanso soberanista de *lo* autoritario y por otro, aquello que Foucault (1969) llamó, a finales de los años sesenta, la función autor. Oyarzún dirá al respecto: “pérdida de la certeza del sentido que, para el traductor, es rompimiento con el autor del sentido, pérdida primaria de la autoría, crisis

⁵ El gesto de Silviano Santiago es al menos doble: por un lado, explicita la marca derridiana de dicha noción y, por otro, levanta con ello una teoría del *misreading* al apuntar a cierto desvío de lectura, en tanto crítica a la idea de rectitud.

desde siempre acontecida a la autoridad” (“Dar (la) verdad” 125). Un modo de calificar dicha pérdida es nominándola como ‘cuasi-trascendental’, en el sentido en el que hace legible un rompimiento cuyo aparecer antecede, estructuralmente, la articulación del sentido que enhebra y hace posible el autor. Esta modulación activa del gesto deconstructivo pone el acento sobre la crisis del sentido, toda vez que es la posibilidad del sentido mismo la que se comprende dependiente de aquella pérdida sin origen en el origen. Desde esa perspectiva, la crisis no sería secundaria ni estaría protagonizada, en *stricto sensu*, por una voz autoral. Ella *in-cita* y *con-cita* el despunte de un advenimiento que rompe con el plexo de autoridad legitimante. Plexo que incrusta la función apropiativa en la certeza del sentido ya-inscrito: “Y quizás esta es la única ventaja que le lleva el traductor al autor, porque él sabe lo que el otro no” (125). A falta de mito del traductor, la búsqueda del dar y de lo que podríamos decir es el dar-se en los límites de la verdad de la traducción, que Oyarzún avanza en ese texto, desembocará en la lectura de algunas escenas de *El cántaro roto* de Heinrich von Kleist⁶.

Un tercer texto que exhibe la marca de la impronta deconstructiva del coloquio y del pensamiento sobre la traducción en Chile es el de Andrés Claro. El deslizamiento entre uno y otro texto pone en relieve un motivo al menos doble. Por un lado, se trata de la aparición de la sugerencia del *mito del traductor* en la célebre metáfora de “las vasijas quebradas”. Por otro, refiere a la admiración explicitada del mismo Oyarzún, quien es uno de los filósofos-traductores más importantes de la obra de Walter Benjamin en el medio hispanohablante: “Pienso en ese otro monumento que es *Las vasijas quebradas* de Andrés Claro: nadie, en ninguna parte, sabe tanto como él acerca de la traducción” (Oyarzún, “Dar (la) verdad” 125). La presentación y el texto de Claro llevan el mismo nombre que su colosal libro. Aunque

⁶ La centralidad de Heinrich von Kleist para este problema acaso puede verse reflejada en los siguientes textos de Pablo Oyarzún: “Brentano, Kleist y una marina de Friedrich”, en *Revista Teoría del Arte*, n.º 8; “Notas sobre pensamiento y lenguaje a partir de Kleist”, en *La letra volada. Ensayos sobre literatura*; y “Suceso y teleología. Un indicio sobre la lectura de Kant en Kleist”, en *Ideas y valores*, n.º 163, sin olvidar, por supuesto, su traducción de *Das Erdbeben in Chili*.

diferenciado por la bajada parentética, los contenidos y la estructura de estos son los mismos, por lo que, sin lugar a dudas, representa una generosa síntesis de las 1.141 páginas de su libro *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre "La tarea del traductor"* (2012). Su esquema está organizado a partir de la idea de un "doble rendimiento utópico" (Claro, "Las vasijas quebradas" 48). Bajo esa idea, la reflexión sobre el problema de la traducción acometerá la inconmensurabilidad entre las lenguas, y la historicidad del acervo cultural que le es inherente, abriendo un saber que se presenta a sí mismo como comprometido con el ejercicio de una duplicidad-en-serie, constituida por lo posible y lo imposible, la amenaza y el desafío, la traición y la promesa del porvenir, el fracaso y la pérdida, la hospitalidad y la extranjería inasimilable, lo propio y la lógica del contagio (48-9).

A ojos de Claro, cinco son las presuposiciones de la concepción dominante de la traducción. Ellas son, asimismo, un recuento sucinto de lo que a la luz del texto de Madrid conceptualizábamos con una fórmula, cara a Derrida, como 'economía restringida de la significación'⁷. En nuestras palabras, las cinco presuposiciones expuestas pueden ser descritas como (1) la fidelidad a un sentido pleno e inteligible del texto de origen, (2) la independencia estática del sentido frente al dinamismo de las formas y de las sintaxis lingüísticas, (3) la certeza de que el sentido es efectivamente transportable, (4) la reducción del traducir a un fenómeno de circulación o transporte del sentido original, y (5) la creencia de que existe un medio homogéneo mediante el cual el sentido pleno pasa de una lengua a otra, usualmente asociado al océano que separa dos orillas (51-2). Frente al reductivismo de esa economía restringida Claro señalará: "contra cada una de estas suposiciones o pretensiones, la tarea del traductor deja sentir ya la duplicidad entre la promesa y la traición, entre el contrato semántico y la imposibilidad de transporte de sentido" (52). En suma, lejos de transportar un sentido pleno y de estar destinada a la presuposición ideal de sus significantes, pretensiones y signaturas, "la traducción rige espacios

⁷ Para más detalles, véase Derrida, "De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)".

continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad” (Benjamin en Claro, “Las vasijas quebradas” 54).

3. LA PISTA DEL APOROS. *ÜBERLEBEN* Y *FORTLEBEN*

En Derrida, el problema de la traducción es central y, por lo mismo, ubicuo: recorre gran parte de su obra en tanto ejercicio de legibilidad de aquello que la estratagema de la deconstrucción vuelve visible, contra lo cual se confronta y efectivamente deconstruye. Pero lo es, a su vez, como la condición de posibilidad de sus argumentaciones y posicionamientos. Al menos, así quedará explícito en tres momentos de una misiva escrita al célebre islamista japonés Toshihiko Izutsu, titulada “Carta a un amigo japonés” (1985).

De una manera desenvuelta y protegido por un paréntesis, en ella se señala que “la cuestión de la deconstrucción es, asimismo, de cabo a cabo, *la* cuestión de la traducción y de la lengua de los conceptos” (Derrida, “Carta” 23). La aseveración no deja lugar a dudas, ella envuelve la partícula ‘es’ de una partición que, de lado a lado, insemína el campo de acción teórico-práctico de su análisis. Por otra parte, al contrargumentar las dificultades interpuestas en la traducción de la noción francesa *déconstruction* al japonés, Derrida vuelve manifiesta su posición respecto del lugar de la traducción en su pensamiento. Lugar que, en términos genéricos, replica la posición que el pensador argelino-francés toma en *De la gramatología* (1967) frente al problema de la secundariedad de la escritura impuesta por el fono-logocentrismo: “No creo que la traducción sea un acontecimiento secundario ni derivado respecto de una lengua o de un texto de origen” (25). En ese sentido, lo que la escritura es a la presencia a sí de sí de la *phone* lo es la traducción al original que esta traduce.

Ciertamente, la misma noción de deconstrucción posee una significación que dista de ser clara y unívoca. Ella es, en tanto unidad, sustituible por todas aquellas que cumplen una función similar respecto de un contexto delimitado e insaturable. Bajo esa rúbrica, la apertura de una “cadena de

sustituciones posibles” efectivamente movilizada por el pensamiento de la deconstrucción pondrá en acto aquella lógica de la suplementariedad para la cual lo mismo valen las palabras “escritura’, ‘huella’, ‘*différance*’, ‘suplemento’, ‘himen’, ‘fármaco’, ‘margen’, ‘encentadura’, ‘parergon” (27). Un elemento diferencial se encuentra así en el seno de aquello que se torna inteligible como encadenamiento de signaturas sin clausura posible. Para esa reemplazabilidad conductora que trabaja con conceptos heredados del logocentrismo, ningún significante podría ocupar el lugar de cierre, o destino. En suma, el lugar de la deconstrucción es tan atópico como atópicos son los conceptos de su cadena, de ahí el estatuto de cuasiconceptualidad de los mismos.

A la luz de lo avanzado en la sección anterior, la tercera tematización del problema de la traducción de aquel intercambio epistolar resulta significativa. Ella testimonia el componente de suplementariedad, e infidelidad, respecto del original, cediendo protagonismo a un autor judío alemán de gran relevancia para el siglo XX. La afirmación es taxativa, ella es, después de todo, una cláusula: “la imposible ‘tarea del traductor’ (Benjamin), esto es lo que quiere decir asimismo ‘deconstrucción” (26). No es de extrañar, entonces, que el corazón del dilema, de su legibilidad y del porvenir de lo viviente, esté incubado en un problema de traducción. En efecto, no es sino una diferencia conceptual al interior de *La tarea del traductor* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923) la que se halla detrás de las obliteraciones, y de la sabiduría contrapunteada en las distintas traducciones al español, de las nociones de *Überleben* y *Fortleben*; esto es así de un modo tal que es posible aseverar que la introducción de la traducción al alemán de Benjamin a los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, publicada en 1923, se condice tanto con el particularismo de las dificultades propias a la traducción, como con un trabajo *de* la lengua que se revela en tanto que “fractura, destrucción, catástrofe” (Valderrama 18).

Sin embargo, permítasenos situar la discusión partiendo por ubicar el pasaje de ese texto que ha sido calificado ya sea de “vago y apenas comprensible [*nachvollziehbar*]” (Siever 133) o de simplemente “oscuro” (Menninghaus 227) y que, sin embargo, se ha convertido en

una referencia ineludible al momento de pensar el problema no solo de la traducción, sino de la lengua en general [*überhaupt*]. No son pocos los que concluyeron que

ni Benjamin ni Derrida (ni de Man) tienen algo esencial que decirle al traductor. Ni dicen cómo puede traducir el traductor ni cómo puede evitar errores de traducción ni cómo puede aprender a traducir [sic!]. No describen el proceso de traducción. Tampoco entregan criterios de evaluación para la distinción de buenas y malas traducciones. (Siever 142)

Esta aparente contradicción entre la centralidad que, por consenso, le ha sido otorgada al prefacio benjaminiano, a los reclamos anteriormente aludidos a la falta de claridad de su estilo y a la ausencia de algún contenido esencial para la práctica de la traducción, reside, fundamentalmente, en dos cosas: primero, en la imposibilidad de separar, según pretende cierta tradición del pensar, estilo –o escritura– y pensamiento. Lo que obliga a pensar la imbricación entre ‘forma’ y ‘contenido’, en la que la noción de desfiguración o dislocación [*Entstellung*] juega un rol crucial (Weigel). Segundo, en el hecho de que a Benjamin, a diferencia de lo que parece suponer el autor de tan sentido lamento, no le interesa dar ningún indicio concreto, y mucho menos práctico, respecto de cuál sería la tarea [*Aufgabe*] del traductor. Su texto ha de entenderse, más bien, como un ensayo de carácter filosófico-lingüístico poseedor de un tenor ético declarado, y no en tanto contribución a una supuesta ciencia aplicada de la traducción, o a un manual práctico para traductores (Sauter).

Este ensayo, cuyo estilo ha sido calificado de hermético u oscuro, que se resiste a cualquier apropiación rápida, fue redactado en los meses del verano y otoño de 1921 y es la materialización, según Walter Benjamin le comunica a su editor berlinés Weißbach en una carta del 4 de diciembre 1920, de su intención de “redactar un prefacio, a saber, teórico y del todo general [*allgemein*] ‘Sobre la tarea del traductor’ en general [*überhaupt*]” (*Gesammelte Briefe* 113; traducción propia). Su autor era del todo consciente del desafío teórico que esto implicaba, pues, de acuerdo con lo

confesado a su amigo Gershom Scholem, “en lo relativo a la representación [*Darstellung*], echo de menos una ayuda muy esencial en todos los trabajos previos de autores anteriores sobre esta materia” (145; traducción propia). Cronológicamente, respecto de su propia trayectoria intelectual, el texto despliega sus efectos en el campo de fuerzas sostenido por una seguidilla de trabajos filosófico-lingüísticos que comienza con “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del hombre”, de 1916, en la que se inscribe su tesis doctoral “El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán”, que data de 1919, y que culmina en “El origen del Trauerspiel alemán” (1923-1925). Más allá de las coordenadas cronológicas, el pensar lingüístico [*Sprachdenken*] de Benjamin está atravesado por el problema del traducir. Cuestión reflejada, precisamente, en la modulación de sus atenciones, plásticas y metódicas, contemplativas y microscópicas, tenaces y ensayísticas, que hacen de sus problematizaciones explícitas volutas de un examen que confronta los fundamentos de la verdad y su relación, cada vez singular y puntual, con la cognoscibilidad: “La verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier clase de proyección en el ámbito del conocimiento. Pero el conocimiento es un haber” (Benjamin, *Obras*, lib. I, vol. I 225).

En opinión de Alfred Hirsch, la actualidad de la teoría benjaminiana de la traducción consiste precisamente en la sorprendente sensibilidad intelectual hacia la figura [*Gestalt*] de extrañeza lingüística: “La extrañeza de la otra lengua es pensada como un entrelazado de relaciones y espacios intersticiales y no como un contenido sustancial despojado de cualquier expresión” (Hirsch 622), algo que, de acuerdo con lo comentado, necesariamente se plasma en el singular estilo de un pensamiento cuyo abrirse paso es indisociable del lenguaje, de las lenguas, y de la reflexión sobre estas.

Al final del tercer párrafo del mentado ensayo, Walter Benjamin constata que la traductibilidad le es esencial [*wesentlich*] a ciertas obras —o, como precisa de inmediato: la traductibilidad conviene, se presta a [*eignet*] particularmente a ciertas obras— lo que no quiere decir, como aclara a comienzos del cuarto párrafo, que su traducción sea esencial para las obras mismas, sino que en su traducción se manifiesta, se exterioriza [*äußert*],

una significación inherente al original. Concretamente, es en este pasaje en el que, como esperamos mostrar a partir de la lectura comparativa de sus traducciones al castellano, se dejan exponer los efectos de las diferentes aproximaciones a la tensión los vocablos *Überleben* y *Fortleben*. Lo dicho con anterioridad, según Benjamin, significa que una traducción, por muy buena –sin aclarar o siquiera aludir, aunque sea *en passant*, a qué se estaría refiriendo con este calificativo– que sea, nunca significará algo para el original; y que no obstante, a consecuencia de su traductibilidad mantiene con ella una relación (íntima, estrecha), es decir, se encuentra situada en el contexto relacional [*Zusammenhang*] más ceñido. El aludido contexto, según Benjamin, puede ser llamado un contexto natural, a saber, más precisamente: de la vida [*des Lebens*]. Tal como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con lo vivo sin significarle a esta algo en particular, así la traducción emerge, brota, emana [*geht hervor*] del original. Y Benjamin acota de inmediato: no germina tanto de la vida como tal [*das Leben*], sino de *su Überleben* (entre comillas). Y sin embargo, para las obras importantes que nunca encuentran a sus traductores adecuados en la época de su creación, indica la fase de su *Fortleben*. Recuerda Benjamin que la traducción es después [*später*] del original, donde *spät*, como recuerda Berman, es tarde, tardío, opuesto a *früh*, temprano, como en *Spätwerk*, obra tardía, o en *Spätlese*, cosecha tardía que apunta a obtener un mejor resultado debido a la putrefacción de las uvas cosechadas. Benjamin, como señala Paul de Man, acaba hablando de “*Nachreife des fremden Wortes*” (85), que no es, como sugiere Zorn, “proceso de maduración”, sino que “tiene la melancolía, el sentido de ligera consumación, de vida que no mereces, de felicidad que no mereces, tiempo pasado, etc.” (en De Man 85). Ya volveremos sobre este punto. Se asociaría, por ende, prosigue de Man, con “*überleben*, vivir más allá de la propia muerte” (85). Hay, en todo caso, un desfase, una desincronización, un lapso entre el original y la traducción, un desajuste en el tiempo que, si consideramos que el original está irrecuperablemente perdido, es radicalmente irreparable –suponiendo que haya ahí algo que reparar– y está destinado a perpetuarse *ad eternum* en las diferentes traducciones que siempre son *verspätet*, atrasadas. En

consecuencia, dicho en breve, el devenir de esas traducciones guarda relación con la delimitación del motivo de lo vivo y lo muerto, con la normatividad del sentido pleno en la configuración de la historia de la filosofía, y con la luminosidad de los abismos que recorre cierta lógica de los desplazamientos, que están en juego. Con tal de ilustrar las discrepancias resultantes de las diferentes opciones traductivas, vamos a transcribir, a continuación, cuatro variaciones del pasaje en cuestión.

En primer lugar, la primera traducción del texto benjaminiano al castellano, que corresponde a Héctor A. Murena (1967):

Así como las exteriorizaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representen nada para este, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su ‘supervivencia’ [*Überleben*], pues la traducción es posterior al original. Y sin embargo, para las obras importantes que nunca encuentran a sus traductores adecuados en la época de su creación, indica la fase de su supervivencia [*Fortlebens*]. (Benjamin, *Ensayos escogidos* 78; las palabras entre corchetes son nuestras)

Segundo, en la que puede ser considerada la edición príncipes de las obras de Walter Benjamin publicadas en castellano, Jorge Navarro López traduce:

Así como las manifestaciones de la vida se hallan estrechamente conectadas con lo vivo, mas sin que por ello signifiquen nada para él, la traducción brota del original. Pero no de su vida, sino antes bien de su ‘supervivencia’ [*Überleben*]. Pues la traducción, que en todo caso es posterior al original, en aquellas obras importantes que no pudieron tener buen traductor en la época de su redacción marca el estado de su supervivencia [*Fortlebens*]. (Benjamin, *Obras*, lib. IV, vol. I 9-10; las palabras entre corchetes son nuestras)

En tercer lugar, Pablo Oyarzún, en “Sobre el concepto benjaminiano de traducción”, traduce el pasaje en cuestión como sigue:

Así como las exteriorizaciones de la vida están relacionadas de la manera más íntima con lo viviente, sin significarle nada a este, así brota la traducción del original. Y, por cierto, no tanto de su vida, sino de su ‘sobrevida’ [*Überleben*]. En efecto, la traducción es posterior al original, pero para las obras significativas, que jamás encuentran sus traductores elegidos en la época de su creación, designa el estado de su pervivencia [*Fortlebens*]. (Benjamin en Oyarzún, *De lenguaje* 178)

Cuarto y último, para su proyecto monumental de *Las vasijas quebradas* Andrés Claro traduce el mentado pasaje de la siguiente manera:

Así como las exteriorizaciones de la vida están relacionadas de la manera más íntima con lo viviente, sin significarle nada a este, así brota la traducción del original. Y, por cierto, no tanto de su vida, como de su ‘supervivencia’ [*Überleben*]. En efecto, la traducción es posterior al original, pero las obras significativas, que jamás encuentran sus traductores elegidos en la época de su creación, designa el estado de su posvida [*Fortlebens*]. (Benjamin en Claro, *Las vasijas* 641)

Mientras que Murena y Navarro simplemente borran toda diferencia entre ambas nociones, traduciéndolas de manera indistinta como ‘supervivencia’, en las traducciones hechas por los autores chilenos se aprecian ciertas diferencias que analizaremos a continuación.

En palabras de Valderrama, la sensibilidad de ambos teóricos y traductores está habitada por una atención dirigida al tiempo del después” (25), dirección del tiempo materializada en los prefijos *Über-* y *Fort-*, respectivamente. Según comprueba Miguel Valderrama, Pablo Oyarzún se allana a traducir, de manera casi literal, *Überleben* por ‘supervivencia’, reservando, en cambio, la voz (su) ‘pervivencia’ para *Fortleben*. A esta última está asociada una cadena metonímica, sumergida en una nota al pie, cuyos términos son los dos ya comentadas a los que se añaden los de ‘pos-vida’ y ‘sobre-vida’ (27). Constando la separación del sufijo *su* se podría

decir que el motivo central es allí el de una génesis del *después* en tanto que ‘en el después’ de la vida del texto original. *Fortleben*, una forma de insistencia o de continuidad, un modo de seguir sin parar –tal como se dice *in einem fort, fortwährend, o fortgesetzt*, en el sentido de ‘incesantemente’, ‘ininterrumpidamente’, ‘de continuo’– si bien en un principio es traducida como pervivencia luego será reemplazada, en el comentario del propio Oyarzún, por los neologismos ‘sobre-vida’ y ‘pos-vida’, despertando, mediante este uso plástico y, a ratos, situado, toda la potencialidad de las vidas latentes en los términos en cuestión. La palabra *Überleben*, en el ensayo de Benjamin, se anuda a *Übersetzer* (traductor), que ya aparece en el título, y *Übersetzung* (traducción) o *Übermittlung* (transmisión), que la anuncian y preparan su emergencia a lo largo de los párrafos inmediatamente precedentes. Asimismo, resuenan, en el vocablo en cuestión, el *Über-ich* (superyó) o la *Über-tragung* (transferencia) freudianos, el *Über-mensch* (super, supra o transhombre) nietzscheano, el *Über-bau* de Karl Marx, todas ellas palabras caras a Walter Benjamin. Para Friedrich Schlegel, como recuerda Berman (*La era* 99), la crítica se halla bajo el signo del *über*. La partícula *über*, un adverbio espacial y preposición, como advierten los hermanos Grimm, es empleado frecuentemente vinculada a *See*, locución alemana empleada para designar indistintamente un lago, o el mar, con lo cual *Übersee* resulta ser ultramar, entendiendo por ello los territorios o terrenos más allá del océano. *Übersee*, de este modo, se convertiría en una expresión vinculada, de modo trágico, con el destino del propio Benjamin. Por último, asimismo, en *über* resuenan *hinüber* o *übrig*, palabras en las cuales se hace escuchar el eco de su reverso; concretamente, el estar estropeado, estar muerto, o del resto, la sobra, lo que queda.

Según Berman, en *fort* estaría “la idea simple de continuación” (101) y *Fortleben*, en consecuencia, “indica simplemente que la obra ha entrado al reino de su durabilidad” (111). Sin embargo, esta lectura ignora un antecedente, en el que la lectura traductiva de Oyarzún si pareciera reparar, a saber, que *fort* es el primero de los términos que componen el *Fort-Da*, célebre ejemplo freudiano, contenido en *Jenseits des Lustprinzips* (1920), publicado

tres años antes de que saliera a la luz el texto de Benjamin, mediante el cual Freud introduciría la pulsión de muerte a una doctrina psicoanalítica que nunca quiso ser tal. Coloquialmente, *fort*, a diferencia de *über*, se inscribe en una secuencia marcada por un movimiento continuo, perpetuo, incesante, realizado al modo de una prosecución, como, por ejemplo, en *und so fort*, habitualmente empleado para decir etcétera. Asociado al caminar, a la marcha o al recorrido, *schreiten*, conforma el *Fortschritt*, el progreso, la progresión, la mejora (que es siempre un avanzar hacia sí, como un dejar atrás, un dar la espalda a). Si se combina la *Setzung*, el planteamiento, la puesta, la colocación, vocablo central para la filosofía alemana, se obtiene, nada menos, su versión seriada, a saber, la continuación (*Fortsetzung*), como en el *Fortsetzungsroman*, la novela por entregas (sucesivas). Werner Hamacher, a propósito de esto, en “Intensive Sprachen” dirá:

Traducción [*Übersetzung*] –lo esencial de la lengua, la lengua misma– no es una posición [*Setzung*]. Ella es lo que debe preceder a toda posición e incluso a toda facultad de la posición, ya sea como razón, forma de la intuición o fuerza productiva de la imaginación. La traducción no pone [*setzt*], ella traspone [*setzt über*]... y pasa por alto [*setzt hinweg*] a toda posible significación y a su fundamento en las formas de la intuición y de la autorrelación. (227)

La pregunta que Oyarzún identifica es en qué medida le es necesaria al original su traducción, es decir, en qué medida hay una traducibilidad del original. Y es en este punto en el que consulta el pasaje citado del texto Benjamin, para luego concluir: “Sería impávida esta necesidad porque nada agrega a la ‘vida’ misma de la obra –que reposa por de pronto en sí–, sino que se despliega exclusivamente en su ‘posvida’” (Oyarzún, *De lenguaje* 183). Es decir, la traducción –de manera análoga a cómo sucede en la relación entre la comunicabilidad y el ser– no hace vivir más en sí misma a la obra. Se combinan, en este tramo de la argumentación benjaminiana, “la realización anticipante [*vorgreifend*], que insinúa” (Benjamin, “Die Aufgabe” 53), la “posmaduración”, la maduración posterior de una fruta ya recogida [*Nachreife*], tanto de las palabras fijadas, establecidas [*festgelegt*] (54) como

ajenas, extranjeras [*fremd*] (54) con la “madurez [*Reife*]” a la que habría que llevar “la semilla de la lengua pura [*reine Sprache*]” (54)⁸, llevando la reflexión sobre la relación entre original y traducción por el derrotero del crecimiento [*Wachstum*], específicamente del “sagrado crecimiento de las lenguas” (56), para concluir que el aumento asociado a dicho movimiento no significa sino la muerte. La comprobación de esta hipótesis pasa por la lectura de otro texto de Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, en el que decadencia y (de)cadencia guían la reflexión hasta el íntimo entrelazamiento entre significación y muerte. Así, Oyarzún puede concluir que el ‘post’ de la posvida está determinado a partir de la condición ineludible de la mortalidad.

Ante este horizonte, el de la finitud radical (del ser), la significación es, al mismo tiempo, rescate del ser que se quiebra y aceptación de esa misma fragilidad que se convierte en propia. En consecuencia, toda significación es portadora de un rasgo de resignación, de duelo; y la muerte, lejos de imposibilitarla o de contraponerse a ella, se convierte en una condición que hace posible la significación. La traducción, por lo tanto, lejos de poder presuponer alguna relación privilegiada o definitiva con el original, “solo es un modo en alguna manera transitorio y provisorio [*eine irgendwie vorläufige Art*, que también podría traducirse como: un modo que precede, que se adelanta] de hacerse cargo de la ajenidad de las lenguas” (56). Esta manera provisional, transitoria, preliminar que aguarda un establecimiento definitivo que nunca llega, está íntimamente emparentada con aquella vacilación que para el propio Oyarzún en “Traducción y melancolía” resulta crucial para dar cuenta de la paradoja inherente a todo ejercicio de traducción:

si por una parte la traducción exige escrúpulo, diré, por la letra y por el espíritu, que la distingue de la espontaneidad del habla natural con los rasgos del trabajo, la atención y la conciencia, y que a menudo, o a cada paso, le

⁸ Habría que discutir, en otro momento, las consecuencias, advertidas por Sigrid Weigel a propósito de las versiones en inglés, de traducir ‘*reine Sprache*’ por ‘*pure language*’ (referido a *purity*, pureza) y no como ‘*mere language*’ (“Self-Translation” 27).

impone el ejercicio reiterativo de la decisión, quizá no sea posible traducir, de veras traducir, sino que se dé ese “momento”, sin una voladura, una ausencia y una pérdida de sí. (“Traducción y melancolía” 170)

Por otro lado, en el caso de Claro, así el diagnóstico de Valderrama, parece estar presente la preocupación por cierta idiomática de la lengua, que se deja entrever en sus decisiones y en el uso de corchetes que permiten esclarecer, informar e incitar al lector acerca de las distintas consideraciones de la traducción. Entonces, mientras que *Überleben* es traducido como sobrevida, *Fortleben* es traducido como posvida. Siguiendo la lectura de Valderrama, posvida connota la posibilidad misma de la traducción, al punto en que ella “es la traducción misma, es el rescate de una significación fragmentada y discontinua” (30). Sin embargo, advertido de la espesa red de significados que resuenan en la voz alemana *Fortleben*, Claro vacila, por momentos, en el empleo de la terminología acuñada, al menos dos veces en el texto cede al traducir *Fortleben* por sobrevivencia, siguiendo en esto a la traducción de Murena.

En efecto, “Ticún”, el primer apartado de la tercera variación de las *Vasijas quebradas*, porta como título “La traducción como ‘posvida’ histórica”. En su pormenorizada lectura de *Die Aufgabe*, Andrés Claro resalta cómo es que Benjamin introduce la perspectiva temporal. Concretamente, el modo y la modulación que adquiere la introducción a la pregunta por el rendimiento de la traducción en la historia. En específico, lo que se propone explorar, entonces, es

la manera en la que la “ley de la hospitalidad” —el mandato de acoger la ley extranjera y lo extranjero como tal— se hace extensiva a la historia, determinándose como la exigencia de “posvida” del original: una acogida y no solo en el espacio, sino en el tiempo propio. (Claro, *Vasijas quebradas* 639)

En otras palabras, desde una consideración sincrónica se pasa a una apreciación diacrónica de la traducción. Para Claro, en este cuarto párrafo se abre el horizonte histórico de la tarea tratada en el ensayo de Benjamin, una

tarea que, de acuerdo a lo expuesto, se comprende en relación con la vida [*Leben*] y, a partir de ello, a la sobrevida [*Überleben*], para, de un modo más radical, entenderla como una respuesta a la exigencia de ‘posvida’ [*Fortleben*] del original. La noción benjaminiana de vida, prosigue la argumentación, no se inscribe tanto en la tradición de Herder y de Madame de Staël, quienes adherían a la idea de una cualidad orgánica de la obra, concibiéndola como un organismo vivo que necesita de la traducción, sino, más bien, como la necesidad de que la traducción deba darle una ‘vida después de la vida’. Cuestión que acerca a Benjamin, y a las reflexiones surgidas a partir de las nociones aquí analizadas, al meridiano de las apuestas de Humboldt respecto del traducir.

Las aludidas relaciones vitales entre obra y traducción inducen a concluir que se trata no solo de dar una vida más allá de la muerte, sino también una vida más allá de la vida, una metavida, un dar un *plus de vida*, un *Mehrleben*. Claro distingue las dos variaciones señaladas de *Leben* como dos respuestas a la exigencia de la obra de vivir más allá de sus condiciones iniciales de creación: primero, como sobre-vida [*Überleben*], modalidad en la que la obra “resiste más allá del momento de su primera inscripción”; segundo, y más fundamentalmente, como pos-vida [*Fortleben*], “posibilidad propia de la traducción que se ejerce a partir de la vida o de la sobrevivencia de una obra para ‘prolongar’ su vida en otra lengua” (644).

4. CONCLUSIONES

Primero, Derrida nunca se cansó de advertir que la ‘deconstrucción’, lejos de ser un método universal(izable), es una estratagema que no puede ser pensada fuera de las coordenadas y herencias, sociolingüísticas y geoculturales en las que se inscribe. Dichas coordenadas condicionan, por un lado, por la vía de la no-pertenencia y de la lógica de la suplementariedad, el ejercicio deconstructivo mientras que, por otro, atañen a una problematicidad histórico-filosófica que afecta al traducir y a la economía de la significación. En esa línea identificamos dos elementos que direccionan la motricidad

de tales coordenadas. Mientras que uno lo es la función-apropiativa de una *misiva hegemónica* que supedita a la traducción a un conjunto de presunciones que performan la iterabilidad del “saco roto de lo mismo” (Claro), el otro lo es una duplicidad-en-serie que ensancha la dimensión aporética de la escritura, su mestizaje y su cobijo, de acuerdo con una ley de los envíos que, entrecomillando todo lo propio, hospedando lo extranjero y poniendo en crisis la *autoritas* del sentido, destina su alteridad bajo la forma de un *plus de vida*.

Segundo, el problema de la traducción en ningún caso debe reducirse a un asunto técnico, irreflexivo, acaso mecánico, ajeno a la reflexión; más bien, ella exige ser pensada como “una experiencia que puede abrirse y (re) tomarse en la reflexión. Más precisamente: es originalmente (y en tanto experiencia) reflexión” (Berman, *La traducción* 16). El que sea una experiencia [*Erlebnis*] implica, por un lado, como no ignoraba Heidegger, que ‘se hace’, que ‘se nos viene encima’ y que ‘nos vuelva’ otro(s); por otro, que se relaciona íntimamente con el problema de la vida [*Leben*] y sus modulaciones. Tanto su condición padecida –que nos vuelve sujetos, en el sentido del *subiectum* aristotélico y que refuerza la experiencia de sujeción en el sentido del *assujettissement*–, su potencial transformador (afformativo, diríamos con Hamacher), como su dimensión vital, inseparable de su fin(itud), hacen que *la* experiencia latinoamericana de la traducción sea irreductiblemente singular, heterogénea y pluralizante. En ese sentido, *el* traducir nunca es un traducir abstracto, universal, sino que *un* traducir posible entre otros, *un* traducir de alguien para alguien, que implica consecuencias tangibles y vinculantes, asociadas a las decisiones traductivas tomadas.

En el caso de la filosofía chilena es posible distinguir no solo uno, sino dos tratamientos traductivos de uno de los textos más canónicos de dicha discusión: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin. Una vez insertas en las respectivas tramas argumentativas, ambas traducciones ponen al descubierto relaciones inéditas que tienden a pasar inadvertidas. Parece razonable que cierto escepticismo respecto de la tradición metafísica occidental dominante predisponga a desconfiar tanto de la noción de ‘oficialidad’ como del concepto de ‘origen’ de lo ‘originario’, en el sentido de aquel origen

milagroso [*Wunderursprung*] que alberga las respuestas a todas las preguntas sobre el presente. Las iniciativas traductivas –cuyo *Überleben* y *Fortleben*, lejos de estar garantizados, dependen del rendimiento filosófico que se pueda obtener a partir de sus (re)lecturas– son el testimonio de la recepción crítica de aquella tarea [*Aufgabe*], aparentemente imposible e inseparable de la tentación de rendirse, o darse por vencido [*aufgeben*], en el camino.

BIBLIOGRAFÍA

- AJENS, ANDRÉS. “A modo de presentación”. *Revista Escrituras Americanas*, n.º 2, 2014, 2-9.
- . Comunicación personal en seminario *Traducción, interculturalidad y política*. Santiago: Laboratorio Cuerpo y deconstrucción del Núcleo de Investigación de Sociología del Cuerpo y las Emociones de la Universidad de Chile, 2013.
- BENJAMIN, WALTER. *Gesammelte Briefe. 1919-1924*. Tomo II. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1996.
- . “Die Aufgabe des Übersetzers”. *Sprache und Geschichte, Philosophische Essays*. Stuttgart: Reclam, 1992 [1923], 50-64.
- . *Ensayos escogidos*. Traducido por H. A. Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.
- . *Obras*, libro IV, vol. 1. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2010.
- . *Obras*, libro I, vol. 1. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2007.
- BERMAN, ANTOINE. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Traducido por I. Rodríguez. Buenos Aires: Dedalus, 2014.
- . *La era de la traducción. ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin, un comentario*. Traducido por E. López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus, 2015.
- CLARO, ANDRÉS. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre ‘la tarea del traductor’*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- . “Las vasijas quebradas (Límites, hospitalidad, sobrevida y contagio entre lo extranjero y lo propio)”. *Revista Escrituras Americanas*, n.º 2, 2013, pp. 47-75.
- DERRIDA, JACQUES. “Carta a un amigo japonés”. *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A. Ediciones, 1997, 23-7.
- . “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989, 344-82.

- . *De la gramatología*. Traducido por O. Del Barco y C. Ceretti. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- FOUCAULT, MICHEL. “¿Qué es un autor?”. Traducido por Corina Yturbe. *Revista Littoral*, n.º 9, 1983 [1969].
- HAMACHER, WERNER. “Intensive Sprachen”. *Übersetzen: Walter Benjamin*. Editado por Christiaan L. Hart Nibbrig. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2001, 174–235.
- HIRSCH, ALFRED. “Die Aufgabe des Übersetzers”. *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Editado por B. Lindner. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2011, 609-25.
- MADRID, ALEJANDRO. “Traductio, translatio”. *Revista Grifo*, n.º 21, 2011, pp. 6-10.
- MAN, PAUL DE. “The Conclusion: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’”. *The Resistance to Theory*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2012, 73-105.
- MENNINGHAUS, WINFRIED. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1995.
- OYARZÚN, PABLO. *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2009.
- . *De lenguaje, historia y poder. Nueve ensayos sobre filosofía contemporánea*. Santiago: Facultad de Arte de la Universidad de Chile, 1999.
- . “Dar (la) verdad: mendacidad e in-traducción”. *Revista Escrituras Americanas*, n.º 2, 2014, pp. 123-28.
- . “Traducción y melancolía”. *Onomázein*, n.º 12, 2005, pp. 169-178.
- SANTIAGO, SILVIANO. “El ficcionista como traductor”. *Revista Escrituras Americanas*, n.º 2, 2014, pp. 11-6.
- SAUTER, CAROLINE. “Das Fremde (in) der Sprache. Über Übersetzung und Übersetzbarkeit”. *Kolmar übersetzen. Studien zum Problem der Lyrikübertragung*. Editado por R. Nörtemann y V. Viehöver. Göttingen: Wallstein, 2013, 35-52.
- SIEVER, HOLGER. *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2010.

- VALDERRAMA, MIGUEL. *Traiciones de Walter Benjamin*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2015.
- WEIGEL, SIGRID. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Fráncfort del Meno: Fischer, 1997.
- . “Self-Translation and Its Discontents or: The Translational Work Lost in the Theory of Bilingualism”. *Migrating Histories of Art*. Berlín-Boston: De Gruyter, 2018.

UN CINE MÁS-QUE-HUMANO: EL DOCUMENTAL *VISAGES VILLAGES* Y EL LARGOMETRAJE *MEDIANERAS*¹

MORE-THAN-HUMAN CINEMA: THE DOCUMENTARY
VISAGES VILLAGES AND THE FILM *MEDIANERAS*

DANIELA LEÓN

Universidad Adolfo Ibáñez
Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén
dandpleon@gmail.com

ANTONIA VIU

Universidad Adolfo Ibáñez
Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén
antonia.viu@uai.cl

RESUMEN

Este artículo propone un análisis comparado de dos obras cinematográficas: el documental francés *Visages Villages* (2017),

¹ La presente investigación se realizó en el marco del proyecto Fondecyt regular 1190182, dirigido por Antonia Viu y del que Daniela León fue tesista en el Magíster en Literatura Comparada de la Universidad Adolfo Ibáñez, y del proyecto 1210004, del que Antonia Viu es coinvestigadora.

Todas las traducciones del inglés son nuestras.

codirigido por Agnès Varda junto al fotógrafo JR y el largometraje *Medianeras* (2011), del director argentino Gustavo Taretto. El escrito plantea la hipótesis de que ambos filmes registran y relatan, por medios audiovisuales, historias en las que lo humano pierde su preeminencia sobre otras agencias. Esto no ocurriría solo a nivel narrativo, sino también a nivel de las materialidades del filme y del documental, entendidos como tecnologías de la imagen. Al presentar encuentros humanos y más-que-humanos y al explorar la vitalidad de lo inorgánico, los filmes evidencian la presencia de cuerpos coactantes, de afectos imperceptibles y de fuerzas expresivas que emergen del rodaje como proceso relacional.

Palabras clave: materialidad, cine contemporáneo, documental, afectos.

ABSTRACT

This article analyzes from a comparative perspective two cinematographic productions: the French documentary *Visages Villages* (2017) co-directed by Agnès Varda and photographer JR, and the feature film *Medianeras* (2011) by Argentinian director Gustavo Taretto. The paper suggests that both films record and narrate, through audiovisual means, stories in which human agency loses its pre-eminence over other agencies. This happens not only as a theme at a narrative level, but also at the level of the materialities of both film and the documentary, understood as technologies of the image. By presenting human and more-than-human encounters and by exploring the vitality of the inorganic, these films show the presence of coactant bodies, imperceptible affects and expressive forces that arise from filming as a relational process.

Keywords: materiality, contemporary cinema, documentary, affects.

Recibido: 28/10/2022

Aceptado: 13/03/2023

I. INTRODUCCIÓN

La reflexión acerca de la materialidad ha adquirido gran importancia en las prácticas artísticas y la teoría crítica actuales, desplazando los supuestos desde los que las humanidades se han aproximado a la producción de conocimiento durante las últimas décadas, hasta formar lo que hoy se conoce como el giro material²; una síntesis de cómo esta inquietud se manifiesta en el arte latinoamericano contemporáneo es la que desarrollan las críticas argentinas Paola Cortés-Rocca y Luz Horne, al definir la “imaginación material” como un cambio en el imaginario artístico, visible en la estética de las últimas décadas. Este cambio posibilitaría nuevos vínculos entre lo estético y lo político, así como también nuevos diálogos entre la historia y la teoría cultural. Por otra parte, la constatación de que vivimos en la era del Antropoceno, en la que lo humano ha transformado nuestro entorno de manera irreversible, implica un cuestionamiento y una redefinición de lo que se ha entendido como sujeto humanista, desde su interacción con otras formas de agencia más-que-humana. Como señalan las autoras:

La imaginación material se detiene en materiales y objetos: le presta atención a esas sustancias que luego serán procesadas, sustancias en perpetuo devenir, por efecto de la intervención del azar, del tiempo, del entorno; también posa su mirada atenta en los objetos que expresan esa materialidad y le dan forma, la territorializan y la exudan. Es una imaginación que habita aquellas obras que se enorgullecen de mostrar de qué están hechas. (5-6)

Los filmes que proponemos estudiar aquí participan de esta *imaginación material* descrita por Cortés-Rocca y Horne³. El documental *Visages Villages*

² Como han señalado Diana Coole y Samantha Frost, el renovado interés por la materialidad se constata en el llamado “giro material” que irrumpe en la academia en años recientes (4). Sin embargo, autoras como Cortés-Rocca y Luz Horne apuntan a “trazar una genealogía” que incluya y exceda “el mero cambio y la renovación de agendas de las Humanidades” (Cortés-Rocca y Horne 4).

³ A nivel latinoamericano, el interés crítico por el documental y su relación con la materialidad ha sido trabajado por Luz Horne y Valeria de los Ríos, entre otros

(Francia, 2017), de Agnès Varda y JR⁴, está filmado en diferentes zonas rurales de Francia y tiene la peculiaridad de realizarse gracias a un fotomatón móvil, un híbrido de vehículo y dispositivo fotográfico del artista JR mediante el cual rostros y cuerpos son reproducidos y figurados en gigantografías en blanco y negro. El despliegue de estas fotografías sobre diversas superficies en espacios públicos, como la fachada de una vieja casa de un barrio minero, un antiguo búnker alemán en una playa de Normandía o un vagón de tren, densifica las materialidades de la imagen cinematográfica, generando nuevas experiencias visuales y afectivas. Por otro lado, *Medianeras* (Argentina, 2011) de Gustavo Taretto explora y documenta el protagonismo del hormigón en la arquitectura urbana de Buenos Aires, componiendo un paisaje que la voz en *off* va asociando a la idiosincrasia de sus habitantes, sobre todo en aquellos muros construidos solo para separar una edificación de otra: las *medianeras*. En el marco de una expansión inmobiliaria sin precedentes, y en pleno desarrollo de las tecnologías de información y de las redes sociales virtuales, emergen las historias ficcionales de Mariana y Martín. Si en *Visages Villages*, junto al objetivo declarado de producir un registro fotográfico de vidas comunes y anónimas (habitantes de una comunidad, trabajadores de fábricas, estibadores, etcétera) se documenta la relación de amistad entre ambos realizadores, en *Medianeras*⁵ las historias de sus protagonistas se despliegan sin llegar a confluir

autores. Algunos de los documentales trabajados desde esta perspectiva son *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán; *Boca de Lixo* (1993) de Eduardo Coutinho; *El otro día* (2012) de Ignacio Agüero y *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016), de José Luis Torres Leiva.

⁴ Agnès Varda fue una aclamada directora francesa pionera de la *nouvelle vague* y del cine feminista. El artista visual urbano JR (Jean René) es conocido internacionalmente por sus intervenciones fotográficas de gran formato adosadas a muros y superficies en espacios públicos.

⁵ Mariana define las medianeras en el filme: “Todos los edificios, absolutamente todos, tienen una cara inútil, inservible, que no da al frente ni al contra-frente, la medianera: superficies enormes que nos dividen y nos recuerdan el paso del tiempo, el *smog* y la mugre de la ciudad. Las medianeras muestran nuestro costado más miserable, reflejan nuestra inconstancia, las grietas, las soluciones provisorias, es la basura que escondemos debajo de la alfombra, solo nos acordamos de ellas excepcionalmente, cuando vulnerada por las inclemencias del tiempo dejan filtrar sus reclamos. Las medianeras se han convertido en un medio más de la publicidad, que en raras excepciones han logrado embellecerla. Por lo general son dudosas indicaciones de los minutos que nos separan

de manera directa. Mariana y Martín, personajes jóvenes y solitarios, viven en el mismo vecindario y se topan constantemente, siendo la omnipresencia del hormigón lo que parece impedirles reconocerse.

Ambas películas representan una interacción constante entre lo humano y lo más-que-humano, revelando la potencialidad actante de las materias (muros, fotografías, dispositivos técnicos, cuerpos animales, objetos artísticos y de exposición), y planteando una serie de interrogantes sobre los modos en que lo social, lo material y lo afectivo interactúan en la experiencia contemporánea. En esta línea, las interrogantes que orientan el análisis son las siguientes: ¿cómo aparece la materialidad de las imágenes en ambas películas y qué afectos-efectos provocan?; ¿cómo se afectan mutuamente los cuerpos humanos y más-que-humanos —en tanto materias— desde las trayectorias que se registran en ambos filmes? Desde estas inquietudes, la hipótesis es que el documental *Visages Villages* y el largometraje *Medianeras* registran y relatan, por medios audiovisuales, historias en las que lo humano pierde su preeminencia sobre otras agencias. Esto no ocurriría solo a nivel narrativo, sino principalmente a nivel de las materialidades del filme y del documental, entendiendo estos como tecnologías de la imagen. A partir de encuentros humanos y más-que-humanos y desde el trabajo con la materialidad, se evidencia la presencia de cuerpos coactantes, de afectos imperceptibles y de fuerzas expresivas que surgen del rodaje como proceso relacional.

Esta hipótesis se aborda desde dos ejes de análisis comparativo⁶. El primer eje apunta a la experiencia contemporánea en el espacio público,

de los grandes supermercados o de la comida rápida, anuncios de loterías que nos prometen mucho a cambio de casi nada, aunque últimamente nos recuerdan la terrible crisis económica que nos dejó así: desocupados. Contra toda la opresión que significa vivir en estas cajas de zapatos, existe una salida, una vía de escape, ilegal, como todas las vías de escape. En clara contravención contra el código de planeación urbana, se abren unas minúsculas e irregulares e irresponsables ventanas que permiten que unos milagrosos rayos de luz iluminen la oscuridad en la que vivimos” (*Medianeras* 01:06:58- 01:08:50).

⁶ A pesar de plantearse como ficción, *Medianeras* utiliza convenciones asociadas al cine de no ficción o documental (Nichols), sobre todo en lo que respecta a los rodajes en locaciones, el uso de cámara en mano, de iluminación natural y los comentarios de una voz en *off*. Este aspecto documental de la película argentina, se amplifica al tener como telón de fondo los edificios de la ciudad de Buenos Aires.

examinando lo que llamamos arquitecturas efímeras⁷, que en ambos filmes surgen por medio del registro de las intervenciones a las que los muros son sometidos con un fin estético o no. Desde los planos a los que el espectador accede gracias a tomas cinematográficas, es posible distinguir la fuerza de distintas agencias que potencian o interrumpen lo que los muros –en tanto superficies– dan a ver. La materialidad de muros y gigantografías, y las transformaciones que surgen del contacto entre ambos, vienen a cuestionar la supuesta transparencia de las imágenes, para mostrar las texturas y anudamientos que las componen. El segundo eje de análisis registra el encuentro humano y más-que-humano como experiencia contemporánea cotidiana, resaltando el contacto entre cuerpos como un proceso incesante de agenciamientos y ensamblajes⁸. De esta forma, se aborda la relación entre lo animado y lo inanimado, lo humano y lo animal, entre lo natural y lo tecnológico desde sus relaciones y no como dicotomías.

⁷ Mediante la expresión arquitecturas efímeras aludimos al uso de lo gráfico en una concepción tridimensional del montaje que involucra una variedad de materiales y tecnologías. Siguiendo a Craig Buckley en *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s*, puede decirse que las técnicas sincréticas de montaje que surgen en la cultura arquitectónica a partir de los años sesenta permiten ir más allá de las visiones de este asociadas a un medio específico como el cine o la cultura impresa, para explorar una aproximación intermedial al montaje (Buckley 28). Las películas que analizamos aquí están pensando lo gráfico fuera de las lógicas del montaje bidimensional asociadas a un medio específico como lo impreso, por ejemplo, para adherir a sentidos de lo arquitectónico como el de la propuestas estudiadas por Buckley. En ellas, y siguiendo el *dictum* del arquitecto austríaco Hans Hollein, “todo es arquitectura” en la medida que los distintos medios cumplen funciones que antes solo podían asociarse con la construcción y que la arquitectura alcanza efectos crecientes de información. En este sentido, las gigantografías en *Visages Villages* y *Medianeras* son arquitectura y los edificios tienen efectos de información dado por el carácter aglutinante de la toma cinematográfica.

⁸ El concepto de ensamblaje, que Bennett recoge de los escritos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, ha sido teorizado ampliamente. Sin embargo, este artículo se centra en la noción de ensamblaje como agrupaciones *ad hoc* de diversos elementos o confederaciones “vivas y palpitantes”, capaces de funcionar a pesar de la persistente presencia de “energías que los confunden desde dentro” (24). Bennett propone como ejemplo de ensamblaje la red eléctrica: un conjunto material de partes o piezas afectadas por determinadas cargas y asociaciones, algunas de ellas previsible y otras imprevisibles (24).

Estos ejes de análisis no son excluyentes entre sí ni tampoco concluyentes, y asumen como punto de partida dos referentes teóricos centrales: por una parte, la idea de un materialismo vital desarrollada por Jane Bennett como una ontología positiva de la materialidad vibrante, rescatando el rol de los coactantes no humanos para mostrar que las cosas no son objetos inertes ni pasivos, sino que poseen una vitalidad; en segundo lugar, la noción de afectar, que implica un resultado impredecible para cada entidad implicada en un ensamblaje, resulta ser relevante. A partir de la definición spinoziana de afecto como la “capacidad de afectar y ser afectado”, Brian Massumi piensa los afectos como eventos en los que se encuentran fuerzas e intensidades, siendo los cuerpos el lugar en que ocurre esa capacidad de afectación (Massumi 48). A lo largo de ambos filmes se registran ensamblajes en los que la agencia resulta de un esfuerzo compartido y unificado de micro y macroactantes (Bennett 23), manteniendo grados de potencia y duración diferenciados y provocando estados conjuntivos que son algo más que una suma totalizada. Desde una perspectiva poshumanista en la que resuena lo planteado por Massumi, Bennett propone un afecto impersonal no atribuible exclusivamente a los cuerpos humanos (XII-XIII)⁹ y que nos parece pertinente incorporar aquí.

2. MUROS, INTERVENCIÓN Y TEXTURAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Desde este primer eje proponemos examinar la presencia de los muros en las películas estudiadas, las intervenciones de las que son objeto y las

⁹ El vitalismo que está en el centro de la propuesta de Bennett forma parte de una tradición filosófica que incluye a Baruch Spinoza, Henry David Thoreau, Henri Bergson, Giles Deleuze y Félix Guattari. Dicho vitalismo asume la eficacia o efectividad del concepto de *agencia* bajo un “campo ontológicamente heterogéneo”, no exclusivo de lo humano (Bennett 23). De esta forma, su pensamiento puede ubicarse a nivel teórico entre los nuevos materialismos que estudian Diana Coole y Samantha Frost y en una orientación poshumanista que concibe “la propia materia como algo vivo o con capacidad de agencia” (Coole y Frost 7).

formas en que los impresos efímeros como intervención logran dar cuenta de temporalidades y agencias más complejas, que tensionan la linealidad de lo productivo y de la subjetividad humana. En ambas producciones cinematográficas los impresos efímeros, ya sean gigantografías publicitarias o artísticas, se exponen en muros que forman parte del espacio público y desde los cuales entran en contacto con los transeúntes, pero también con la humedad, el polvo o el calor. Estos ensamblajes impreso-muro-habitantes expanden la propuesta del montaje en un muro a nivel gráfico, ya que también involucran arquitecturas efímeras y performances artísticas que se componen desde el montaje cinematográfico.

Aunque los *paste-ups* de JR en *Visages Villages* se plantean desde una finalidad artística, lo cierto es que podrían confundirse con el sinfín de imágenes publicitarias con que a diario se nos estimula a consumir. Al adoptar las estrategias de los anunciantes para darles un giro crítico, los *paste-ups* constituyen una intervención en el espacio público que los diferencia y, a la vez, los confunde con la publicidad (Dessaney 3). Esto nos permite señalar que la intervención que ejercen estas imágenes no ocurre solo por la mediación artística, sino también por las relaciones que los mismos impresos establecen desde su materialidad con otros cuerpos y trayectorias propias del espacio en el que se despliegan. Desde este punto de vista, las gigantografías publicitarias en los muros medianeros de Buenos Aires también son susceptibles de componer relaciones y arquitecturas efímeras, tensionando los sentidos contingentes y las funciones que se les asigna desde una perspectiva humanocéntrica.

Las intervenciones de JR en *Visages Villages* se ajustan a la categoría del *paste-up*, como un tipo de arte callejero en que un impreso de grandes dimensiones se pega con engrudo sobre un muro, entrando en relación con los demás elementos de la pared y del espacio en el que se erige. El hecho de que se trate de impresos y no de un rayado, estencil o mural, hace que el *paste-up* se perciba comúnmente como una práctica más aceptable o menos “vandálica” (Dessaney 3) que otras formas de arte callejero. Por otro lado, el proceso de composición que lo caracteriza permite al artista el tiempo para

desarrollar la obra cuidadosamente antes de exponerla y para trabajar con un lenguaje visual más elaborado (3), aunque una vez expuesta no aspire más que a una vida efímera. En términos generales, esta forma específica de intervenir los muros públicos utiliza dos materiales perecederos, el papel y el pegamento y, por ende, las condiciones ambientales determinan la vida útil de cada obra: la lluvia, el calor y la humedad o las transformaciones que sufren como efecto de nuevas intervenciones sobre la superficie a la que se encuentran adheridos son factores que potencian sus sentidos contingentes, y no limitaciones como podrían ser para formas de arte que aspiran a la trascendencia.

Los muros también dan forma a ensamblajes o arquitecturas efímeras en *Medianeras*. Desde su título, la película se centra en la “cara inútil e inservible” de los edificios. Las tomas cinematográficas de la ciudad de Buenos Aires permiten percibir la propagación de esos muros que no dan ni al frente ni al contrafrente, desde planos en que aparecen fugazmente monumentalizados. Taretto los documenta utilizando la voz en *off* de Mariana, quien reflexiona que “Las medianeras muestran nuestro costado más miserable, reflejan la inconstancia, las grietas, las soluciones provisionarias. Es la basura que escondemos debajo de la alfombra” (01:07:22-01:07:33). Estos muros registran diversas intervenciones: anuncios tipográficos, pintura mural, gigantografías fotográficas, etcétera. El registro documental de muchos de los mensajes exhibidos en las medianeras evidencia también una crítica social: grandes anuncios expuestos en el contexto del arriendo inmobiliario muestran números telefónicos acompañados de la palabra disponible. Desde la secuencia cinematográfica y los distintos planos de la ciudad, la película permite ver en esas intervenciones un correlato de la crisis económica de la época y el estado de muchos ciudadanos desocupados. Otras intervenciones se asemejan a tatuajes desvanecidos por el tiempo que podrían estar ahí como recordatorios históricos; en uno de ellos se observan brevemente los rostros de hombres y mujeres ya difuminados, posiblemente activistas de otros tiempos, en algo que pudo ser papel o pintura mural. Todas esas imágenes dan forma a una ciudad que se despliega en distintas trayectorias, muchas

obliteradas y difíciles de integrar en las narrativas contemporáneas sobre el desarrollo urbano. Otras intervenciones tienen una intención publicitaria explícita, como indicaciones que señalan la distancia hasta un supermercado o que promueven comida rápida mediante recursos tipográficos, y resultan ingeniosas aun cuando no aspiren a la novedad, ya que este tipo de anuncios publicitarios aparecen a principios del siglo XIX y constituirán la norma de los carteles en las grandes ciudades durante el siglo XX, cuando la lectura en la calle comienza a exigir que el mensaje se capte “tanto desde la distancia como de un solo vistazo” (Twyman 38). En *Medianeras*, los avisos cambian la disposición horizontal habitual de las letras por la disposición vertical o aparecen difuminados entre otros anuncios tipográficos, lo que refuerza el carácter obstruido de las imágenes y aumenta el *pathos* de la lectura propio de la ciudad moderna (Favret 2015).

Sin embargo, las intervenciones en los muros no se limitan a los anuncios que se despliegan en su superficie externa. En el filme argentino, desde el interior de los edificios de pronto aparecen minúsculas ventanas improvisadas que perforan un muro de manera ilegal, abriendo un punto de fuga en la perspectiva de la ciudad que pueden tener los moradores de los departamentos *caja de zapatos*. Una de las secuencias de la película muestra a los protagonistas asomándose simultáneamente a sus respectivas ventanas improvisadas (*Medianeras* 01:11:25-01:11:52). Mariana aparece sobre un anuncio comercial que rotula de manera vertical: “Todo lo que estás buscando”, junto al dibujo de una flecha que apunta hacia su ventana, indicándola a ella. El anuncio finaliza: “Easy, tu casa, tu mundo”. En la distancia, y frente a su ventana, aparece Martín desde otra ventana que perfora el centro de un anuncio de calzoncillos bóxer rotulado “Absolute Joy”.

Al mostrar las ventanas como intervención en estas secuencias, Taretto juega con el montaje gráfico y también con las arquitecturas efímeras en ensamblajes impreso-muro-habitantes. Estos ensamblajes subrayan lo que se ve en la ciudad y también lo que se pasa por alto, además de insistir en la idea de que lo urbano solo admite lecturas obstaculizadas en la medida en que los personajes no pueden ver los anuncios desplegados sobre sus

propias medianeras y que las improvisadas ventanas los interrumpen, solo los que se sitúan en el muro opuesto pueden hacerlo. En este sentido, Taretto ha comentado la fuerza que adquieren las ventanas improvisadas en los muros medianeros de los edificios de Buenos Aires, que habilitan nuevos puntos de vista para sus moradores, en este caso Martín y Mariana. Como sugeríamos, sin embargo, la distancia y la fugacidad no les permitirá reconocerse ni completar la lectura que es capaz de hacer el espectador gracias al lente cinematográfico. Deslizándose la cámara desde las tomas aéreas hacia la calle, otras secuencias reunirán fugaz y anónimamente a los protagonistas: coinciden en un semáforo al cruzar la calle y en un bizarro accidente en que un perro cae desde un balcón, lo que sugiere que la incesante proliferación de cuerpos que impiden su encuentro en la ciudad no opera solo recortando los planos a nivel visual, sino también mediante la inesperada dispersión del sentido y ritmo de las trayectorias según las cuales los personajes se desplazan.

Resulta pertinente detenernos en las potencialidades y fuerzas que involucran la presencia de los muros en *Medianeras*. Según Leopold Lambert “el muro es el cuerpo de la línea” o una materialización de tal línea. El muro, al igual que un cuerpo (o como cuerpo), es un ensamblaje material que, bajo ciertos criterios y dada la existencia de una cantidad de energía disponible, puede modificar su estructura física. Por lo tanto, para Lambert la mayoría de los muros presentan una “violencia potencial” (101); al mismo tiempo que diseñan un “refugio”, los muros definen los “cuerpos autorizados” para ingresar y salir del espacio que delimitan. Desde un punto de vista físico, el control de los dispositivos de acceso es lo único que diferencia a un “cuerpo encarcelado” de un cuerpo que habita una casa o un departamento. El cuerpo no encarcelado puede realizar el simple gesto de “abrir la puerta de entrada para sustraerse al poder de las paredes que componen su espacio” (Lambert 103). Así, las ventanas improvisadas en *Medianeras* no solo cuestionan la “responsabilidad de los arquitectos y empresarios de la construcción” (00:04:09-00:04:11) por el abusivo diseño de los minúsculos departamentos que mantienen aislados a sus moradores,

sino también discuten la eficiencia o validez en el diseño de los dispositivos de acceso, ya que conducen (o fuerzan) a los inquilinos a derribar muros para abrir ventanas¹⁰. Paradójicamente, gracias a estas vías de escape, los inquilinos –como cuerpos semiencajados– pueden conseguir elementos vitales como el aire y la luz, además de acceder a un nuevo punto de vista desde el cual lograr distinguirse mutuamente en la ciudad.

Tanto en los *paste-ups* de *Visages Villages* como en las gigantografías publicitarias desplegadas en los muros de Buenos Aires en *Medianeras*, vemos la importancia de las transformaciones de la materia expuesta al deterioro y a la intervención de otras fuerzas, las que dan forma a una vitalidad distinta de la que se concibe desde las lógicas del arte que se crea y luego se exhibe. Retomando la perspectiva teórica de Jane Bennett, apelamos a su concepto de *thing-power* para abordar esta vitalidad como aquella habilidad que poseen los objetos ordinarios para trascender su estado de simples objetos, transformándose en materias vibrantes con cierto grado de agencia y capaces de generar efectos perceptibles desde la experiencia humana. En este contexto, la fuerza vital sería la fuerza inherente a toda materia, cuya potencia agrupada presenta una eficacia de agencia del conjunto. Bennett potencia la idea de agencia material al unir el concepto de ensamblaje a la noción de cuerpos afectivos, es decir, para pensar los cuerpos y las relaciones que estos establecen más allá de las delimitaciones que impone el humanismo. El concepto de *thing-power* surge así del encuentro de cuerpos orgánicos e inorgánicos y sugiere que la materia-energía inorgánica tiene un potencial de *autoorganización* (Bennett 59).

Junto al objetivo de documentar esta vitalidad de los *paste-ups* y las gigantografías publicitarias en muros y otros espacios intervenidos, en ambos filmes las secuencias cinematográficas subrayan una dinámica incesante de encuentros y desencuentros, de devenires potenciados por un montaje en el

¹⁰ Su violencia potencial está dada por el hecho de que la energía necesaria para modificar o incluso destruir un muro debe superar la que puede producir un solo cuerpo sin herramientas. Para apreciar la naturaleza de esa violencia, basta con intentar atravesar uno de estos muros y fracasar, con el consiguiente daño físico.

que se combinan fotografías, *stop motion* o animación digital¹¹. Pensar los encuentros en términos de un devenir (Braidotti) implica considerar una diferencia de potencial o una doble captura, que no solo implica el encuentro entre personas sino también entre ideas, movimientos, eventos y entidades, que “no designan ni a una persona ni a un sujeto”¹². En *Medianeras*, la cadena de eventos que ponen a circular a Mariana y Martín por la ciudad, haciéndolos incluso coincidir en distintos puntos de sus trayectorias sin llegar a conocerse, marca el desplazamiento de lo humano a un segundo plano, mientras los ensamblajes y la heterogeneidad de las fuerzas que los mueven se vuelven protagónicos. En un momento dado, Martín y Mariana llegan a coincidir en un chat, pero cuando van a intercambiar datos la luz se corta (01:14:42-01:21:07). Los personajes vuelven a toparse en un local comercial en el que buscan velas, pero el corte de luz que afecta a la ciudad les impide verse. El recurso del apagón se vuelve una forma de mostrar que Mariana y Martín, como cualquier habitante de una ciudad hoy, dependen para todo de la electricidad y, por tanto, no gozan de la autonomía del sujeto liberal, la que parecen dar por hecho al proyectar sus potenciales relaciones afectivas. Por el contrario, se encuentran implicados en el ensamblaje del circuito eléctrico de un modo no tan distinto al de un fusible o un campo electromagnético.

Por otra parte, el poder de las cosas a menudo aparece también en *Visages Villages* al registrar encuentros humanos. La película nos lleva por las zonas rurales de Francia para ser testigos de la colaboración que establecen JR y Varda en el proyecto colectivo de retratar pueblos y personas comunes y las transformaciones que amenazan de una u otra manera sus formas de vida y el entorno que los rodea. En este recorrido intercambian fotografías, obsesiones artísticas y experiencias de su pasado. Una de las últimas estaciones de este viaje es la visita de Varda al hogar de su amigo Jean-Luc Godard, de

¹¹ Taretto comenta su intención de realizar un montaje: “quería hacer una película con pedacitos de fotos, con *stop motion*, con animación, con mucha gráfica, marcando diferentes estímulos: tipografías... Fue como un juego. Un montaje paralelo de cómo dos personas llegan a estar frente a frente” (Taretto, “Cine, ciudad” s. p.).

¹² “Designa un efecto, un zig-zag, algo que pasa o sucede entre dos, como una diferencia de potencial” (Deleuze y Parnet 11).

quien ha estado distanciada varios años. La secuencia interrumpe el tipo de intervención que caracteriza su colaboración artística: acercarse a personas e intervenir los muros de las localidades en que viven con retratos ampliados que les resultan significativos; esta última parada se vuelve mucho más íntima que las anteriores, pues ya no tiene que ver con las personas que retratan y los pueblos que recorren, sino con el pasado de Varda. La superposición de los distintos planos del viaje tiene un correlato material en el filme, ya que el hormigón, el papel y el engrudo que dan forma a los *paste-ups* son reemplazados por un material mucho más tenue: el vidrio.

Cuando van llegando a la ciudad en que vive Godard, la cámara se detiene para mostrar a ambos artistas con sus cabezas reclinadas sobre el cristal de las ventanillas del tren mientras duermen. A la hora prevista, y a pesar de haber concertado la cita con anticipación, Godard no aparece (01:25:00-01:27:47). En su lugar, Varda y JR encuentran una nota escrita con un plumón en el vidrio de la entrada de su casa, un mensaje en clave que los entristece. En señal de cariño, pero a la vez de una visible frustración, Varda también deja un mensaje con un plumón sobre el vidrio. El frío, la transparencia del vidrio y su potencialidad de transformarse en un medio para la escritura forman un ensamblaje que nuevamente desplaza la centralidad de lo humano a un segundo plano, haciendo que la materialidad de la escritura sobre el vidrio se transforme en un campo de fuerzas que intensifica los afectos¹³ que vitalizan la escena. En lugar de rostros amplificados que buscan preservar recuerdos que son importantes para las comunidades que recorren, como en las gigantografías, la escena registra en la transparencia del vidrio la ausencia del rostro de Godard como un elemento más de lo que allí ocurre.

En estas películas lo cinematográfico no se piensa como una proyección de representaciones sobre una pantalla; es más bien una práctica material desde

¹³ Para Massumi el afecto es “un sentir” que no se registra de manera consciente, un evento que resurge sorpresivo, como “micro-shocks” que son posibles de sentir en la cotidianidad de nuestras vidas, algo sutil como un “cambio de enfoque”. El afecto tiene que ver con la intensidad, siempre nos rodea una aglomeración de formas potenciales “de afectar o ser afectado” (53).

la que es posible desafiar las lógicas de la temporalidad y la comunicación lineal. Por ello, el desplazamiento del protagonismo humano en ambos filmes hacia el de los ensamblajes permite pensar también la experiencia del espectador desde temporalidades distintas de las que suelen estructurar las actividades productivas. En este sentido, el espectador no está *después* del filme, en la medida en que la película no se resuelve como algo ya dado que será decodificado en un momento posterior al de su producción. Desde esta perspectiva, el concepto de lo infraleve de Marcel Duchamp (*inframince*) cobra relevancia, por cuanto desafía las lógicas espaciotemporales que separan el momento de la producción del de la percepción¹⁴. Si el modo de percibir no está totalmente determinado por el dato, siempre habrá una dualidad entre lo dado y la potencialidad. Tomando esta idea de Duchamp, la artista y teórica canadiense Erin Manning señala que no existe un valor inherente a la experiencia ni una jerarquía de valor. Una “ocasión de experiencia” nunca se valora antes de “su llegada a ser” (3-6). Para la autora, en dicha duración existe una *doble articulación* en tanto lo actual está “repleto de lo virtual” (8). Así, quien percibe estos filmes participa de ellos no de manera metafórica ni por la autoridad que le confiere su calidad de receptor de un mensaje que decodifica, sino porque los actualiza desde una experiencia en la que se potencian ciertas relaciones en desmedro de otras.

Los ensamblajes que componen los impresos efímeros o *paste-ups* de *Visages Villages* experimentan esta doble articulación temporal: por un lado, sufren el devenir del envejecimiento y, por ende, “corren una muerte llana” (Barthes)¹⁵; por otro, la propuesta de intervenir muros con fotografías de gente común y luego documentar el proceso a través del

¹⁴ Desde la lectura de Erin Manning, lo infraleve es un “diferencial” de la experiencia, aquello “imperceptible dentro de lo perceptible”, que se despliega como la potenciación de un campo relacional percibido, pero difícil de articular en una secuencia; aquello que no se ve o que se pasa por alto (9-10).

¹⁵ La fotografía corre “comúnmente la suerte del papel (perecedero)... incluso si ha sido fijada sobre soportes más duros, no es por ello menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece” (Barthes 143-144).

filme, consigue otorgarles una espuria monumentalidad que los redime de esa “muerte llana”. Las fotografías presentan un carácter de exhibición que adquiere otra duración al registrarse desde lo cinematográfico, una duración que también está dada por su intención de constituir una “exposición artística del pueblo”¹⁶. Si, como cree Didi-Huberman (*Pueblos expuestos*), hoy los pueblos están “expuestos” en un doble sentido (más representados y, a la vez, más expuestos a desaparecer, amenazados en su representación política, estética y en su existencia misma), este doble carácter “expuesto” del pueblo se hace patente en *Visages Villages* desde los contenidos explícitos de los *paste-ups* de JR, pero también desde el carácter efímero de sus materiales.

La propuesta de una temporalidad más compleja también se manifiesta en la película francesa a partir de una intención explícita de contribuir a la memoria colectiva y visibilizar a personas para que no desaparezcan, que se tematiza desde el inicio del documental en el recorrido por un barrio minero destinado a desaparecer. Las antiguas postales de los mineros que vivieron allí son ampliadas y adosadas a las fachadas de casas mientras se recogen testimonios de quienes podrían ser sus nietos. Al homenajear por medio de gigantografías a esos hombres del pasado portadores de un “oficio que se aprende y se sufre” (00:05:50-00:09:32), se crea un vínculo social pero también material con dicho pasado, haciéndolos “aparecer” bajo la mirada de otro (Didi-Huberman, 11). Junto a estos homenajeados emerge la historia de Jeanine, la última habitante del barrio que se resiste a abandonar su hogar en un gesto de agenciamiento y reterritorialización (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*) respecto de las transformaciones que afectan su entorno. La mujer relata sus recuerdos de niña como hija de un minero en un acto de resistencia que es *ampliado* al adosar la gigantografía de su rostro a la fachada de su casa. Si bien su imagen aparece en su

¹⁶ El crítico de cine Diego Brodersen rescata de los muros fotográficos de *Visages Villages* su condición de “producto en exposición”, cuya única intencionalidad es reproducir “la esencia humana en sí misma”, destacando esta misma intencionalidad en un documental previo de Varda, *Mur Murs* (1980), sobre los murales de expresión multicultural en la ciudad de Los Ángeles, California.

singularidad, interpelando al espectador en su presente, las temporalidades de las capturas fotográfica y cinematográfica activan los infraleves que actualizan otros momentos desde lógicas de acoplamiento incesante, que rasgan el tejido del tiempo lineal¹⁷.

Además del montaje gráfico, a lo largo del documental diversas escenas registran encuentros y ensamblajes heterogéneos, como la intervención en el Puerto de Havre, el muelle de los estibadores, un espacio abierto en que las gigantografías de tres mujeres son adosadas a contenedores portuarios. JR y Varda instalan las fotografías ampliadas de tres esposas de estibadores, replicándolas como si fueran “estatuas” o “mujeres tótem” (*Visages Villages*, 01:08:58-1:16:00). Según Varda, “con el propósito de hacerlas invadir”, “entrar” en un “mundo de hombres”. Luego del desplazamiento de las grúas operadas por humanos –la mayoría de los estibadores va apilando los contenedores sobre los que se despliegan las figuras de las mujeres de papel–, la secuencia muestra que en el corazón de cada uno de los “tótems” un contenedor abierto permite que cada una de las retratadas se siente a ver el mundo desde su fotografía. Estas ventanas improvisadas que interrumpen la imagen impresa recuerdan las ventanas de las medianeras desde las que Martín y Mariana miran Buenos Aires y también producen un punto de fuga o una apertura respecto de la perspectiva que hasta entonces han tenido las mujeres retratadas: ya no detrás de sus esposos, como comenta una de ellas a Varda, sino dominando la escena desde las alturas.

Esta arquitectura efímera transforma el espacio físico, interviniendo las dinámicas del puerto desde un ensamblaje heterogéneo que incorpora diferentes materialidades (imágenes, personas, artefactos, etcétera), y

¹⁷ Siguiendo a Deleuze y Guattari, todo lo que se opone a la memoria, son los movimientos de desterritorialización. Según los filósofos, el devenir es “una antimemoria” y el recuerdo “tiene siempre una función de reterritorialización”. Los devenires, en lugar de superponer dos puntos, uno presente y el otro pasado, crean bloques de coexistencia entre ambos, donde los puntos en cuestión son confundidos, haciendo imposible su escisión objetiva: “Será la infancia, pero no debe ser mi infancia, escribe Virginia Woolf (Orlando ya no actuaba por recuerdos, sino por bloques, bloques de edad, bloques de épocas, bloques de reinos, bloques de sexos, que forman otros tantos devenires entre las cosas, o líneas de desterritorialización)” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 293-4).

desde un ensamblaje emergente¹⁸ en el que las grúas, los contenedores y el espacio portuario en sí mismo adquiere otra funcionalidad y sentido en tanto instalación artística. Si bien la funcionalidad de los contenedores en las faenas portuarias es resguardar y transportar mercancías, en la secuencia forman parte de un montaje en el doble sentido etimológico del término: como “elevación y ensamblaje” conservan su función como aquello que “sube y facilita el montaje de embarcaciones” (Buckley 7), a la vez que componen otras formas de relación. En la instalación artística, las mujeres tótem emergen como cuerpos que interrumpen y redirigen los vectores y trayectorias de las faenas portuarias, instalando la pregunta sobre las formas posibles de habitar el mundo y reinventando el espacio cotidiano portuario como una línea de fuga¹⁹. Además, el resultado de esta intervención abre otras posibilidades afectivas: “No las veo bien porque están muy lejos, pero veo que son mujeres pájaros”, comenta Varda (01:18:21- 01:18:25) al visualizar desde la distancia a las tres mujeres que mueven sus brazos.

En otra secuencia de la película se produce algo similar. Una serie de fotografías de los residentes de la comunidad de L’Escale que simulan morder una baguette, son acopladas en un muro para componer una gran barra de pan a punto de ser mordida por cada uno de los residentes retratados. Para los realizadores de *Visages Villages*, se trata de un *collage* artístico-humano que permite el encuentro comunitario mediante intervenciones “que no duran, pero que permanecen grabadas” (Varda y JR)²⁰. Esta es la paradoja

¹⁸ En un ensamblaje, la identidad de un determinado elemento proviene de la consistencia que forma con otros elementos, en relaciones que abren o cierran su potencial de acción. Los ensamblajes gráficos descritos por Buckley proporcionan casos en que la transferencia y la recombinación sirven para vislumbrar las profundas transformaciones de la función y la identidad características de un ensamblaje emergente (294).

¹⁹ Según Deleuze, una línea de fuga es una desterritorialización. En las secuencias portuarias se abre un espacio, se hace “huir algo”, como una línea que se traza para evadir un bloqueo. “Huir es trazar una línea, líneas, toda una cartografía. Solo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada”. La huida deleuziana no necesariamente implica moverse o viajar: “Las fugas pueden hacerse sobre el terreno, en un viaje inmóvil” (Deleuze y Parnet 45-7)

²⁰ Las entrevistas a Varda y JR como la de Oliver Pére (2017) plantean ideas que se repiten sobre la motivación del documental. Una de las más evidentes es la de utilizar

de las escenas efímeras que quedan registradas en el documental. Si bien se trata de una propuesta de arte de acción como *performance*, ya que existe un juego colectivo y participativo en el que los habitantes de la ciudad ven su ambiente cotidiano intervenido, dichos habitantes se transforman en cocreadores de lo que queda registrado en la película²¹. La experiencia artística compartida mediante una obra efímera que podrá actualizarse en el filme nos devuelve a lo expuesto por Manning a partir de Duchamp y a la particular duración de lo infraleve tan propia del arte. Lo efímero en este sentido no es lo que caduca o expira. Frente a la dinámica de producción y desecho propia del capitalismo contemporáneo, y la consiguiente idea de obsolescencia, lo efímero participaría de un doble mecanismo de captura que impide que se vuelva un objeto de consumo. En lo efímero, a diferencia de lo obsoleto, existen sentimientos conceptuales (Manning) que valoran un evento como único e irrepetible, pero que lo hacen actualizable desde nuevas experiencias.

3. ENCUENTROS HUMANOS Y MÁS-QUE-HUMANOS DESDE LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA

El segundo eje de análisis busca indagar en los encuentros humanos y más-que-humanos como parte de la experiencia contemporánea, concibiendo el contacto entre cuerpos como un proceso incesante de agenciamientos y ensamblajes. Desde esta perspectiva, se explora en particular los agrupamientos que emergen de la relación entre lo humano con otras materias consideradas generalmente inertes. Para examinar la codependencia de lo humano con la materia inorgánica, resulta útil la perspectiva de Rosi Braidotti sobre la

la creatividad como acto colectivo. Además, tras el breve tránsito por *L' Escalé* en *Visages Villages* la voz en *off* de Varda señala que “es como un juego; JR satisface lo que más yo deseo, fotografiar las caras que voy conociendo para que mi memoria no las olvide” (00:07:15-00:07:23)

²¹ La necesidad de superar el arte tradicional con un gesto expansivo (cotidiano y público) ya estaba en los *happenings* de los años sesenta (Marchán Fiz 193).

condición poshumana en el marco de un materialismo vitalista²², trazando una subjetividad nómada articulada desde un sujeto no unitario en interconexión con otros, humanos y más-que-humanos. Por otra parte, y considerando que los objetos inorgánicos aparecen como ensamblajes en su propia conformación (aleaciones o compuestos), este apartado problematiza la dicotomía vida/materia a partir de Bennett y su concepción deleuziana de vida inorgánica. Al pensar los metales fuera de esa dualidad, Deleuze y Guattari establecen que estos poseen una vitalidad metálica dada por su carácter policristalino. La vibración de los átomos libres en los bordes entre los granos de esa estructura policristalina produce una línea de desplazamiento de las grietas en la estructura que no es determinista, sino que expresa una causalidad emergente. Así, las materias que se presentan como fijas o inertes, de realidad estable o rocosa, son internamente heterogéneas, móviles y poseen una dinámica rítmica y una velocidad que resulta demasiado lenta en relación con el umbral de percepción (duración y velocidad) de los cuerpos humanos. Desde este materialismo vitalista, cada átomo tiene una fuerza virtual y modula una materialidad heterogénea en permanente movimiento que es en sí misma un diferencial de intensidades, o lo que según Bennett puede llamarse vida (53-9).

La agencia plural de los ensamblajes y la vitalidad de lo más-que-humano se advierte en distintas secuencias de ambos filmes. La vitalidad de la materia emerge de la “ligera sorpresa de la acción” (Bennett 27), como aquello aleatorio e inesperado que surge en el hacer, sin objeto ni sujeto. Los artistas de *Visages Villages* instalan una gigantografía en los restos de un búnker alemán (00:55:00-01:03:49) caído desde un acantilado sobre la playa²³ en una zona costera de Normandía a la que acceden aprovechando la marea baja. Esa misma noche, la interacción de elementos naturales acelera

²² Un materialismo de inspiración spinozista, que rechaza cualquier clase de trascendentalismo, considera la estructura de la materia viva como vital y capaz de autoorganización (Braidotti 12).

²³ Una antigua fotografía de Guy Bourdin, tomada por Varda en la década de 1950, reproducida en gran formato y acoplada a los restos de un búnker alemán caído desde un acantilado sobre las costas de Sainte-Marguerite (*Visages Villages* 01:02:20-01:03:29).

el proceso de deterioro previsto, y a la mañana siguiente el grupo comprueba que la fuerza del viento, el oleaje y la arena han borrado la imagen mucho más rápido de lo esperado. Si bien toda intervención o performance tiene un componente sorpresivo, el ensamblaje entre el búnker, la fotografía ampliada y la playa adquiere intensificaciones por completo imprevisibles: el viento, la arena, el mar y sus componentes salinos, el papel y el hormigón son coactantes que participan del proceso desde agencias heterogéneas, desviando la posibilidad de otros eventos y afectando las expectativas humanas en relación con los resultados previstos. Así, la capacidad de sorprenderse “en el hacer” de la intervención artística se extrapola en la película a las agencias más-que-humanas²⁴.

Algo similar documenta *Medianeras* mediante las grietas o cicatrices en los muros de hormigón entre las que de pronto aparece un mundo vegetal. Junto a una serie de secuencias fotográficas, la voz en *off* de Martín describe la agencia de esta vegetación que se exhibe con fuerza expresiva, brotando en el cemento potenciada por factores ambientales como las precipitaciones y la humedad, todos elementos que escapan a la voluntad humana:

crecen donde no deberían crecer, con una paciencia y voluntad ejemplar, logran erguirse con dignidad, sin ninguna estirpe, salvajes, inclasificables para la botánica; una extraña belleza tambaleante, absurda que adorna los rincones más grises. No tienen nada y nada las detiene. Una metáfora de vida incontenible que paradójicamente enfrenta mi debilidad. (00:55:00-01:03:49)

Es interesante, en este sentido, lo que Emanuele Coccia señala sobre las plantas y su relación con el mundo. A diferencia de los animales, las plantas no producen el espacio en que viven, sino que se adaptan a él. Una hoja, para el autor, es la “forma paradigmática de la apertura”, o la vida capaz de ser atravesada por el mundo sin ser destruida por él: un “tejido cósmico conectivo” que ha hecho posible la existencia durante millones de años (Coccia

²⁴ Apuntando al materialismo vital, hay matices de lo que Bennett señala como la “efectividad propia de la acción en sí misma” (27).

28). Por su parte, las fisuras en el hormigón de las que emerge lo vegetal son provocadas por el desgaste material y por procesos químicos que también responden a causalidades emergentes. El hormigón, alcalino en condiciones normales, es vulnerable al ataque de sustancias ácidas del ambiente como el aire y la humedad que afectan su vida útil. También puede ser afectado por la carbonatación, que opera sobre uno de los principales componentes que lo conforman: el acero. La penetración del dióxido de carbono (desde la atmósfera) puede reducir la alcalinidad del hormigón, afectando al acero.

Por otra parte, ambos filmes registran escenas y secuencias que permiten analizar las dinámicas relacionales de los humanos con lo inorgánico a través de lo que Mario Perniola ha llamado el *sex appeal* de lo inorgánico: una atracción que existiría entre lo humano y lo aparentemente inerte. La tesis del autor es que la sexualidad humana ha mutado desde lo orgánico, basado en el deseo y el placer, hacia una sexualidad inorgánica, constantemente disponible pero indiferente a la belleza, la edad o la forma. Para percibir este *sex appeal* de lo inorgánico, sería necesario desplazar nuestra experiencia personal y la comprensión de lo estético en torno nuestro y experimentarlo como si fuésemos “cosas sintientes”. En *Medianeras*, Mariana lleva una vida solitaria en su departamento dúplex, en el que mantiene una colección de maniqués y de partes de maniqués²⁵. Diversas escenas revelan la atracción que la personaje siente por la materialidad de estos objetos inanimados. En su trabajo como diseñadora de vitrinas a menudo se ha sentido una más entre ellos, un cuerpo frío al otro lado de un vidrio que mira a la calle por donde pasan cuerpos humanos que parecen inaccesibles. Al llegar a su casa, suele hablar con los muñecos y hasta erotiza a uno de ellos (00:44:44-00:46:23). Más allá de explicar esta escena desde el fetichismo como una pulsión humana, desde un supuesto animismo de los objetos o desde una antropomorfización de los muñecos, la atracción por estos parece responder a una exploración del tipo que propone Perniola: la necesidad del personaje

²⁵ Como parte de la materialidad de la puesta en escena, el maniquí sería un *atrezzo* que se convierte en un motivo. Según Bordwell, un objeto de decorado que opera de forma activa en la acción, y que a lo largo de la narración puede convertirse en un motivo (Bordwell y Thompson 161).

de explorar un límite entre lo orgánico y lo inorgánico, viéndose a sí misma como una cosa sintiente.

En paralelo, las tomas de un departamento monoambiente revelan el territorio reducido en que habita Martín (un espacio de “cuarenta y pocos metros cuadrados”). Se trata de un personaje “fóbico en vías de recuperación”, que no solo mantiene una ya habitual dependencia con su computadora —la voz en *off* de Martín señala: “Hace más de diez años me senté frente a la computadora y nunca más me levanté” (00:04:56-00:05:00)—, sino que también tiene el obsesivo hábito de no salir a la calle sin una mochila de supervivencia en la que atesora un conjunto de objetos de los que no puede prescindir. Secuencialmente la cámara permite visualizar estos objetos, que Martín ordena con cuidado y chequea antes de salir a la calle²⁶. Por otro lado, a causa de su fobia al exterior, Martín va equipando el espacio cerrado de su monoambiente hasta resultar indisociable de él. Todo entra en relación hasta al punto en que sus bacterias intestinales, sus anteojos, el teclado de plástico de su computadora, el aire, las partículas de la habitación o la música que escucha forman un ensamblaje en el que lo orgánico y lo inorgánico se entrelazan.

Como hemos visto, la cualidad vibrátil de las cosas y sus efectos en tanto actantes se plantea desde el inicio en *Visages Villages*. La historia de Jeanine, por ejemplo, evidencia que “el apego a una casa es algo muy fuerte”, como señala Varda refiriéndose a la “fuerza” que ejerce la casa sobre su moradora. En toda esta secuencia también hay un juego de actantes, ensamblajes y fuerzas interactuando. Por su parte *Visages Villages*, además de registrar el apego de JR por sus gafas de sol (que “oscurecen” su visión), también presenta la peculiar historia de Pony²⁷. Se trata de un anciano

²⁶ Martín detalla su contenido: “una cámara Leica D-Lux 3 de 10 megapíxeles, rivotril en gota 0,25, Amoxicilina 500, Ibuprofeno, anteojos de sol, un impermeable plástico, una Victorinox de 21 funciones, linterna, pilas, preservativos (3 unidades), 400 pesos en efectivo en billetes chicos, un iPod de 60 gigas (tengo más de 800 canciones cargadas). Tres películas de Tati, un cuaderno y una carta plastificada con instrucciones de cómo proceder en caso de accidente o ataque de pánico” (00:06:40-00:07:15).

²⁷ Pony describe su vida peculiar y libre: “Nací bajo la sombra de una estrella / Mi madre, la luna, me dio su frescura / Mi padre, el sol, su calor / El universo, un lugar

que transita por la comunidad y vive libremente a la intemperie en plena campiña, donde ha improvisado un refugio con los objetos y cosas que la gente desecha. La relación que establece con esas cosas habla de otras formas de habitar que marcan un contraste con lo que ocurre en los monoambientes de *Medianeras*, pero que también muestran un vínculo indisoluble entre cuerpos orgánicos e inorgánicos.

Por otra parte, los avances de la tecnología difuminan cada vez más las barreras entre lo animado y lo aparentemente inanimado, lo que implica el surgimiento de subjetividades que ya no pueden remitirse a un individuo y sus capacidades. Braidotti rescata la *autopoiesis maquínica* de Guattari para dar cuenta de la proyección de los sistemas autopoieticos del organismo biológico al ámbito de las máquinas y de los otros tecnológicos. Esta autopoiesis maquínica constituye un vínculo cualitativo entre materia orgánica y técnica, considerando a las máquinas como inteligentes y generadoras (Braidotti 113-4). Estas transformaciones de la subjetividad, y la posibilidad de nuevos agenciamientos aparecen en *Visages Villages* en varios momentos. La presencia de un tractor súperinformatizado ha cambiado totalmente la naturaleza del trabajo en las faenas agrícolas, reemplazando las labores humanas y las relaciones sociales tal y como se organizaban en torno a dichas tareas. El tractor automatizado de Clemens, el “agricultor solitario” (00:15:19-00:18:27), no es solo una herramienta nueva que le permite optimizar su trabajo, sino un agenciamiento maquínico que produce una herramienta. El tractor no solo lo vuelve solitario en la medida que le permite hacerse cargo de más hectáreas de las que necesita, sino que lo transforma –como él mismo señala– de operario en pasajero del tractor. Así, este agenciamiento maquínico, que comprende una nueva técnica²⁸, implica también una nueva relación con la tierra, con lo social y con lo animal. Desde su propio testimonio, la película muestra que antes del tractor automatizado, Clemens debía contratar a varios hombres (mínimo tres a cuatro personas cada doscientas hectáreas) y que, en otros tiempos aún

para habitar en él” (*Visages Villages* 00: 46:01-00:46:11).

²⁸ Además del ensamblaje tecnológico, se ensamblan al tractor otras herramientas, como cosechadoras trilladoras, rastillo rotativo, sembradora, apisonadora y una cultivadora.

más distantes, estas faenas eran impensables sin la tracción animal. Como resulta evidente, el tractor ha permitido prescindir de hombres y animales, lo que tiene un impacto en lo social y en lo económico.

Volviendo a lo que ocurre en *Medianeras*, los motores de búsqueda de internet no solo implican una herramienta nueva para Martín, sino también un nuevo agenciamiento maquínico, en la medida en que dichos motores transforman lo social y los modos en que las personas se relacionan con el ocio como un subproducto de su trabajo. Ahora bien, lo maquínico para Deleuze no es mecánico ni orgánico. Si la mecánica es un “sistema de conexiones progresivas entre términos dependientes”, la máquina es “un conjunto de vecindad hombre-herramienta-animal-cosa” anterior respecto de ellos, puesto que es la línea abstracta que los atraviesa y, al mismo tiempo, los hace funcionar (Deleuze y Parnet 118). Una herramienta seguirá siendo marginal mientras no exista la máquina social que la hace operativa. Martín muestra cómo lo que él concibe como una herramienta ha transformado radicalmente sus formas de relación: “internet me acercó al mundo, pero me alejó de la vida, hago *home banking*, leo revistas por internet, bajo música por internet, chateo por internet, estudio por internet, juego por internet, tengo sexo por internet” (00:24:54-00:25:12).

La situación descrita hace referencia a un cambio radical en la concepción de lo público en la que los datos e imágenes adquieren otro valor. En este contexto, la búsqueda de citas o sexo por internet permite que emerja lo que el personaje identifica como un verdadero teatro de sombras. Las imágenes (generalmente de cuerpos femeninos, al otro lado de la pantalla) generan un impacto visual muy distinto al de las gigantografías que analizábamos antes, particularmente en relación con la manera en que se conciben los rostros y cuerpos humanos retratados en las fotografías de JR en *Visages Villages*. Siguiendo a Byung-Chul Han, se las puede pensar como imágenes transparentes que se vuelven pornográficas²⁹ al liberarlas de todo sentido, de toda “coreografía, dramaturgia y escenografía” y de toda “profundidad

²⁹ Entendiendo pornografía como el contacto inmediato entre imagen-ojo y, por transparencia, cuando las cosas son despojadas de su singularidad y son expresadas “completamente en la dimensión del precio” (Han 12).

hermenéutica”. Las imágenes de rostros o cuerpos humanos expuestos en estas secuencias de *Medianeras* constituyen una nueva forma de mercancía y adquieren un “valor de exposición” (Han 25-7). En el ciberespacio de la era del capitalismo tardío, se “exponen, venden y consumen intimidades”³⁰. Este tipo de *escenario público* se sostiene en la creencia de que las emociones y los sentimientos se pueden revelar transparentando el alma, transformándose la intimidad en la “fórmula psicológica de la transparencia”. Sin intentar moralizar la situación del personaje en relación con los agenciamientos maquínicos que modelan su realidad, podría decirse que la intimidad concebida en estos términos transforma sus relaciones de una manera que él mismo es incapaz de ver. Si el final de la película sugiere que su vida se transformará radicalmente como efecto de su encuentro con Mariana y la relación que establece con ella, resulta llamativo que la película concluya con un video casero, muy similar a otros que circulan en internet, en que ambos exhiben una recién adquirida intimidad de pareja que cumple con los estándares del romanticismo humanocéntrico. Esa forma de romanticismo pasa a ser una plantilla, entre otras posibles, para relaciones que no pueden sino responder a los agenciamientos maquínicos propios de nuestra época.

4. PALABRAS FINALES

Tanto los *paste-ups* en los muros de distintas localidades rurales francesas en *Visages Villages*, como los anuncios publicitarios y las ventanas improvisadas en los edificios de Buenos Aires en *Medianeras* constituyen intervenciones que componen arquitecturas efímeras en las que las texturas del papel y el hormigón despliegan sus potencias conectivas con las materialidades de la imagen cinematográfica. De este modo, el protagonismo de lo humano en

³⁰ Según Han, el espacio público del mundo del siglo XVIII es un escenario teatral, en que “lo teatral se opone a lo táctil”. La distancia escénica impide el contacto inmediato entre cuerpos y almas, la comunicación pasa a través de formas rituales y signos. En la modernidad se renuncia cada vez más a la “distancia teatral a favor de la intimidad”, en una “funesta evolución”, que quita a los hombres la posibilidad de jugar con las propias imágenes externas y adornarlas con sentimiento (Han 67).

los filmes cede su lugar al protagonismo de los ensamblajes, a un *hacer* sin objeto ni sujeto, implicado dentro de procesos relacionales en los cuales la temporalidad no puede ser consignada en términos continuos y/o lineales. Las intensidades afectivas y las agencias diferenciales en estos ensamblajes heterogéneos posibilitan el trazado de puntos de fuga que fracturan las subjetividades concebidas desde el excepcionalísimo humanocéntrico, mostrando un incesante devenir desde el que se perciben otras formas de relación. En este contexto, las dicotomías entre lo vivo y lo inerte, entre lo animal y lo maquínico o entre lo orgánico y lo inorgánico pierden sentido: lo vegetal crece en las fisuras del hormigón y lo orgánico pierde su hegemonía sobre lo vivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BENNETT, JANE. *Vibrant Matter. A Political Economy of Things*. Durham: Duke UP, 2010.
- BRAIDOTTI, ROSI. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- BRODERSEN, DIEGO. “La vida imita al arte. Cine: Agnès Varda y su nuevo documental, *Visages Villages*”. *Página 12*, 25 febrero 2018. www.pagina12.com.ar/97556-la-vida-imita-al-arte.
- BORDWELL, DAVID Y KRISTIN THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw Hill, 2004.
- BUCKLEY, GRAIG. *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2019.
- COCCIA, EMANUELE. *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. Medford, MA: Polity, 2018.
- COOLE, DIANE Y SAMANTHA FROST. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke UP, 2010.
- CORTES ROCCA, PAOLA Y LUZ HORNE. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, n° 21, marzo de 2021, pp 4-15.
- DESSANAY, MARGHERITA Y OLLY STUDIO. *It's a Stick-Up: 20 Real Paste-Ups from the World's Greatest Street Artists*. Londres: Laurence King, 2013.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- DELEUZE, GILLES Y CLAIRE PARNET. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- DE LOS RÍOS, VALERIA. “Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva”. *Cuadernos. Info*, n.º 43, diciembre de 2018, pp. 85-92.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

- FAVRET, MARY A. "The Pathos of Reading". *PMLA*, vol. 130, n.º 5, 2015, pp. 1318-31.
- HAN, BYUNG-CHUL. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- HORNE, LUZ. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- LAMBERT, LÉOPOLD. *Topie Impitoyable: The Corporeal Politics of the Cloth, the Wall, and the Street*. Nueva York: Punctum Books, 2016.
- MANNING, ERIN. "For a Pragmatics of the Useless, or the Value of the Infrathin". *Political Theory*, vol. 45, n.º 1, 2016, pp. 97-115.
- MASSUMI, BRIAN. *Politics of affect*. Cambridge: Polity, 2015.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal, 1994.
- NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- PERNIOLA, MARIO. *Sex Appeal of the Inorganic. Philosophies of Desire in the Modern World*. Traducido por Massimo Verdicchio. Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2017.
- TARETTO, GUSTAVO. "Medianeras: la soledad, el amor, la ciudad". Entrevista por Claudio Minghetti. *La Nación*, 6 de octubre de 2011, www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/medianeras-nid1412130/
- . "Cine, ciudad, amor y humor". Entrevista por Andrés Daly. *35 Milímetros*, 1 de julio de 2013, www.35milímetros.org/entrevista-a-gustavo-taretto-director-de-medianeras/
- . "El caos, la soledad y el encanto de Buenos Aires en la Berlinale". *Vanguardia*, 22 de septiembre de 2015, www.vanguardia.com.mx/show/2928459-el-caos-la-soledad-y-el-encanto-de-buenos-aires-en-la-berlinale-ABVG2928459.
- . "Durante el 55th Festival de Cine de Londres". Entrevista. *Artefacto magazine*, 24 de noviembre de 2011, www.youtube.com/watch?v=HsLuRSPUDw.
- TWYMAN, MICHAEL. "The Long-Term Significance of Printed Ephemera". *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, vol. 9, n.º1, 2008, pp. 19-57.

VARDA, AGNÈS Y JR. “Rencontre Avec Agnès Varda et JR”. Entrevista por Olivier Père. *Arte.tv*, 18 de mayo de 2017, www.arte.tv/sites/olivierpere/2017/05/18/cannes-2017-jour-2-rencontre-agnes-var-da-jr/.

FILMOGRAFÍA

MEDIANERAS. Dirigida por Gustavo Taretto. Rizoma Films, Eddie Saeta S.A, Pandora Film, Zarlek Producciones, INCAA, 2011.

VISAGES VILLAGES. Dirigida por Agnès Varda y J.R. Ciné Tamaris, Social Animals, Rouge International, Arte France Cinéma, Arches Films, 2017.

DOCUMENTOS

DOCUMENTOS DEL INTERNACIONALISMO NEGRO: DOS ENSAYOS DE LAS HERMANAS NARDAL¹

MARÍA YAKSIC

Universidad de Chile
mayaksic@gmail.com

CLAUDIO GAETE BRIONES

gaetebriones@gmail.com

En los años noventa Joan Scott propuso releer la historia del feminismo a partir de sus paradojas. La clave la recuperaba de Olympe de Gouges, la escritora de la *Declaración de los Derechos de la Ciudadana* en Francia, guillotizada después de que sus ideas fueran consideradas contrarrevolucionarias. ¿Puede una feminista ser contrarrevolucionaria? Una genealogía de los feminismos implica, para Scott, historiar aquellas paradojas que, situadas en la intersección de la igualdad y diferencia, circunscriben su terreno argumentativo a las posibilidades de su propio contexto. Esa historia, entendida como un archivo dinámico, está en

¹ Selección y notas de María Yaksic (Becaria ANID 1202038). Traducción de María Yaksic y Claudio Gaete Briones. Esta investigación cuenta con el apoyo del proyecto “Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World” del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del convenio de subvención Maria Sklodowska Curie n.º 823846.

una constante reconstrucción, a pesar de las estabilizaciones que cada cierto tiempo logra disponer la organización de un canon. Pero la recuperación de voces y textos que después de su inscripción política o intelectual, quedaron en el espacio de la invisibilidad inevitablemente provoca desvíos. El documento que presentamos a continuación, por primera vez traducido al castellano, expone la escritura de dos mujeres que, situadas en los bordes del Imperio francés, sostuvieron una lectura inédita en su propio contexto sobre el nudo igualdad/diferencia desde la intersección entre la raza y el género. Leídos en la actualidad, estos documentos interrogan el modo en que se ha construido la historia de la Negritud y las razones que llevaron a la desaparición de estas voces en la conformación de la historia de su propio movimiento, particularmente, el asombroso silencio que persistió sobre ellas en la narrativa posterior de los movimientos anticoloniales de expresión francófona².

El escenario de estas escrituras es el París de entreguerras (1918-1939), momento de eclosión de las vanguardias históricas y de las vanguardias políticas en el seno de lo que se ha llamado metrópolis colonial (Boittin, Germain), París creole (Noël) o París negro (Sharpley Whithing), una aproximación conceptual que conecta el Caribe con la capital francesa. Pero también abre una imagen cultural y política del París de entreguerras mucho menos recepcionada en América Latina, que el recorrido de las vanguardias históricas en esos mismos años (Schwartz)³. Los ensayos que aquí publicamos arrojan luces sobre el rol

² En particular nos referimos al silencio sobre su rol inaugural en las intuiciones, alianzas y debates que por largo tiempo fueron atribuidas al encuentro entre Aimé Césaire, Léopold Sedar Senghor y Léon-Gontran Damas en torno a la revista *L'Étudiant Noir*, como momento fundacional. La hegemonía que adquirió el movimiento de la negritud (Césaire, Senghor, Damas) para la historia posterior del campo intelectual afrocaribeño en Francia todavía es una discusión abierta. Incluso después de la Segunda Guerra Mundial, el lugar de las intelectuales negras en esas genealogías es prácticamente inexistente. Expresión de eso quizás sea la completa ausencia de mujeres expositoras en las dos versiones del célebre Congreso de Escritores y Artistas Negros de 1956 y 1959 (Germain 5-6). Alison Rise nos recuerda que la única mujer presente en la icónica foto del 1º Congreso es Marie-Rose Clara Pérez, esposa del intelectual haitiano Jean Price-Mars. Hay al menos dos mujeres que también podrían estar: Christiane Yandé Diop, casada con Alioune Diop, director de *Présence africaine*, y organizadora del congreso, y Suzanne Roussi Césaire, escritora y cofundadora de la revista *Tropiques*, casada con Aimé Césaire (489).

³ Sobre la recepción de las vanguardias históricas en América Latina ver Schwartz, en particular la articulación entre vanguardia política y vanguardia estética.

que tuvieron estas y otras mujeres racializadas en los albores de una escena crítica del colonialismo que cruzó el resto del siglo XX con una perspectiva internacionalista. En ese París creole de entreguerras fueron las gestoras, editoras y traductoras cuyos nombres quedaron invisibilizados, quienes publicaron revistas, documentaron la escena cultural de la ciudad, establecieron lazos de solidaridad internacionalista y tendieron verdaderas redes transatlánticas que crearon un paulatino espacio de encuentro para las figuras más influyentes del Renacimiento de Harlem y del New Negro.

Las hermanas Nardal, originarias de Fort-de-France, capital de la isla Martinica, se trasladaron en su juventud al barrio Clamart, al sur de París, para comenzar sus estudios universitarios. De una familia de siete hermanas, Paulette (1896-1985) y Jane (1902-1993), fueron las primeras mujeres negras en inscribirse en la Sorbonne⁴. Ambas, junto a Andrée, sobresalieron por su vínculo con la escritura y el periodismo, se desempeñaron como corresponsales de periódicos parisinos, fueron traductoras y activas relatoras de la escena intelectual negra en este período. En las dependencias de su propia casa, inauguraron el salón Clamart que se convirtió en un lugar de reunión habitual para quienes conformaban la heterogénea comunidad de artistas e intelectuales afrodescendientes y migrantes en la metrópolis francesa⁵. Por su salón pasaron Claude McKay, Langston Hughes, Alain Locke, René Ménil, W.E.B. Du Bois, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Jean Price-Mars y Marcus Garvey, entre muchos otros. El célebre salón también fue la sede de fundación de uno de los proyectos editoriales más interesantes del internacionalismo negro de la época: *La Revue du Monde Noir* (1931-1932), revista mensual, bilingüe (francés-inglés), dirigida por las hermanas Nardal, junto a Léo Sajous, de Haití. La revista, que venía

⁴ Paulette se graduó en 1924 con una tesis dedicada a la *Uncle Tom's Cabin* [*La cabaña del Tío Tom*] primera tesis que abordaba los temas raciales en su área de estudio.

⁵ El salón quedaba en el n.º 7 de la rue Hébert, del barrio Clamart. En diversas fuentes, relatos y biografías este salón es referenciado como un espacio importante para la escena intelectual y artística del período, pero el reconocimiento que tuvo como el origen de las primeras ideas de la negritud fue tardío. Recién a partir de los años setenta los llamados padres de la negritud hicieron un reconocimiento público a Paulette Nardal. En los años setenta Léopold Sédar Senghor le organiza un homenaje público, y en los años ochenta Aimé Césaire hace lo mismo en Martinica.

a inscribirse en una escena diversa de otros proyectos de las comunidades negras, fue precursora del internacionalismo impreso y un antecedente declarado del proyecto que inauguró la revista y editorial *Présence Africaine* después de la Segunda Guerra Mundial⁶.

En los últimos veinte años ha existido un sostenido esfuerzo en el mundo anglo y francoparlante por reconstruir una genealogía de las mujeres en la Negritud y, en especial, el lugar de las Nardal en el desarrollo del internacionalismo negro del período de entreguerras. Entre esos trabajos destacan los de T. Denean Sharpley-Whiting, Jennifer Anne Boittin, Brendt Hayes Edwards, Eve Gianoncelli, Tanella Boni, Clara Palmiste, Corinne Mencé-Caster y Myriam Moïse, entre muchos otros. Más recientemente el número especial *Mondes noirs: hommage à Paulette Nardal*, de la revista *Flamme*, 2021, coordinado por Cécile Bertin-Elisabeth y Vinciane Trancart, incluye materiales de archivo documentales, fotográficos y sonoros inéditos sobre Paulette Nardal y sus hermanas que renuevan estos trayectos de lectura. Las traducciones que presentamos aquí corresponden a dos textos medulares del corpus todavía disperso de las hermanas Nardal. El primero, “El internacionalismo negro” (1928) de Jane, fue publicado el primer año de circulación de *La Dépêche Africaine* (1928-1931), el mayor de los medios impresos de su tipo en ese tiempo, con un tiraje que oscilaba entre los 12.000 y 15.000 ejemplares. Si bien representaba un ala moderada del Comité de Defensa de la Raza Negra (CDRN), *La Dépêche Africaine* llegó a congregarse un repertorio amplio de voces políticas e intelectuales, textos especializados, secciones temáticas y páginas culturales, muchas veces publicadas como suplemento bajo el título, “La Dépêche littéraire” o “La Dépêche Culturelle”. Esas secciones fueron la plataforma para que mujeres publicaran reseñas, ensayos, relatos y crónicas de

⁶ Entre los años veinte y treinta existió un prolífico circuito de prensa de gremios y asociaciones negras críticas del colonialismo francés desde un amplio arco de posiciones políticas que recorre posiciones revolucionarias y un complejo entramado de posiciones y debates asimilacionistas: *La Voix des Nègres*, *Le Cri des Nègres*, *La Race Nègre*, *Les Continents* y *La Dépêche Africaine*, *La Revue du Monde Noir*. Alioune Diop, fundador al término de la Segunda Guerra Mundial de la revista *Présence Africaine* (1947), declara que este proyecto es plenamente heredero de *La Revue du Monde Noir*, fuente de inspiración para las generaciones posteriores.

manera libre. En este medio impreso, Jennifer Anne Boittin nos recuerda que las mujeres no fueron los objetos de investigación sino también autoras (135). El segundo ensayo, “El despertar de la conciencia racial” (1932), de Paulette Nardal, apareció unos años después en formato bilingüe (francés-inglés) en *La Revue de Monde Noir*. Este ensayo, probablemente el más citado de su autoría, expone una breve historia literaria de la escritura negra en el espacio francófono. Desde allí reconstruye una genealogía de la formación de una conciencia racial estableciendo un contraste comparativo con el recorrido intelectual de los pueblos negros en Estados Unidos.

La función bisagra y original de las hermanas Nardal entre el panafricanismo y los orígenes de la Negritud nos impulsa a repensar las claves, ideas y lecturas que ellas mismas proponen: la solidaridad racial de género, la vocación y proyección del internacionalismo, la potencialidad de los diálogos bilingües y multirraciales, la imaginación de la escritura, la edición y la traducción como herramientas transformadoras. La vida intelectual y el oficio de la producción de textos adquiere particular profesionalismo y sofisticación en su trabajo⁷. A la luz del presente, los ensayos aquí publicados nos ofrecen una sugerente y poco atendida traducción del concepto de “doble conciencia” de Du Bois (lo afroamericano) para entender su propia experiencia *afrolatina*. Las hermanas Nardal, fascinadas en ese entonces con la circulación del libro *The New Negro* de Alain Locke⁸, e imaginando la traducción de René Maran (Premio Goncourt en 1921) al inglés, fueron movilizadoras de reflexiones cruciales que desde la intersección raza/género

⁷ En *Negritude Women* T. Denean Sharpley-Whiting expone una genealogía de las mujeres de la negritud, selecciona y traduce al inglés textos de Jane Nardal, Paulette Nardal y Suzanne Césaire, influyentes para este campo de discusión. Lo que está en juego con su investigación es disputar el relato masculinista con que la Negritud se inscribió en la historia, además de resaltar ejes de pensamiento e ideas sumamente originales de estas mujeres que quedaron en el completo olvido incluso para sus pares intelectuales. Las memorias de Paulette Nardal editadas por Philippe Grollemund y publicadas en 2019 tienen gran valor en ese sentido.

⁸ Alain Locke (1885-1954), escritor y filósofo, considerado arquitecto del Renacimiento de Harlem por la publicación de su influyente *The New Negro: An Interpretation* (1925), antología que recopiló diversos géneros del arte y la literatura africana y afroamericana, construyó un primer canon de voces, autores y estéticas. Su obra influyó fuertemente a su generación y a las posteriores.

comienzan a abrir un campo y disputan nuevos recorridos en la metrópolis francesa. Quizás en ellas, como propone Corinne Mencé-Caster, ya no tengamos que ver a las arquitectas de la Negritud, sino a las precursoras del pensamiento de lo diverso, más cerca de Édouard Glissant, que de Aimé Césaire, si de situarlas en un terreno conocido se trata.

En esta publicación hemos incorporado además tres documentos procedentes de los Papiers Nardal-serie J, resguardados en el Archivo de la Collectivité Territoriale de Martinique, ubicado en Fort-de-France. La colección Papiers Nardal contiene un acervo de tres grandes cuerpos documentales que anudan trayectorias entre generaciones, lugares, proyectos, entrecruzando el archivo de Paulette Nardal, Lucy Nardal (1905-1998) y su sobrina Christiane Eda-Pierre (1932-2020), destacada soprano, hija de Alice Nardal (1900-2000). Esta colección contiene materiales que dialogan de manera complementaria con el corpus escritural de las Nardal todavía disperso entre los impresos del París de entreguerras y los de la transición poscolonial en Martinica. Estos documentos son: i) fotografía icónica de Jane, Paulette y Andrée en el salón Clamart; ii) una carta mecanografiada de Alain Locke, donde responde al interés de las Nardal de traducir *The New Negro* al francés, y devela el puente que Jane y Paulette establecieron entre el Renacimiento de Harlem y París, además de constatar la intermediación de René Maran, quien ya tenía una posición influyente después de obtener el Goncourt; iii) una carta manuscrita de Claude McKay, uno de los escritores más destacados del Renacimiento de Harlem, dirigida a Paulette Nardal desde Madrid, donde además de contar amistosamente una serie de episodios cotidianos, plantea a Nardal su visión sobre la crítica y la recepción francesa de su novela *Banjo*. Las dos cartas publicadas aquí son parte de los acotados pero sugerentes documentos que los Papiers Nardal conservan de este período y que ofrecen pistas para comprender el lugar de las Nardal y sus vínculos intelectuales en los albores del internacionalismo negro.

EL INTERNACIONALISMO NEGRO

La Dépêche Africaine, n.º 1, 5 de febrero, 1928⁹

JANE NARDAL

Hay en esta posguerra una reducción o más bien un intento de reducción de las barreras existentes entre los países. ¿Las fronteras, las aduanas, los prejuicios, las costumbres, las religiones, las diversas lenguas permitirán algún día realizar este proyecto? Eso queremos nosotras, que constatamos el nacimiento simultáneo de un movimiento que no se opone en absoluto al primero. Los negros de todos los orígenes, de nacionalidades, de costumbres, de religiones distintas, sienten vagamente que, a pesar de todo, pertenecen a una sola y misma raza. Antes, los negros más privilegiados miraban con arrogancia a sus hermanos de color, creyéndose seguramente de otra especie; por otro lado, aquellos negros que nunca habían abandonado el suelo africano para ser llevados a la esclavitud miraban como vil ganado a quienes la fantasía del blanco había sometido, luego liberado, y luego modelado a su imagen.

Después vino la guerra, la adaptación, el encuentro en Europa de negros de todos los orígenes, los sufrimientos de la guerra, y semejantes

⁹ En ambas traducciones hemos decidido mantener las mayúsculas de los originales, incluso cuando son nombres comunes como negro/blanco. Conservamos los títulos en su idioma original. También el estilo de su escritura y los giros sintácticos.

decepciones de la posguerra. Después los snobs –a quienes debemos agradecer– y los artistas dieron a conocer el arte negro. Ellos enseñaron a muchos negros, sorprendidos, que en África existía una literatura, una escultura negra absolutamente originales, y que en América una poesía y unos cantos sublimes, “los spirituals”, habían sido compuestos por desdichados esclavos negros. Luego fue revelada tanto al mundo blanco como al mundo negro la plasticidad de los cuerpos negros en sus actitudes esculturales, dando paso sin transición a una ondulación, o a una relajación repentina, bajo el dominio del ritmo, maestro soberano de sus cuerpos; en ese rostro negro, tan misterioso para los blancos, el artista pudo descubrir tonos tan cambiantes, expresiones tan fugitivas que causaban su alegría o su desesperación; el cine, el teatro, el *music-hall* abrieron sus puertas a los negros conquistadores.

Tenemos que considerar todas estas razones, desde las más importantes hasta las más triviales, para explicar el nacimiento de un espíritu racial entre los negros. De ahora en adelante habría algún interés, alguna originalidad, algún orgullo en ser negro, en volverse hacia África, cuna de los negros, y recordar un origen común. El negro tendría tal vez que hacer su parte en el concierto de las razas donde hasta ahora, débil e intimidado, guardaba silencio.

A nuevas ideas, nuevas palabras, de ahí la significativa creación de los términos Afro-Americano, Afro-Latino. Ellos confirman nuestra tesis al modelar un nuevo significado sobre la naturaleza del Internacionalismo Negro. Si el negro quiere ser él mismo, afirmar su personalidad, no ser más una copia de tal o cual tipo de raza (lo que a menudo le vale desprecio y escarnio), no se deduce por ello, sin embargo, que devenga hostil a toda contribución de otra raza. Al contrario, para conocerse mejor y reafirmar su personalidad debe beneficiarse de la experiencia adquirida por otros, de las riquezas intelectuales. Ser Afro-Americano, ser Afro-Latino significa ser un estímulo, un consuelo, un ejemplo para los negros de África, mostrándoles que ciertos beneficios de la civilización blanca no llevan necesariamente a renegar de su raza.

Los africanos, por otra parte, sabrán beneficiarse de este ejemplo y conciliar esas enseñanzas con sus tradiciones milenarias de las que tienen

pleno derecho a sentirse orgullosos. Ya no viene a la mente del hombre cultivado tratarlos en masa como salvajes. El trabajo de los sociólogos ha mostrado al mundo blanco los centros de la civilización africana, sus sistemas religiosos, sus formas de gobierno, su abundancia artística. De allí que sea comprensible la amargura que sienten por haber sido despojados y no podrá ser atenuada sino por este efecto de la colonización: la posibilidad de reconectar, de unir en una nueva solidaridad racial, y a pesar de las disputas entre los pueblos conquistados, a tribus que no tenían ninguna idea al respecto.

A lo largo de ese camino apenas allanado, creo que los negros americanos han sido los precursores. Basta con leer *The New Negro*, de Alain Locke, cuya traducción al francés aparecerá por Payot.

Los obstáculos que ellos encontraron (liberación tardía, esclavitud económica todavía existente en el sur, humillaciones, linchamientos) fueron sus incentivos. Y tanto en el comercio y la industria como en las bellas artes y la literatura, sus realizaciones son notables y, sobre todo –lo que más nos interesa–, los prejuicios de los blancos que les rodean han producido entre ellos una inigualable solidaridad y conciencia racial.

Los Afro-Latinos, al estar en contacto con una raza menos hostil al hombre de color que la anglosajona, se han atrasado en esa ruta. Por lo demás, sus dudas no son sino un crédito al país que entendió tan bien cómo vincularlos y asimilarlos. Pero su lealtad puede estar tranquila: el amor por el país latino, país adoptivo, y el amor por África, país de sus ancestros, no son incompatibles. El espíritu negro, tan versátil, tan capaz de asimilación, tan perspicaz, superará fácilmente esta aparente dificultad. Ayudados y alentados por los intelectuales negros americanos, los jóvenes Afro-Latinos se separan ya de la generación precedente y se apresuran por alcanzar a la multitud que evoluciona en ese sentido, por rebasarla incluso para poder guiarla mejor. Por esto, ya formados en los métodos europeos, se servirán de ellos para estudiar el espíritu de su raza, el pasado de su raza con todo el brío crítico que requiere. Que una joven escuela negra ya esté volcada al estudio de la esclavitud, que mire de frente, con desapego, un pasado demasiado próximo y doloroso, ¿no es la mejor prueba de que finalmente

existe una raza negra, un espíritu racial en maduración? Quienes saben cuánto algunos temas eran hasta ahora tabú entre la gente de color, podrán apreciar el progreso que estos últimos hechos representan.

EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA RACIAL

Revue du Monde Noir, n.º 6, 1932

PAULETTE NARDAL

Voy a estudiar particularmente este despertar entre los Negros antillanos. Su actitud frente a las interrogantes raciales evidentemente está cambiando. Hace apenas algunos años, incluso podríamos decir algunos meses, ciertos temas eran tabú en Martinica. ¡Desgraciados quienes se atrevieran a tocarlos! No se podía hablar de esclavitud ni declarar el orgullo de ser descendientes de Negros africanos sin ser considerado un fanático o al menos un excéntrico. Esos temas no provocaban ninguna resonancia profunda ni en los jóvenes ni en los viejos.

Es así que esta indiferencia casi despectiva parece transformarse en un asombrado interés en parte de la generación más vieja y en un entusiasmo real en la juventud.

Sin embargo, entre ciertos Antillanos ha despertado la conciencia racial, pero para eso ha sido preciso que se alejaran de su pequeña tierra natal. El desarraigo que sintieron en la metrópolis, donde el Negro no siempre ha gozado de la consideración que parece demostrársele desde

la Exposición Colonial, les creó, a pesar de su formación latina, un alma negra¹⁰. Pero todavía ese estado mental no se exteriorizaba.

Que la actitud de los Antillanos hacia su propia raza sea muy diferente a la de los Negros americanos, se explica por el liberalismo que caracteriza la política de Francia ante los pueblos de color. El libro de Sieburg, *Dieu est-il française? [¿Es Dios francés?]*¹¹, contiene, entre otras cosas, una observación muy sensata sobre la potencia asimiladora del genio francés. Según el escritor alemán, la ausencia del prejuicio de color entre los franceses proviene de la seguridad de que pueden, en un tiempo relativamente corto, convertir al negro en un verdadero francés. Además, fue natural que los Antillanos, procedentes del mestizaje de dos razas, negra y blanca, imbuidos de la cultura latina e ignorantes de la historia de la raza negra, terminaran inclinándose por el elemento que más les honraba.

La situación entre los Negros americanos fue bastante diferente. Si bien tampoco eran de orígenes raciales puros, el desprecio sistemático mostrado hacia ellos por la América blanca les llevó a buscar, desde el punto de vista histórico, cultural y social, motivos de orgullo en el pasado de la raza negra. En consecuencia, por la necesidad de solucionar el problema racial existente en Estados Unidos desde la abolición de la esclavitud, la idea de raza devino el núcleo de sus preocupaciones.

Sería interesante explorar las repercusiones que esto tuvo en la literatura afroamericana. Como en la mayoría de los pueblos colonizados, se observan tres períodos característicos en la evolución intelectual de los

¹⁰ La Exposición Colonial de 1931 fue una controversial feria internacional montada durante cinco meses en el Bois de Vincennes, París. Esta feria despertó fuertes debates por sus pabellones temáticos que simulaban a escala las posesiones del Imperio en Marruecos, Argelia, Martinica y Guadalupe, entre otros territorios de ultramar. La críticas fueron públicas y provenían de un heterogéneo grupo de antiimperialistas y surrealistas europeos (Breton, Éluard, Péret, Sadoul, Aragon y Char, entre otros) quienes difundieron su manifiesto “Ne visitez pas l’Exposition Colonial”. Muchos escritores y artistas negros del amplio espectro de tendencias asimilacionistas colaboraron con la exposición y utilizaron este espacio para manifestar sus propios puntos de vista y sus disputas sobre la realidad de las colonias francesas.

¹¹ Friedrich Sieburg (1893-1964) fue un escritor y periodista alemán. En 1929 llega a Francia como corresponsal de Frankfurter Zeitung y publica por la editorial Bernard Grasset *Dieu est-il française?* (1930), su libro más célebre.

Negros americanos. Primero, un período de adquisiciones indispensables en que los Negros deportados desde África tuvieron que aprender una lengua nueva y adaptarse a un medio hostil. Es un período de absorción del componente negro por el componente blanco. Desde un punto de vista literario, los Negros solo podían imitar dócilmente las obras de sus modelos blancos. Solo algunos relatos de esclavos guardaron el frescor original y la emoción genuina gracias al uso del dialecto afroamericano. Durante la lucha antiesclavista, asistimos a la eclosión de una literatura de controversia y de protesta moral, donde el género oratorio fue activamente cultivado y muchas veces con éxito. Queda de esta época un considerable número de documentos y memorias que, desde el punto de vista histórico, son de real valor. Los incesantes llamados a la compasión caracterizan esa producción poética.

Desde 1880, los Negros americanos acceden a la real cultura. Entonces surgen dos tendencias opuestas. Por un lado, Dunbar¹², poeta y novelista, quien usa simultáneamente el inglés y el patois, representa, digamos, la escuela del realismo racial. Por el otro, Du Bois continúa en cierta forma la literatura de protesta social, reivindicando para los Negros derechos cívicos y culturales iguales a los de los Blancos¹³. Pero es bajo la influencia de Brathwaite que los autores modernos, desde 1912, sin abandonar la intensidad emocional de sus sufrimientos ancestrales, hacen de estos temas el punto de partida de su inspiración, otorgándoles un significado universal. Más importante todavía, abandonan los medios de expresión específicamente

¹² Paul Laurence Dunbar (1872-1906) fue un poeta, novelista y dramaturgo, originario de Ohio. Se convierte en uno de los primeros escritores afroamericano en obtener reconocimiento nacional e internacional. Entre sus obras más conocidas destacan *Lyrics of Lowly Life* (1896), *Lyrics of the Hearthside* (1903), y *In Dahomey* (1903), la primera comedia musical completamente afroamericana presentada en Broadway.

¹³ W.E.B. Du Bois (1868-1963) sociólogo, historiador, novelista y dramaturgo afroamericano. Fue fundador del Niagara Movement, militante de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) y una de las voces más influyentes del antirracismo, el internacionalismo negro y la lucha por los derechos civiles. A lo largo de su vida escribió más de una veintena de libros de ficción y no ficción entre los que destacan *The Souls of Black Folk* [*Las almas del pueblo negro*] (1903) y su considerada obra magna *Black reconstrucción in América* (1935).

negros en favor de las formas y los símbolos de la literatura tradicional. Nuestros lectores han tenido, mediante los versos de Claude Mac Kay [sic]¹⁴, una idea de esta nueva actitud. Y más recientemente todavía, con los poemas de Langston Hughes¹⁵, han podido observar que los americanos, al apartar todo complejo de inferioridad, experimentan tranquilamente su “ser individual en la piel negra, sin miedo y sin vergüenza”.

Esta interesante evolución intelectual del Negro americano nos incita a interrogarnos: ¿dónde está ahora su hermano Antillano, intelectualmente desarrollado en un medio relativamente más favorable?

Si las preocupaciones raciales no se hallan en el primer plano de la producción literaria del período siguiente a la abolición de la esclavitud en las Antillas, es porque entonces los “mayores” estaban muy ocupados en batallar por las libertades y los derechos políticos para las diversas categorías de raza negra allí presentes. Desde un punto de vista estrictamente literario, esos mayores y sus sucesores —se puede nombrar a Victor Duquesnay, Daniel Thaly, Salavina, en Martinica, Oruno Lara en Guadalupe, y otros tantos escritores y poetas haitianos— representan un período de iniciación en la literatura de la raza conquistadora que duró aproximadamente hasta 1914. Pero si la evolución intelectual de los Negros Americanos fue rápida, la de los Negros antillanos podría llamarse prodigiosa. Durante la época del romanticismo en Europa, las producciones de escritores antillanos no son inferiores a las de los escritores franceses, podemos incluso nombrar algunos Antillanos geniales como Dumas padre e hijo, y José Maria de Hérédia [sic].

No hace falta decir que, si se examina la obra de esos precursores, encontraremos la glorificación de esas pequeñas tierras lejanas, esas “islas de belleza” (el exotismo ya está de moda), pero nada que se asemeje al orgullo racial. Es cierto, ellos hablan amorosamente de sus islas natales, pero puede suceder que un extranjero las celebre incluso con más felicidad (ver Lafcadio

¹⁴ Claude McKay (1889-1948) escritor y poeta jamaicano del Renacimiento de Harlem. Escribió *Harlem Shadows* (1922), *Home to Harlem* (1928), *Banjo* (1929) y *Bananas Bottom* (1933), entre otros libros.

¹⁵ Langston Hughes (1902-1967) poeta, novelista y dramaturgo afroamericano del Renacimiento de Harlem. Entre sus libros destacan *The Weary Blues* (1926), *Fine Clothes to the Jew* (1927) y su autobiografía *The Big Sea* (1940).

Hearn, *Esquisses martiniquaises*¹⁶) y muestre más admiración y real apego a los distintos tipos raciales isleños. Sus sucesores antillanos continuaron modelando sus producciones artísticas sobre aquellas de la metrópolis.

Sin embargo, entre ese período y el presente podría clasificarse una generación de hombres cuyas tendencias raciales han sido canalizadas a través de las preocupaciones literarias, políticas o humanitarias. Ciertas ideas están en el aire. Se comentan las teorías de Marcus Garvey. El primer Congreso Pan-Negro se reúne. La literatura nos regala *Batouala* de René Maran –Premio Goncourt en 1921–¹⁷, una “novela de observación impersonal” como escribe el autor en su prefacio, donde no obstante vibra una generosa indignación. Luego ocurre la publicación en París del primer periódico negro, *Les Continents*, que desaparece al cabo de unos pocos meses. También debemos citar el ensayo “Heimatlos”, escrito por un joven guyanés, ya fallecido, que tuvo cierto éxito en su época¹⁸. Después se creó en París *La Dépêche Africaine*, el primer periódico negro que haya podido pasar la prueba del tiempo, y cuyo director, Maurice Satineau, escribió una muy apreciada historia de Guadalupe bajo el antiguo régimen¹⁹. En ese periódico emerge el movimiento que culminará en *La Revue du Monde Noir*. Es importante señalar en las Antillas los destacados trabajos de Jules

¹⁶ Lafcadio Hearn (1850-1904) escritor y periodista de origen griego, especializado en la cultura japonesa y conocido por su escritura impresionista. En 1887 fue enviado como corresponsal a Martinica por *The Harper's Magazine*. En sus casi tres años de residencia en las Antillas escribe en inglés *Two Years in the French East Indies* (1890), posteriormente traducido al francés como *Esquisses martiniquaises* (1924).

¹⁷ René Maran (1887-1960) nació en el trayecto entre Guyana Francesa y Fort-de-France. Vivió su infancia en Martinica y luego se trasladó a Bourdeaux para cursar sus estudios. Fue el primer escritor negro en obtener el prestigioso Premio Goncourt en 1921, por la novela citada en este texto. Escribió diversos libros de reconocimiento internacional como *Djouma, chien de brousse* (1927), *Le cœur serré* (1931). Es una figura central en la generación de las hermanas Nardal y en las décadas posteriores. Jane y Paulette Nardal iniciaron conversaciones con Alain Locke para la traducción de su obra al inglés (Edwards). Paulette Nardal mantuvo durante toda su vida intercambios epistolares con Maran. Después de su muerte, ese intercambio continuó con Camille Maren, su esposa.

¹⁸ Según Edwards, el escritor señalado sería Leo Cressan.

¹⁹ Se refiere a *Histoire de la Guadeloupe sous l'Ancien Régime: 1635-1789* (1928), publicada en París por la editorial Payot.

Monnerot, “Contribution à l’Histoire de la Martinique” y, más recientemente, “Les Galeries Martiniquaises”, un valioso trabajo documental que su autor, Césaire Philémon, ha consagrado a su pequeña tierra natal y donde las cuestiones raciales son tratadas con más franqueza que de lo habitual²⁰.

Tal como podemos constatar, ninguna de estas obras estudia la cuestión racial en sí misma. Todavía son tributarias de la cultura latina. En ninguna de ellas se expresa una fe en el porvenir de la raza, ni la necesidad de crear un sentimiento de solidaridad entre los diferentes grupos negros diseminados por el mundo.

No obstante, en paralelo a estos aislados esfuerzos mencionados, las aspiraciones que vinieron a cristalizarse alrededor de *La Revue du Monde Noir* se afirmaban entre un grupo de estudiantes antillanas en París. Las mujeres de color que vivían solas en la metrópolis, y que hasta la Exposición colonial eran menos favorecidas que sus congéneres masculinos a los éxitos fáciles, sintieron mucho antes la necesidad de una solidaridad racial que no era solo de orden material. Ellas despertaron a la conciencia racial. El sentimiento de desarraigo, felizmente expresado en la “Histoire sans importance” de Robert Horth, publicado en el segundo número de *La Revue du Monde Noir*, habría sido el punto de partida de su evolución.

Después de ser entrenadas obedientemente en la escuela de pensamiento de sus modelos blancos, ellas tal vez pasaron, como sus hermanos negros americanos, por un período de rebelión. Pero, con la madurez, ellas se han vuelto menos severas, menos intransigentes, desde que entendieron que todo es relativo. Su posición actual es el justo medio.

En el transcurso de su evolución, su curiosidad intelectual se volcó a la historia de su raza y sus países específicos. Es así como llegaron a deplorar la ausencia de estas materias relevantes en los programas de enseñanza de las Antillas. En lugar de despreciar a sus atrasados compatriotas o desesperarse

²⁰ Jules Monnerot (1874-1942) fue un escritor, periodista y profesor de filosofía en Martinica, fundador del Movimiento Comunista Martiniqueño y su periódico *Justice*. Césaire Philémon (1884-1947) fue un profesor martiniqueño e historiador, autor de *Galerías martiniquaises: populations, mœurs, activités diverses et paysages de la Martinique* (1931).

porque la raza negra nunca llegase a igualar a la aria, ellas se pusieron a estudiar. Y naturalmente, cuando se les dio la ocasión de escoger un tema de memoria o tesis, sus preferencias se volcaron sobre aquello que era el objeto de sus preocupaciones. Por primera vez en la titulación de estudios superiores de inglés, una estudiante opta por la obra de Beecher-Stowe (*Uncle Tom's Cabain, Puritanism in New-England*). Más tarde, otro estudiante de inglés iba a estudiar la obra de Lafcadio Hearn. Una estudiante de francés expresó el deseo de analizar la obra de John Antoine Nau, o incluso las memorias del Père Labat. Es preciso decir que en esta época los escritores afroamericanos eran completamente desconocidos en Francia. Pero el interés de los estudiantes antillanos por su propia raza había comenzado a despertar. Se nos ha informado que muchos estudiantes de inglés preparan sus memorias sobre escritores afroamericanos hasta ahora ignorados, a pesar de su indiscutible valor, en los panoramas de la literatura americana realizados por los universitarios franceses.

Esperamos que los estudiantes que preparan sus licenciaturas en historia y geografía saquen partido de las riquezas que les ofrecen el pasado de la raza negra y del continente africano, y esperamos también que nos den pronto la oportunidad de analizar en las páginas de esta revista tesis magistrales de doctorado. En ese terreno, hay dos distinguidos precursores. Uno es nuestro colaborador Félix Éboué, administrador jefe de las Colonias, quien ha consagrado largos años al estudio de la etnología de ciertos pueblos de África²¹. Otro es Grégoire-Micheli, miembro del Instituto Internacional de Antropología, quien ha contribuido con notables artículos a esta revista y dedicado todos sus esfuerzos al estudio de las antiguas religiones de América del Sur. Por otra parte, sabemos que la nueva novela de René Maran, *Le Livre de la Brousse*, cuya traducción se publicará en Estados Unidos, y que será seguramente su obra maestra, constituye una verdadera y magnífica rehabilitación de la civilización africana. Cabe destacar que un cierto número

²¹ Félix Éboué (1884-1944) fue un importante administrador colonial guyanés, político e investigador, el primero de su trayectoria en alcanzar un alto rango. Es parte del circuito intelectual de las hermanas Nardal. Estuvo casado con Eugénie Éboué-Tell, senadora de la IV República e importante mujer política de las Antillas.

de nuestros jóvenes amigos parece haber llegado espontáneamente a la última fase que hemos observado en la evolución intelectual de los Negros americanos. Aunque continúan abordando temas puramente occidentales, hoy lo hacen de una forma extremadamente moderna y, al mismo tiempo, intentan poner en valor los temas raciales característicos, tal como nuestros lectores podrán constatar en una serie de excepcionales poemas que pronto publicaremos.

¿Se puede ver en las tendencias que expresamos aquí una implícita declaración de guerra a la cultura latina y al mundo blanco en general? Queremos eliminar ese equívoco para no dejar dudas. Estamos plenamente conscientes de lo que le debemos a la cultura blanca y no tenemos la más mínima intención de abandonarla para favorecer un retorno a quizás qué oscurantismo. Sin ella no hubiésemos tomado conciencia de lo que realmente somos. Pero queremos desbordar los marcos de esta cultura para darles a nuestros hermanos, con la ayuda de los eruditos blancos y de todos los amigos de los negros, el orgullo de pertenecer a una raza cuya civilización probablemente sea la más antigua del mundo. Bien informados de esta civilización, ya no se desesperarán por el futuro de su raza, de la que actualmente una parte parece dormida. Ellos tenderán a sus hermanos alletargados una mano amiga y se esforzarán por comprenderlos y amarlos mejor...

ARCHIVO COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE MARTINIQUE

Coll. Collectivité Territoriale de Martinique – Archives de Martinique –
61 J Papiers Nardal.



Lucy, Paulette y Jane Nardal - 61J2-002

Dear Mademoiselle Nardal:

Your letter was received some time ago, but I had to consult with my publishers concerning the matter of an authorized translation. Later I received from my dear friend Rene Maran a letter stating that you have been to see him about this matter and that he has told you to go ahead with the translation.

I realize the book is too long and too disconnected for the French reading public, and as I told Monsieur Payot I would gladly rewrite the whole thing in a connected story of the new movement of the American Negro Renaissance, using excerpts of poetry, short stories, and several folk tales. And I send this as a counter proposal to you and M. Payot. However since it seems certain that something or other will be eventually published either by M. Payot et Cie. or another publisher, and since M. Maran has agreed with you on my behalf to do this translation (and I am delighted to have a compatriote of my race to do this- for I know it will then be done as a labor of love over and above the money compensation) I think it will be advisable for you to start translating certain excerpts from the New Negro which will certainly be included in either case. They are the essay called the New Negro, pp. 3-18; Negro Youth Speaks, The Poems, pp. 129-149 for which you may have to get the collaboration of M. Maran the article on the Negro spirituals, and I suggest for the social background pages 271 to 352, and of course the wonderful essay by Dr. DuBois, pp. 385-414. Such sections would undoubtedly be included either in an abbreviated translation of the New Negro as it stands or in what I would rewrite as a new book on this movement.

Pending further correspondence with you and M. Payot could you not begin this much of the translation to save time. We will correspond about the matter of course, but I will be in Paris also this Summer when I hope to have the honor and pleasure of making your acquaintance. Believe me,

With profound respects,

Cordially yours,

Alain Locke


 HOTEL NACIONAL
 PASEO DEL PRADO
 MADRID

October 2, 1929

My dear Willie Nardal

I got your card only on Monday. I have been traveling for five weeks without staying long enough in any one place to have my correspondence forwarded.

I am sending you a copy of the letter I sent the U.S. after Levinson's 2nd article. I suppose you have seen his reply in his article of the 28th. Can you tell me some-²thing about him. Is he a Jew. His define of Occidental civilization and that "stad d' inferiorite" is very Jewish and amissing you know - page Palestini.

However, I should like to write him another letter either personal or to the U.S., but I should like you to tell me something about him first. I shouldn't mind your reply to him. I wrote a long letter to my representative Mr Bradley 24 quai de Bethune about it. you might call him up if you think you will reply to Levinson.

He thinks I should be grateful for being written about in an article that he is paid for and about a subject

that is of interest to his readers. What an ass he is! My work must stand or fall on its merit and I do not need to be puffed by a cheap scribble and pandera like Levinson. you know there is not a single review in America (even in the old slave states) that put the interpretation he did on "Banzis." At any rate I don't mind so much for, to me who know French contemporary criticism is too closely allied to party politics to be taken seriously.^{temporary address!}

The one saving thing about America is that the Governments are not intelligent enough to be interested in literature and art.

I send a photograph with a note to your sister. Is she still in Paris? I am here for the time being and working on my new book but I hope to go to Barcelona & find some congenial place to live in the suburb. I have asked a friend there to look around. Hoping you enjoyed Germany. Rather liked it, but found the Germans too heavy. Spain I love - its like a bridge between Africa & Europe that I love to walk on. Thanks for writing & Union!

C/O Thomas Cook & Son
 Palace Hotel, Madrid
 Claude McKay

Carta de Claude McKay a Nardal -61J1-007

BIBLIOGRAFÍA

- La Dépêche Africaine: organe d'économie et de politique colonial (1928-1932)*. Archives Nationales d'Outre-Mer (ANOM), Aix-en-Provence, Francia. *SLOTFOM V 2*.
- La Revue du Monde Noire. The Review of the Black World*. Collection complète, n.º 1-6. París: Jean-Michel Place, 1992.
- BERTIN, CECILE Y VIVANCE TANCART, DIR. *Mondes noirs: hommage à Paulette Nardal*. *Flamme*, n.º 1, 2021, www.unilim.fr/flamme/86.
- BOITTIN, JENNIFER ANNE. *Colonial Metropolis. The Urban Grounds of Anti-Imperialism and Feminism in Interwar Paris*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2015.
- BONI, TANELLA. "Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire". *Rue Descartes*, vol. 4, n.º 83, 2014, pp. 62-76.
- EDWARDS, BRENDT HAYES. "Feminism and L'internationalisme Noir: Paulette Nardal". *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, And The Rise Of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard UP, 2003, pp. 119-189.
- GERMAIN, FÉLIX F. *Decolonizing the Republic African and Caribbean Migrants in Postwar Paris, 1946-1974*. Michigan: Michigan State UP, 2016
- GIANONCELLI, EVE. *La pensée conquise. Contribution à une histoire intellectuelle transnationale des femmes et du genre au XXe siècle*. Tesis doctoral en Ciencias Políticas, Universidad París 8, 2016.
- Grollemund, Philippe. *Fiertés de femme noire. Entretiens/Mémoires de Paulette Nardal*, París: L'Harmattan, 2019.
- MENCÉ-CASTER, CORINNE. "Le sœur Nardal dans le Paris créole des années 1930 : une généalogie féminine de la négritude ou du diversel?". *Paris créole. Son histoire, ses écrivains, ses artistes, XVIII-XX siècles*. Editado por E. Noël. La Crèche: La Geste, 2020, pp.107-117.
- . "Paulette Nardal ou le jeu du féminisme au prisme du genre grammatical". *Mondes noirs: hommage à Paulette Nardal*. *Flamme*, n.º 1, 2021, www.unilim.fr/flamme/86.
- MOÏSE, MYRIAM. "Antillean Women and Black Internationalism. The Feminine Genealogy of Negritude". *Journal of Black Studies and Research*, vol. 51, 2021, pp. 23-32.

- NOËL, ERICK, DIR. *Paris Créole. Son Histoire, ses écrivains, ses artistes XVIII-XX siècles*. La Crèche: La Geste, 2020.
- PALMISTE, CLARA. “Le vote féminin et la transformation des colonies françaises d’Amérique en départements en 1946”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2014. www.journals.openedition.org/nuevomundo.
- . “Le ‘Rassemblement féminin’ (1945-1951): à la croisée des différents réseaux de Paulette Nardal”. *Mondes noirs: hommage à Paulette Nardal. Flamme*, n.º 1, 2021, www.unilim.fr/flamme/86.
- RISE, ALISON. “Francophonies” (pp. 475-533). *Femmes et Littérature. Une histoire culturelle*, vol II. Dirigido por Martine Reid. París: Gallimard/Folio, 2020.
- SHARPLEY-WHITING, T. DENEAN. *Negritude Women*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.
- . *Beyond Negritude: Essays from Woman in the City*. Nueva York: State University of New York Press, 2009.
- . “Femme negritude: Jane Nardal, La Depeche africaine, and the Francophone New Negro”, *Souls*, vol. 2, n.º 4, 2000, pp. 8-17.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002.

INFORME SOCIAL HILDA M.

EXPEDIENTE 106, SANTIAGO, 1930, ARCHIVO NACIONAL HISTÓRICO, FONDO JUDICIAL DE SANTIAGO, CAJA 3172, FOJAS 1-17

JAVIERA ERRÁZURIZ

javiera.errazuriz@unab.cl

El documento que se presenta a continuación corresponde a un informe realizado por una visitadora social de la Casa de Menores de Santiago, en julio de 1930, y es parte de un expediente del Primer Tribunal de Menores que se encuentra en el Archivo Nacional de Chile. Si bien en el expediente las personas aparecen identificadas con nombre y apellido, en este texto solo usaremos el nombre y la inicial del apellido para resguardar la privacidad de los datos de las personas involucradas.

Es importante señalar que los informes sociales eran instrumentos de análisis, redactados por visitadoras sociales, que daban cuenta de diversos aspectos de la vida de un niño, niña o adolescente (NNA) que, por alguna razón, entraba en contacto con los tribunales de menores. No todos los expedientes de este tipo contienen informes sociales. Solo aquellos casos más complejos, en los que se requiere una mirada amplia del NNA y de su entorno, cuentan con estos informes. Este tipo de documentos son una fuente muy valiosa para la historia de la infancia, ya que incluyen datos de

la historia personal de los/las menores, así como de sus padres, guardadores, hermanos y de su entorno general.

Es indudable que estos informes son, como todos los expedientes, mediados por un funcionario judicial —en este caso una funcionaria— y conllevan una interpretación subjetiva de la situación y, en muchos casos, un afán moralizante (Vetö). Asimismo, en estos informes no están las voces de los NNA, sin embargo, gracias a ellos, se puede conocer mejor aspectos de su vida personal y familiar, de sus condiciones materiales, de sus vínculos afectivos o la carencia de ellos, entre muchas otras cosas. De estos informes se deducen los estereotipos de género de la época y cómo se traducen en prácticas específicas diferenciadas para varones y mujeres que cruzan el sistema proteccional chileno hasta bien entrado el siglo XX.

Como se señaló, los informes sociales eran redactados por visitadoras profesionales, que trabajaban para la Junta de Beneficencia o para otras instituciones, como la Casa de Menores de Santiago. A partir de la creación de la Escuela de Servicio Social en 1925, los saberes y prácticas de las visitadoras se profesionalizaron (Zárate y González 381-2) y su quehacer se condensó en el llamado diagnóstico social, inspirado en los principios científicos e higienistas de la época. Las principales herramientas del diagnóstico eran la visita y la entrevista, que debían seguir una metodología específica que las visitadoras luego vaciaban en sus informes, dando cuenta de los problemas sociales de los visitados y de las formas de prevención o intervención más adecuadas (Illanes 295-6).

Desde comienzos del siglo XX, las visitadoras sociales se integraron a diferentes instituciones públicas y privadas, especialmente vinculadas a la higiene, la salud y el bienestar de los sectores populares, colaborando así con la construcción del Estado asistencial (Zárate y González 370). Tenían la responsabilidad de llevar las políticas públicas y de intervención relacionadas con la higiene, la salud, el descenso de la mortalidad y el cuidado de los niños recién nacidos, entre otras, a los sectores populares, principales destinatarios de estas medidas. Según Angélica Illanes, las visitadoras fueron una herramienta fundamental en las políticas de intervención sobre las clases populares en el contexto de la modernización capitalista de la nación

(15), de ahí que su labor fuera establecer vínculos entre estas políticas y sus beneficiarios/as, mediante la visita y la elaboración de informes.

En el contexto de la justicia de menores, las visitadoras sociales adquirieron un papel muy destacado y sus informes se convirtieron en insumos fundamentales para la toma de decisión de los jueces (Vetö 4). Cuando hablamos de justicia de menores, nos referimos tanto a las leyes como a la institucionalidad que dieron forma al sistema de protección de menores, que surge en nuestro país con la ley 4.447, dictada en octubre de 1928.

Esta ley significó un cambio importante en la gestión de los niños, niñas y adolescentes cuyos derechos estaban siendo vulnerados o que habían cometido algún delito (Errázuriz, “Castigar” 222-6), creando un conjunto de instituciones como la Dirección General de Protección de Menores, el Primer Tribunal de Menores de Santiago, las casas de menores y el Politécnico Alcibíades Vicencio, que debían actuar coordinadamente para proteger y reeducar a los NNA que llegaban a los tribunales. Así, un/una menor podía llegar frente al juez por diversas razones y, dependiendo de la causa, este decidía si lo enviaba de regreso a su hogar o bien lo internaba en una casa de menores. Estas eran centros de internación provisorios, donde eran enviados los NNA que, según decisión del tribunal, debían ser observados por médicos, psicólogos, pedagogos y visitadoras sociales. Una vez realizada esta evaluación, y teniendo toda la información a la vista, el juez decidía el destino de los menores (Vetö y Bayer 132), que podía ser regresar al hogar o la internación en una institución cerrada, que normalmente era el politécnico para los niños y las casas del Buen Pastor para las niñas¹.

De esta forma, en la Justicia de Menores, las visitadoras actuaban según los requerimientos del juez: “informe la Visitadora Social” era la fórmula con la que el tribunal solicitaba la intervención de la profesional. Independientemente que los informes médicos, psicológicos y pedagógicos

¹ Las casas del Buen Pastor estaban regentadas por la misma congregación de monjas que se había hecho cargo de la Correccional de Mujeres a fines del siglo XIX, y, de hecho, algunas de estas se ubicaban junto a la correccional, aunque funcionaban como espacios separados.

solo se realizaban a los NNA internados, los informes de las visitadoras se podían realizar sobre cualquier/a menor si el juez lo consideraba necesario. Como se señaló, los informes sociales no se hacían para todos los casos que llegaban ante el tribunal, pero sí para aquellos que implicaban decisiones mayores sobre la vida del menor, es decir, cuando había que decidir en qué hogar viviría, si se evaluaba su posible internación o cuando era necesario sacarlo de un ambiente considerado dañino, aunque fuera su propio hogar.

A diferencia de los informes médicos o psicológicos que se realizaban en la Casa de Menores, que solo evaluaban los aspectos relativos a la salud física y mental de los NNA, los informes sociales, como el que acá presentamos, indagaban en el entorno general del menor, en su familia, su barrio, sus vecinos, incluso su comunidad escolar, en el caso de que asistiera al colegio², lo que no solía ser habitual en los NNA que llegaban ante el juez, salvo cuando se trataba de casos de tuición o alimentos. En el informe social, la visitadora buscaba determinar las condiciones materiales de la familia, qué influencias del ambiente perjudicaban el desarrollo de ese menor, cómo eran las relaciones familiares, qué ejemplos tenían, qué enfermedades físicas o mentales había en el grupo familiar, qué vínculos afectivos se podían utilizar para su reeducación y una serie de otros elementos que le permitían hacerse una idea de cómo era la vida material y moral del menor (Cordemans 3; Gajardo 35).

Las visitadoras construían sus informes sociales a partir de entrevistas realizadas a la familia y entorno del menor, llegando a veces a entrevistar a sus profesores y vecinos, con el objeto de construir un panorama lo más amplio y completo posible sobre su vida. Así, las visitadoras actuaban como

² Hacia 1930, cerca de un 52% de los niños y niñas en edad escolar estaban matriculados en las escuelas, sin embargo, esto no quiere decir que estuvieran efectivamente escolarizados, debido a los altos grados de inasistencia y deserción existentes en la época (Rengifo 137-70). En la gran mayoría de los expedientes revisados en el ANH (107 exactamente), los NNA solo habían asistido algunos años al colegio, sin llegar a completar su educación básica, independiente de la razón por la que se encontraba en el tribunal de menores. Debido a esto, las principales instituciones de reeducación, como el Politécnico Alcibíades Vicencio y las casas del Buen Pastor para niñas, contaban con escuelas para que los menores internos pudieran avanzar en su escolaridad (Rojas 59).

los ojos y oídos del juez fuera del tribunal, a la vez que sugerían las medidas de protección adecuadas para cada caso. De esta manera, sus informes eran insumos fundamentales para los jueces de menores que, en una gran mayoría, decidían en concordancia con lo propuesto por la visitadora (Lea Plaza 12). En este sentido, resulta interesante constatar que en un ámbito laboral fuertemente masculinizado como era la judicatura (Errázuriz, “Las juezas/madres” 168), estas mujeres profesionales adquirieron una relevancia inusitada, y fueron determinantes para las vidas de los NNA que llegaban a los tribunales de menores.

Una vez descrito este panorama, abordaremos el documento, pues da cuenta de una serie de fenómenos y situaciones que eran habituales en la vida de los menores que llegaban frente al juez, al menos en las primeras décadas de funcionamiento del sistema de protección de menores en nuestro país.

El informe social corresponde al caso de Hilda M., caratulado como “reclusión”, y es de 1930, es decir, apenas dos años después de la ley 4.447. La denuncia que da origen al caso fue presentada ante el Primer Tribunal de Menores de Santiago por Mercedes B., quien solicita la reclusión de la menor de edad por mala conducta. Los casos de mala conducta o solicitud de reclusión eran relativamente habituales, y afectaban mayoritariamente a niños, niñas y adolescentes que se consideraban *incorregibles* o cuya mala conducta los ponía, según sus denunciantes, en *peligro moral*. Es decir, menores que desafiaban la autoridad de sus padres o guardadores y que no se comportaban según los parámetros que la sociedad esperaba de la infancia. Según Samuel Gajardo, juez del Primer Tribunal de Menores de Santiago, había casos en los que era indispensable la reclusión “a fin de modificar sus malos hábitos, proporcionándole un ambiente sano que lo pueda transformar en un elemento útil a la sociedad” (57).

De los 107 casos que revisamos en el Archivo Nacional, encontramos siete expedientes de reclusión (entre los que está el caso de Hilda M.) y cinco de mala conducta (que podían o no terminar en reclusión), con una proporción entre varones y mujeres. La petición de reclusión estaba consagrada en el artículo 233 del Código Civil (1855), que señalaba que “El padre tendrá la facultad de corregir y castigar moderadamente a sus

hijos, y cuando esto no alcanzare, podrá imponerles la pena de detención hasta por un mes en un establecimiento correccional. Bastará al efecto la demanda del padre, y el juez en virtud de ella expedirá la orden de arresto [...] El padre podrá a su arbitrio hacer cesar el arresto”. La ley 4.447 mantuvo esta forma de *corrección*, introduciéndole algunos cambios importantes. El artículo 37 señalaba que “El padre tendrá la facultad de corregir y castigar moderadamente a sus hijos. Cuando lo estimare necesario, podrá recurrir al Tribunal de Menores, a fin de que este determine sobre la vida futura del menor por el tiempo que estime más conveniente, el cual no podrá exceder del plazo que le falte para cumplir veinte años de edad. Las resoluciones del juez de Menores no podrán ser modificadas por la sola voluntad del padre”.

Entre los artículos del Código Civil y los de la ley 4.447 hay una evidente transferencia de potestad del padre al juez. En el primero, la reclusión solo podía durar un mes y el padre podía decidir terminarla antes de este plazo. En el segundo, no hay límite de tiempo para la reclusión (queda a criterio del juez o se acaba cuando cumplen 20 años) y el padre no puede modificar voluntariamente las resoluciones del juzgado. En este sentido, la ley de Protección de Menores otorgaba más facultades a los jueces para utilizar la medida de reclusión, ya que les permitía aplicar su criterio de experto (informado por los médicos, psicólogos, pedagogos y visitadoras sociales), independiente de la opinión de los padres o cuidadores del menor. Esta medida respondía al espíritu de la ley, que buscaba reeducar y/o rehabilitar a los NNA como estrategia preventiva para combatir la delincuencia infanto-juvenil (Errázuriz, “Castigar” 224), por lo que la reclusión no podía tener un tiempo determinado, ya que dependía del eventual progreso del proceso de reeducación.

El caso de Hilda M., de 13 años aproximadamente³, comienza así: en abril de 1930, la cuidadora de Hilda, Mercedes B., solicita al juez que recluya a la joven por mala conducta. La menor es llevada a la Casa de Menores por primera vez. No será la última. En los informes de observación

³ En algunos casos no hay datos precisos sobre la edad de los menores, ya que o no existen las actas de nacimiento o, bien, no fueron inscritos en el Registro Civil.

de la institución, el psicólogo señala que Hilda es “débil mental” (foja 5) y la profesora agrega que “el vocabulario es concreto, corresponde a 10 años de edad mental. La expresión oral es deficiente. El desarrollo mental según el dibujo está muy retrasado. No lee ni escribe ni hace cálculos aritméticos”. Y en cuanto a su carácter, la define como “lenta, indecisa, cuidadosa, dócil, aseada” (foja 6).

Cuesta conciliar la imagen de una menor que ha sido recluida por mala conducta con estos informes que la definen como una persona más bien pasiva. Solo al leer el informe social del caso se comprende mejor a Hilda, y las causas que la llevaron frente al juez de menores.

La niña era huérfana de padre y madre. Al morir su madre, que trabajaba como empleada en una casa particular, la empleadora, Rosa R., se quedó con ella. Esta información nos permite reflexionar sobre la desprotección que afectaba a los NNA que quedaban huérfanos y que, como parece ser el caso de Hilda, no tenían una familia que se hiciera cargo de ellos. La Ley de Protección de Menores no establecía un procedimiento claro en los casos de niños y niñas huérfanos o abandonados. En teoría, podían ser llevados a instituciones como la Casa de Huérfanos, dirigida por las Hermanas de la Providencia desde fines del siglo XIX (Milanich, “Los hijos” 81) u otras de ese tipo, o bien podían presentarse ante el tribunal para que el juez decidiera sus destinos, pero ese procedimiento podía ser engorroso y lento, por lo que en algunos casos, el cuidado de los menores huérfanos se resolvía de manera informal, como parece ser el caso de Hilda.

Otro dato importante que aparece en el informe es que los padres de Hilda no habían contraído matrimonio, por lo que ella fue catalogada como hija ilegítima. Esta situación era bastante habitual, especialmente entre las clases populares. Para el período 1925-1929, se calcula que el porcentaje de nacimientos de niños ilegítimos era del 34,5% (Milanich, *Children* 16). Por su parte, el Código Civil hacía diferencias en cuanto a los derechos de la descendencia legítima e ilegítima, produciendo así no solo una distinción, sino también una jerarquización entre las familias. Esto porque se consideraba que la ilegitimidad de un menor podía llevar, con mayor facilidad, a su abandono material y moral, y de ahí, la vagancia, la

delincuencia y la prostitución estaban a un paso. Así, “El hogar irregular, consecuencia ineludible de uniones ilegítimas, suele causar esta triste situación [abandono]. El niño abandonado busca la calle, que lo atrae con sugestión irresistible, y entra de lleno en la vagancia, que es una etapa fatal en el camino del delito” (Gajardo 47). En el caso de Hilda, su ilegitimidad no fue obstáculo para que fuera recibida por el matrimonio de Mercedes y Rosa. Sin embargo, como veremos más adelante, su situación familiar irregular dejará su impronta en el informe social, apareciendo como una posible causa de las conductas de Hilda.

Según la visitadora, el matrimonio que acogió a la menor vivía “con bastante decencia y goza[ba]n de comodidades. Atendieron a Hilda como si fuera su propia hija y le prodigaron toda clase de cuidados”. Sin embargo, a los 12 años, Hilda comenzó a rebelarse, “hurtaba dinero, hasta el extremo de despojarles a las personas que venían de visitas, sin corregirse ni por consejos ni por castigos, hechos que empezaron a producir cierto desaliento en sus guardadores con la consiguiente pérdida de cariño”. Cuando la sorprendieron “introduciendo muchachos al hogar”, sus guardadores decidieron pedir su reclusión al juez (foja 7).

No deja de ser interesante que sus hurtos reiterados no ameritaran reclusión (o siquiera una petición de amonestación del juez, que también se podía solicitar al tribunal), pero sí la posibilidad de que tuviera relaciones sexuales. Una posible pérdida de la virginidad de Hilda suponía una deshonra (y un problema) no solo para ella sino también para sus guardadores. De este modo, los estereotipos de género de la época juegan un papel muy relevante en estos casos. El fantasma de la deshonra, la pérdida de la virginidad, el embarazo fuera del vínculo matrimonial o la prostitución son elementos que rondan permanentemente en los expedientes de las niñas, y que modelan las decisiones que toma el juez respecto de ellas⁴ (González 101-2). En

⁴ Un embarazo fuera del matrimonio implicaba no solo una deshonra para la familia, sino que, la mayoría de las veces, suponía reproducir el círculo de ilegitimidad-abandono-vagancia-delincuencia, por lo que para las autoridades de la época, era importante evitar este tipo de embarazos, lo que se hacía restringiendo las libertades de las niñas y jóvenes, más que educándolas. Este tema es tan relevante que existen casos en los que se pide un informe médico que certifique la virginidad de las niñas ,

este caso, es evidente que el hecho de introducir muchachos en la casa fue el factor determinante para la petición de reclusión de Hilda, más que las hurtos que relató la visitadora.

El informe también señala que la madre de Hilda era “de conducta dudosa”, que había “vivido maritalmente” con el padre de la niña sin haberse casado y que, posteriormente, había tenido relaciones con dos hombres fuera del vínculo matrimonial (foja 7). Estos detalles de la vida de la madre ya fallecida no aportan más información para comprender el entorno de Hilda, salvo si la visitadora consideraba que esta conducta dudosa de la madre podía haber sido imitada por la hija. Aunque el informe no lo señala, parece sugerir que el ejemplo de la madre habría modelado la conducta de la hija, especialmente en lo que se refiere a sus relaciones con varones. Esto tiene sentido para la visitadora, ya que Hilda tenía aproximadamente siete años cuando murió su madre, por lo que habría estado expuesta a estos “malos ejemplos” el tiempo suficiente como para que tuvieran consecuencias en su conducta. La idea del mal ejemplo es muy importante en la época, ya que se considera que el entorno de los NNA tiene una influencia decisiva en su formación intelectual y también moral. Según Gajardo, “Los padres que maltratan o dan malos ejemplos a sus hijos cooperan en forma directa a su ruina moral” (44). Estos malos ejemplos normalmente tenían que ver con el alcoholismo, la constitución irregular de las familias (parejas de hecho) y, sobre todo, con la llamada vida inmoral, es decir, cuando el padre o la madre tenía distintas parejas sexuales a lo largo de su vida y los hijos estaban expuestos a estas formas de convivencia. Por cierto, este tipo de críticas afectaba mucho más a las mujeres, quienes –al disolverse una pareja (estuvieran casadas o no)– solían quedarse con los hijos. Por tanto, si ellas convivían con otro, para las visitadoras, estaban sometiendo a sus hijos e hijas a un ejemplo de inmoralidad, como fue el caso de Hilda. Nuevamente, los estereotipos en torno a la mujer y su sexualidad se hacen presentes, de diversas formas, en la mirada de las visitadoras.

en particular si habían abandonado el hogar o se sospechaba de que hubieran tenido relaciones sexuales.

El informe también destaca que, como una medida de castigo, los guardadores de Hilda “como medio de darle una buena lección [la obligaban] que ejecutara los quehaceres de la casa y los mandados” (foja 8), lo que da cuenta de una situación particularmente compleja, porque no queda claro si esa medida era excepcional o permanente. Por otro lado, no sabemos si Hilda vivía en la casa de sus guardadores como hija adoptiva o bien como empleada doméstica, tal como había sido su madre. Podríamos elucubrar que es más bien lo segundo, dado que una vez que salió de la Casa de Menores, Hilda no regresó donde sus antiguos guardadores, sino que en octubre de 1930 fue entregada al cuidado de Berta P. como parte del servicio doméstico.

La colocación en el servicio doméstico de menores huérfanas o que vivían en precarias condiciones económicas, era una costumbre bastante generalizada desde el siglo XIX (Bergot 28) y en el sistema de protección de menores se usaba como forma de reeducación. La colocación estaba implícita en una atribución otorgada por la ley 4.447, que señalaba que el juez podía confiar al NNA “al cuidado de alguna persona que se preste para ello, a fin de que viva con su familia, y que el juez considere capacitada para dirigir su educación” (artículo 20).

Resulta interesante constatar que, a ojos del tribunal, el servicio doméstico operaba como una forma de reeducación específica para las menores, haciéndose eco de la división sexual del trabajo. Si a los niños que necesitaban ser reeducados se los enviaba al Politécnico a aprender un oficio, a las niñas se las enviaba a trabajar al servicio doméstico o a alguna institución privada, como las casas del Buen Pastor, que se habían hecho cargo de la correccional de mujeres en 1864, y también de la Casa de Menores femenina, a partir de 1929 aproximadamente. En esas instituciones, las niñas aprendían labores domésticas, conocimientos que les servirían más adelante para ganarse la vida, como sirvientas, costureras o lavanderas (González 21).

Evidentemente, las visitadoras, el juez y el sistema de protección de menores en su totalidad se hacían eco de las costumbres y cultura de la época, en la que la subordinación del género femenino y la división sexual del trabajo eran parte estructural de la organización social. Sin embargo, es

interesante también reflexionar cómo esos estereotipos y sesgos de género penetran en el sistema de justicia, y cómo determinan la vida de los NNA que necesitaban protección o reeducación.

Luego de una segunda estancia en la Casa de Menores entre marzo y agosto de 1931⁵, Hilda es nuevamente colocada en una casa, pero aparentemente fue recluida en fecha desconocida de 1931, ya que se le busca una tercera colocación en mayo de 1932. Finalmente, después de estar un año bajo el régimen de libertad vigilada, el juez decide suspender la medida. Con eso, termina el expediente y no sabemos más de Hilda M.

El informe social que presentamos a continuación es una fuente privilegiada para el estudio de la historia social de la infancia, no solo porque nos habla de sus formas de vida, costumbres y entornos, sino porque también da cuenta de cómo la sociedad en general y las élites en particular consideran la infancia, qué expectativas y prejuicios existen en torno a ella. Aunque en rigor debiésemos hablar de las infancias, ya que las experiencias vitales de niños y niñas son muy diversas, especialmente si tenemos en cuenta las categorías de género y clase.

Por otro lado, es importante señalar que el concepto de menores que atraviesa el sistema de protección fundado por la ley 4.447 no es necesariamente sinónimo de menores de edad, sino más bien representa a una parte de la infancia que no cumple con las expectativas que la sociedad tiene para niños y niñas, que no juegan ni van al colegio, que no encajan en los roles que se han determinado para ellos. Menores son esos NNA pobres, abandonados, incorregibles, escasamente escolarizados, vagos o delincuentes, es decir, niños y niñas excluidos de los modelos de infancia contruidos por las élites (Zapiola 69), y sobre los cuales el Estado tiene la potestad de intervenir, como en el caso de Hilda M.

⁵ En marzo de 1931, la nueva empleadora regresó al juzgado y solicitó que se recluyera a la joven nuevamente. La acusó de haber mantenido relaciones íntimas con su marido.

INFORME SOCIAL

(FOJAS 7-8)

Hilda M. M. Chilena, de 14 años, analfabeta, no se sabe fecha ni lugar de su nacimiento. Es hija ilegítima de Rogelio N. y de Isabel M. Se encuentra en la Casa de Menores, a petición de Mercedes B., por mala conducta.

El padre, Rogelio N., chileno, soltero, leía y escribía, era de carácter apacible y de buena conducta. Bebía con moderación y se ocupaba en la Vega como cargador. Falleció a los 45 años de TBC en 1920. Sus antecedentes patológicos hereditarios y personales se desconocen.

La madre, Isabel M., chilena, soltera, leía y escribía, era de carácter tranquila, algo bebedora, de conducta dudosa y se ocupaba como empleada doméstica.

Vivió maritalmente con el padre de esta menor y tuvo dos hijos, Rafael de 17 años, vendedor de mariscos en la Vega e Hilda que es la menor en referencia. Después mantuvo relaciones con Francisco O. y con Julio R. sin tener descendencia. Falleció en 1924 de TBC en el Hospital de San José a los 55 años de edad.

De Hilda no se tienen datos de su nacimiento, desarrollo ni enfermedades. Asistió a la Escuela primero a los 9 años y permaneció tres meses y después a los 11 años y estuvo dos meses, retirándose en ambas ocasiones por prescripción médica.

A la muerte de su madre en poder de la patrona de esta Rosa Rubio dueña de un puesto de pescadería en la Vega central en donde trabaja en compañía de su marido. Viven con bastante decencia y gozan de comodidades. Atendieron a Hilda como si fuera su propia hija y le prodigaron toda clase de cuidados.

Cuando salían a su trabajo dejaban a la menor en casa, recomendándosela encarecidamente a las empleadas. En suma, rodeada Hilda de un buen ambiente familiar desprovisto de vicios y malos ejemplos. Esta menor correspondía a sus protectores hasta los doce años al fin de los cuales empezó a desarrollar malas costumbres; hurtaba dinero, hasta el extremo de despojarles a las personas que venían de visitas, sin corregirse ni por consejos ni por castigos, hechos que empezaron a producir cierto desaliento en sus guardadores con la consiguiente pérdida de cariño. Se le obligó, entonces y como medio de darle una buena lección, que ejecutara los quehaceres de la casa y los mandados, pero los resultados fueron peores, pues invertía en dinero de compras, en proporcionarse rouge y en golosinas.

El año pasado, se la sorprendió en malos pasos con José Miranda, muchacho que ayudaba a los quehaceres y al ser amonestada prometió cambiar de conducta. Sin embargo estas solo fueron promesas, continuó en sus raterías y graves faltas, se le sorprendió nuevamente introduciendo muchachos al hogar y fue el motivo para internarla en la Casa de Menores.

Julio 5 de 1930.
Graciela R. Visitadora Social.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGOT, SOLENE. “Caracterización y mapeo del servicio doméstico en Santiago de Chile. Una radiografía en 1895 a través del diario *El Chileno*”. *Historia* 396, vol. 7, núm. 1, 2017, pp. 11-41.
- CORDEMANS, LEO. “Algunas características del servicio social”. *Revista Servicio Social, Órgano de la Escuela de Servicio Social de la Junta de Beneficencia de Santiago*, año II, n.º 1, 1928, pp. 1-9.
- ERRÁZURIZ, JAVIERA. “¿Castigar o reeducar? Debates parlamentarios, transformaciones jurídicas y legislación en torno al sistema de protección de menores. Chile, 1912-1968”. *Revista Trashumante*, n.º 20, julio-diciembre 2022, pp. 216-46.
- . “Las juezas/madres. Una historia de la feminización de la Justicia de Menores en Chile, 1928-1968”. *Revista Intus Legere Historia*, vol. 13, n.º 1, 2019, pp. 161-83.
- GAJARDO, SAMUEL. *Los derechos del niño y la tiranía del ambiente*. Santiago: Nascimento, 1929.
- GONZÁLEZ, MARICELA Y MARÍA SOLEDAD ZÁRATE. “Profesionales, modernas y carismáticas: enfermeras y visitadoras sociales en la construcción del Estado Asistencial en Chile, 1900-1930”. *Revista Tempo*, vol. 24, n.º 2, 2018, pp. 369-87.
- GONZÁLEZ, MARIANA. *De malos tratos, amores y libertad. Menores denunciadas por abandono de hogar (Chile, 1929-1942)*. Tesis de magíster, Universidad Andrés Bello, 2021.
- ILLANES, ANGÉLICA. *Cuerpo y sangre de la política. La construcción histórica de las visitadoras sociales (1887-1940)*. Santiago: LOM, 2006.
- LEA PLAZA, HUGO. “La sección de observación de la Casa de Menores de Santiago”. *Boletín Dirección General de Protección de Menores*, n.º 1, julio de 1929, pp. 11-5.
- MILANICH, NARA. “Los hijos de la Providencia. El abandono como circulación en el Chile decimonónico”. *Revista de Historia Social y de las mentalidades*, n.º 5, 2001, pp. 79-100.
- . *Children of faith. Childhood, Class and the State in Chile, 1850-1930*. Durham: Duke UP, 2009.

- RENGIFO, FRANCISCA. “La crisis educativa chilena. Escolarización y política social. Chile 1930-1960”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 23, n.º 1, 2019, 137-70.
- ROJAS FLORES, JORGE. “Internación, experimentación pedagógica y vivencias en el Politécnico Alcibiades Vicencio. Chile, 1929-1974”. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, n.º 4, 2018, 51-102.
- VETÖ, SILVANA. “La ‘policía moral’ de las familias y de la infancia: las visitadoras sociales en el escenario judicial de menores, Santiago de Chile, 1929-1942”. *Actas de las 5tas Jornadas de Estudios sobre la Infancia*, Buenos Aires, 2018.
- VETÖ SILVANA Y NELSON BAYER. “Prácticas psicológicas antes de la psicología académica: la Casa de Menores de Santiago, 1929-1942”. *Historia* 396, vol. 10, 2020, pp. 129-58.
- ZAPIOLA, CAROLINA. *Excluidos de la niñez. Menores, tutela estatal e instituciones de reforma. Buenos Aires, 1890-1930*. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2019.

Fuentes

- Código Civil de la República de Chile. Santiago: Imprenta Nacional, 1856.
- Ley 4.447 de Protección de Menores, octubre de 1928. www.leychile.cl
- Expediente n.º 106, Santiago, 1930, Archivo Nacional Histórico, Fondo Judicial de Santiago, Caja 3172, fojas. 1-17.

ESCRITOS SOBRE PICASSO DE MICHEL LEIRIS¹

Traducción de María Dolores Picazo

MARÍA DOLORES PICAZO

Universidad Complutense de Madrid
mdpicao@ucm.es

CUADROS RECIENTES DE PICASSO²

Lo propio del genio siendo cortar de raíz todo tipo de comentario, si ya es absurdo en general escribir sobre pintura, con mayor razón lo es, y de un modo aún más acusado, en el caso particular de Picasso. Teniendo en cuenta el estado de mediocridad particularmente avanzado en el que vivimos hoy, las creaciones de un hombre semejante sobrepasan tanto lo que habríamos

¹ En homenaje a Pablo Picasso, con motivo del quincuagésimo aniversario de su fallecimiento, hemos seleccionado una decena de textos del escritor francés Michel Leiris sobre el pintor malagueño, extraídos del volumen original Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, (edición de Pierre Vilar), París, CNRS Éditions, 2011. La presente traducción, cuyos derechos han sido cedidos por el CNRS, pretende asimismo dar cuenta de la estrecha amistad que unió a estos dos grandes referentes del siglo XX.

² “Toiles récentes” de Picasso, *Documents*, n.º 2, año 2, 1930, pp. 57-70; recuperados en el catálogo *Picasso, oeuvres reçues en paiement des droits de succession*, París, Grand Palais, 11 de octubre-7 de enero de 1980, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980, pp. 25-8.

podido imaginar antes de que nos lo hubiera mostrado, que, sea cual sea la perspectiva en la que nos situemos (plástica, poética, metafísica, etc.), todo lo que podemos decir no es más que una caricatura siniestra de la realidad... ¡Curioso parásito somos, siempre agarrándonos a las axilas del genio! A pesar de la estúpida pretensión que existe de intentar meter en la trama medida del discurso lo que, por definición, es inconmensurable, no dudamos en confiar plenamente en nuestra intuición, sin darnos cuenta de que así –y de cualquier otra manera, por lo demás– tenemos todas las posibilidades de ahogarnos en una verborrea estéril, géneroapestoso de sacristía cuando no pedante de pueblo.

Casi todos los que hablan de Picasso hablan de sí mismos y no se atreven a acercarse a él, más que con astucias salvajes (¡ojo! hay trampas de lobos, navajas abiertas alrededor de sus cuadros); o bien, si se apartan un solo instante de esta prudencia, se lanzan de cabeza a la mayor torpeza, ya que adoptan bien el tono de un catedrático o de un físico describiendo sus experimentos, bien el tono tembloroso del iniciado ante el maestro, e incluso el simple e infantil balbuceo de una vieja devota sin fervor. Sin embargo, convendría tratar un arte tan *actual* como el de Picasso de una manera totalmente diferente a todo esto. Ni el intelectualismo oscuro y pretencioso, ni el tono romántico recalcitrante, ni el sentimentalismo bobalicón convienen, sino una manera absolutamente directa, franca, espontánea, inocente, sin ninguna de esas falsas corazas que no son más que medios (¡muy ineficaces!) de falsear el tema. El mismo Picasso no deja de ofrecernos el ejemplo admirable de alguien que aborda con naturalidad todas las cosas, las trata tan *familiarmente* como se puede (con esa familiaridad que implica respecto de ellas una libertad de conducta que un antiguo manual de buenos modales consideraría ciertamente fuera de lugar), porque, a primera vista, las conoce y se podría, sin riesgo de equivocarse, aplicarle el viejo adagio latino y decir que *nada de lo que es humano* –no más de lo que es inhumano, por otra parte– *le es ajeno*. Por tanto, habría que actuar de igual forma con él; en todo caso, no subirle a un pedestal como ese espanto funerario con el epitafio de “un gran hombre” o como

un semidiós a él que –y nunca lo repetiremos bastante– muestra sobre todo una vitalidad y una movilidad bastante excepcionales para rebelarse por completo y siempre contra la pretensión de ser aprisionadas en las líneas muertas de una estatua.

Sin embargo, si sigue siendo difícil, por razones elementales de deferencia, adoptar respecto de Picasso esta actitud desprovista de toda “carga” que sería la única buena, porque sería la única capaz de responder a su extraordinaria naturalidad, no es imposible acabar con algunos errores, disipar ciertos malentendidos. Ni qué decir tiene, por otra parte, que Picasso no va a esperarnos para solventar magníficamente esta tarea, por sí mismo. Pues, cada nueva serie de obras suyas demuestra de manera perentoria qué propuestas incompletas, erróneas e idiotas habíamos avanzado, con la sorpresa y el entusiasmo que la serie de obras anterior había suscitado en su momento.

Ahora bien, entre los burdos, pero perniciosos errores que, a lo largo de estos últimos años, se han propagado sobre Picasso, el que se sitúa en primer plano es el que tendía a confundirle más o menos con los surrealistas, en definitiva a hacer de él una especie de hombre en rebeldía, o más bien en huida de la realidad (por mucho que se quiera, las palabras dicen a menudo una cosa bien distinta de la que habríamos querido que dijeran originariamente). Aunque haya poderosas razones (al menos en apariencia) para considerarlo como una especie de visionario o de mago negro que se propone bien sustituir el mundo de las percepciones cotidianas por un mundo de una naturaleza superior, bien perseguir simplemente la fractura de las relaciones con objeto de demostrar el vacío y la estupidez de la disposición de las cosas sensibles, no creo que se pueda considerar a Picasso *a priori* como un enemigo del mundo. De manera menos contestable aún que las otras, creo que sus últimas obras dan fe de ello. En mi opinión, para él se trata mucho menos de rehacer la realidad con el único fin de *rehacerla*, que con el fin, incomparablemente más importante, de expresar todas las posibilidades, todas las ramificaciones imaginables, para observarla más de cerca, para tocarla de verdad. En lugar de ser una combinación vaga, un

panorama lejano de fenómenos, lo real se ve entonces iluminado por todos sus poros, lo penetramos, se convierte así por primera vez y *realmente* en una REALIDAD. En la mayor parte de los cuadros de Picasso se observará que el “tema” (si se puede emplear esta expresión) es casi siempre completamente cotidiano, en todo caso nunca vinculado al mundo vaporoso del sueño, ni susceptible inmediatamente de convertirse en símbolo –es decir, en absoluto, “surrealista”–. Toda la imaginación consiste en la creación de nuevas formas, situadas ni por encima ni por debajo de las formas cotidianas, sino verdaderas como ellas, aunque diferentes y enteramente nuevas.

Hoy Picasso pone en pie, no solo formas nuevas, sino auténticos organismos, y esas criaturas gigantes se levantan y andan, como seres bien vivos (aunque enteramente reinventados) y no como fantasmas. En mi opinión, es pues un completo contrasentido olvidar el carácter profundamente *realista* de la obra de Picasso y situarlo en una esfera de alucinaciones fantásticas, una especie de plano astral donde lo real no hace más que dar vueltas. Cuando una obra ensancha los límites del entendimiento, es demasiado fácil apelar, para explicarla, a lo sobrenatural de baja estofa tipo mesas giratorias, o bien mirar esta obra como esencialmente hostil al propio entendimiento, hostil a esta vida, separada de ella, y flotando en una especie de cielo quimérico donde el menor deseo se convierte en ley. La verdadera libertad, por otra parte, no consiste en absoluto en negar lo real o en evadirse; muy al contrario, implica el reconocimiento necesario de lo real que hay que socavar y minar cada vez más, en cierto modo acorralar; y es en este último sentido en el que sobre todo se puede decir que Picasso es libre –el pintor más libre que jamás haya existido–, el que conoce mejor que nadie el peso exacto de las cosas, la escala de su valor, su materialidad...

Otro error que algunos no dudan en cometer consiste en aplicar a Picasso, en un sentido bastante particular, la vieja noción antinómica de lo bello y lo feo, opuestos como el día y la noche, Ormuz y Ahrimán, o dos entidades maniqueas. Bajo el pretexto de que Picasso se ha sublevado contra los cánones académicos, se le alaba por haber atacado la belleza antigua, anodina, fría y tonta como una ninfa de parque, y haber inventado formas

inquietantes y monstruosas. Ciertamente, no podría negar el desasosiego muy especial e incluso la impresión positivamente heladora que genera la visión de algunos de los cuadros de Picasso, pero considero que ese aspecto “inquietante” solo interviene de forma accesoria y que el valor único de estas obras reside totalmente en otra parte. Aparte de lo que esta manera de considerar el problema tiene de arbitrario, de exageradamente esquemático y de anticuado, las obras más recientes de Picasso parecen confirmar, más claramente aún que las anteriores, qué erróneo sería creerle capaz de querer producir “inquietud” (suposición tan vana y equivocada como aquella otra, por ejemplo, según la cual querría ser hermético *a priori*), tanto como querer producir monstruos. Y asimismo, cuánto el simple hecho de admirar a Picasso en la medida en que, lo haya querido o no, algunas de sus obras tienen un aspecto horroroso y terrible, adolece de ceguera, puesto que el éxito extraordinario que representan las obras de este orden consiste precisamente (pienso aquí en las ultimísimas) en que los personajes que figuran parecen estar bien contruidos y ser viables, cuando una libertad total determinó su estructura y sus proporciones, convirtiendo a estas criaturas en criaturas ciclópeas sin duda, pero naturales y tanto más bellas y emotivas cuanto que alcanzan tal grado de verdad.

Miembros humanos, cabezas humanas, paisajes humanos, animales humanos, objetos humanos situados en un ambiente humano, esto es en definitiva, y pesar de algunas apariencias, lo que se encuentra en Picasso. Nunca nadie hasta él había afirmado con tanta determinación, en el terreno artístico, lo que constituye la naturaleza y la *humanidad* del hombre. Cada nuevo objeto, cada nueva combinación de formas que nos presenta es un nuevo órgano que nos añadimos, un nuevo instrumento que nos permite insertarnos más humanamente en la naturaleza, volvernos más concretos, más densos, más vivos. Habría que hacer gala de una imbecilidad sin parangón para apreciar estas obras bajo el pretexto místico de que nos ayudan a deshacernos de los hábitos humanos siendo *sobrehumanos*. Si hubiera que emplear para referirnos a ellas el término de “sobrehumano”, sería más bien en el sentido de que son el colmo de lo humano, como lo

son las más grandiosas creaciones mitológicas, que son desmedidas, pero no dejan nunca sin embargo de hacer temblar la tierra bajo sus pies.

Como siempre, Picasso parece haber alcanzado hoy el cénit de genio. Los seres que inventa nos ignoran y respiran impasiblemente ante nosotros, en un mundo cerrado tal vez, pero cerrado por nuestra debilidad. Por mucho que su disposición tenga poca relación con la que ordena nuestros órganos, no son por ello ni fantasmas ni monstruos. Son otras criaturas diferentes a nosotros, o más bien, son las *mismas*, pero con una forma distinta, con una estructura más brillante, y, sobre todo, con una evidencia maravillosa. Y aún no hemos llegado al final de los asombros...

A quien me preguntara ahora cuál es la obra de Picasso que prefiero, le respondería que en cada momento es siempre la última. En una época en la que la mayoría dan la espalda o se contentan con sacar el mejor rendimiento del modesto terreno conquistado, solo hay unos pocos de los que se podría decir lo mismo.

[1930]

HOMENAJE A PICASSO³

De un latigazo
el aire mata los muebles y los ofrece en trozos sangrantes
a la criada que corre por las calles entristecidas
perdidas en entramados de vísceras
como medias para siempre desmalladas

Los ovillos de lana que se secan
en las alturas
no necesitan un carruaje de constructor
para convertirse en locas ardientes y folladoras en babuchas
conductos que llevan directos al polo a esta hora en la que todas las
[manos se congelan
en las cárceles

Las herramientas cotidianas defecan astros
y los astros
se lo devuelven bien

Sus entrañas se deshacen
de los frutos consumidos
y de los cuerpos devorados mal que bien por la ventana de ojos cínicos
cuyas maderas húmedas espían

Copos de marfil Jarros de labios de seda Cristales automáticos
tapices caídos Cambios de viento Catedrales
los horizontes se elevan lentamente y pierden todo su encanto

Aparecen entonces las agujas desnudas

³ Este poema, inicialmente titulado *Picasso* fue publicado en *Documents*, n.º 3, año 2, 1930; posteriormente, fue recuperado con el título de *Hommage à Picasso* en el volumen *Haut Mal suvi de Autres Lancers*, Gallimard, 1969.

crucifixión de un contable con cuello almidonado
[en las columnas de su balance
osamenta de una habitación de molduras descoloridas
marea amarga que arrastra vértebras
jirones de ropa usada cuyos hilos se transparentan y se iluminan
como a veces se encienden en el agua turbia de los abismos
las espinas del pescado

espinas sonoras que transmiten los remolinos
y las transforman pinza a pinza
(*Pinza de agua dulce*, ¿no es acaso un bello instrumento?)
en canciones tiernas que anidan en esos estantes
que los corazones llenos de estrellas apilan en lo alto de los mástiles

DIBUJOS, GOUACHES Y ACUARELAS DE PICASSO⁴

(Galería Jean Aron)

Se han podido ver reunidas, en la galería Jean Aron, varias obras de Picasso de distintas épocas.

Cabe destacar, entre otras, un bellissimo gouache de la época azul, *El viejo guitarrista ciego* (1903), que el Museo de Toledo (Ohio) acaba de adquirir.

Asimismo, *Dos figuras sentadas* (gouache, 1920), réplica del cuadro erróneamente llamado “Adán y Eva”, cuya reproducción hemos proporcionado en nuestro “Homenaje a Picasso”.

A pesar de las pocas obras presentadas, esta exposición está lejos de carecer de interés.

[1930]

⁴ “Dessins, gouaches et aquarelles de Picasso (Galerie Jean Aron)”, *Documents*, nº 5, año 2, 1930, p. 303.

“MAX RAPHAËL: PROUDHON-MARX-PICASSO”⁵

En un estudio más que indigesto –cuyo autor tiene la desfachatez de afirmar en la nota editorial que “en el cincuentenario de Marx, no hay lectura más útil”–, Max Raphaël, historiador del arte y comunista estalinista ciento por ciento reúne tres ensayos pedantes sobre Proudhon, Marx y... Picasso.

Después de haber criticado torpemente la estética de Proudhon, el autor se propone establecer con gran alarde de citas, una “teoría marxista del arte”, de la que da al lector, al final de la obra, un magnífico ejemplo de aplicación: interpretación materialista dialéctica de la pintura de Picasso, cuya “obra completa... hasta hoy está considerada como la expresión tipo del arte burgués del siglo XX”. En una época en la que el movimiento reaccionario reprime como ya se sabe en todos los terrenos, incluido el intelectual (quema de libros en Alemania, exilio obligado para todos los artistas de valía, etc.) y en la que, hasta en el seno de una nación comparativamente liberal como Francia, se elevan voces (la del pseudocrítico de arte vanguardista Waldemar George junto a la del repugnante Clément Vautel) para celebrar con deferencia –incluso con simpatía– la estética oscurantista de la pandilla hitleriana, parece cuando menos atrevido, por parte de un autor que se dice marxista revolucionario, convertir un espíritu tan eminentemente creador como el de Pablo Picasso en “el símbolo de la sociedad burguesa contemporánea”.

Cada vez más, parece que la humanidad esté decidida a manifestar, tanto por parte de los fascistas como de los pretendidos comunistas, su marcada inclinación por el catecismo: idéntica desconfianza de un lado y de otro hacia los hombres cuya calidad de pensamiento les lleva a liberarse de las normas –ya se trate de psicólogos como Freud o artistas como Picasso–, idéntica manera de ahogar la inteligencia bajo el garrote de una filosofía de Estado.

⁵ “Proudhon-Marx-Picasso”, *La critique sociale*, n.º 9, septiembre de 1933, p. 147. *Tres estudios sobre la sociología del arte*, París, *Excelsior*, 1 vol in-16, 237 p.)

Exponente tipo del dogmatismo estalinista y del comunismo cerril, Max Raphaël, manipulador de especulaciones como otros lo son de decretos o de estadísticas, aporta su granito de arena al edificio común. Se puede predecir que un investigador tan cercano al aparato del sistema pronto descubrirá una explicación dialéctico-histórico-materialista válida para cualquier hecho estético (por ejemplo, la nariz de Cleopatra), contribuyendo así a la degradación de este método marxista de pensamiento que podría llegar a cambiar la faz del mundo.

[1933]

ESQUELA⁶

El mundo convertido en una habitación de hotel –donde todos, gesticulando, esperamos la muerte–, el sol reducido a las proporciones de una bombilla eléctrica luciendo a dos dedos de nuestras cabezas en una sórdida intimidad, la angustia del caballo retorcido como un Pegaso atrapado de pronto en algún paraje terrible, el toro –único vencedor– amenazando eternamente con sus cuernos, los personajes convulsionados, la mesa dura, el pájaro desgañitándose: inútil buscar palabras para intentar describir este compendio de nuestra catástrofe negra y blanca, la vida que vivimos, semejantes a las piezas de un ajedrez que serían capaces de sentir como otros tantos cuchillos todas las relaciones hostiles que se establecen entre ellas, según decida el jugador, y sin que los sobresaltos de dolor puedan modificar las reglas una geometría salvaje.

Coger una pluma, alinear palabras como si tuvieran que añadir algo al Guernica de Picasso es, de todas las tareas, la más vana. En un rectángulo negro y blanco, como aparece la antigua tragedia, Picasso nos envía nuestra carta de condolencias: todo lo que amamos va a morir, y por ello era tan necesario que todo lo que amamos se resumiera, como la efusión de las grandes despedidas, en algo inolvidablemente bello.

Como en el grito del cante jondo que debe subir a la garganta del cantaor para que brille y refulja el dolor procedente de la tierra, entre los dedos de Picasso cristalizan y deslumbran como diamantes los humores negros y blancos, aliento de un mundo agonizante que los más terribles meteoros –puñales de nuestro amor– pronto clavarán hasta los huesos.

[1937]

⁶ “Faire part”, *Cahiers d’art*, n.º IV-V (número especial Guernica), 1937, p. 128.

LA EXPOSICIÓN DE PICASSO EN LA GALERÍA LOUIS CARRÉ⁷

Pintor de una gloria sin igual desde hace siglos, Picasso encarna esa curiosa paradoja de ser al mismo tiempo, de todos los pintores de nuestros días, aquel cuya personalidad desata la oposición más violenta. Cuando se podía pensar que pasada la época heroica de los inicios del cubismo, su arte no iba a encontrar ya tanta resistencia, la exposición de una selección importante de sus obras en el último Salón de otoño provocaba un nuevo escándalo. “Arte monstruoso, hostil, agresivo, inhumano, incomprensible para la gran mayoría del público”, estos son los términos que, muy recientemente, se han dicho sobre él por parte de un crítico que, sin embargo, no dejaba de reconocer que Picasso “tiene talento”. Un cortinaje que pintó para un espectáculo de ballet suscitó silbidos hace apenas unos días. Muchos no le perdonan, además de la subversión de su pintura, haberse situado políticamente adhiriéndose al Partido Comunista. En definitiva, parecería que Picasso se erigiera, más que nunca, en enemigo público en el terreno de las artes, a la vez que ocupa en él una posición única.

La extraordinaria capacidad de renovación que hace que cada serie reciente de sus obras sorprenda incluso a las personas más conocedoras de su arte –capacidad elevada al máximo en la historia de la pintura en el caso de Picasso– podría parecer suficiente, en primera instancia, para explicar esta reacción hostil: en su constante metamorfosis. Picasso sobrepasa a un público al que le harían falta no años sino siglos para educarse y llegar a apreciar cada uno de sus nuevos “estilos”. No obstante, no parece que la auténtica razón resida ahí: de siempre y, particularmente, durante todo el siglo XIX, un desgaste de las formas comparable al desgaste de las palabras, del que hablan las obras de semántica, ha llevado a los artistas a crear formas nuevas –igual que a las palabras demasiado usadas para que sigan siendo eficaces vienen a sustituirlas otras más vivas– y, sin embargo ninguno, de esos artistas ha levantado, en la transformación que proponía del lenguaje

⁷ “L'exposition de Picasso à la Galerie Louis Carré”, *Volontés de ceux de la Résistance*, n.º 31, 27 de junio de 1945, p. 1.

pictórico, un escándalo comparable al que levanta Picasso. A este escándalo, conviene pues buscarle una causa más profunda.

En el debate que se abrió en torno a la exposición de las obras de Picasso en el Salón de otoño, los que querían defenderlo contra la indignación de los filisteos subrayaron muchas veces el carácter *humano* de su pintura, no solo en un sentido general, sino en un sentido actual: el hombre de los cuadros de Picasso es el hombre de hoy, en su cruda realidad; a una época desgarrada le corresponde una pintura ella misma desgarrada. Los que adoptaron este punto de vista para apoyar a Picasso, al parecer, señalaron el verdadero motivo de la protesta: a lo que se niega el hombre que se irrita o se mofa delante de un cuadro de Picasso es, sobre todo, a admitir la imagen de sí mismo que se le propone o que cree que se le propone: su reacción será menos violenta delante de una naturaleza muerta, por muy extraño que le parezca el tratamiento dado a los objetos que en ella se reúnen. Que el pintor dé a una mesa, a un vaso, a una botella la forma más disparatada, puede pasar; pero, que arremeta contra la figura humana, hasta el extremo en el que lo hace (hasta que el personaje, sin perder nada de su humanidad, parezca una criatura llegada de otro planeta), eso no se le perdonará jamás.

Esto, por cierto, basándose en un total malentendido. Una de las metas esenciales de la pintura de Picasso –y es por lo que se puede decir que es, de todas, la más humana– es crear signos. ¿Cómo hacer, pintando, para decir “hombre”, para decir “mujer”, para decir “silla”? Este es uno de los problemas que Picasso no ha dejado nunca de plantearse, de la forma más incisiva. La función del pintor no es la de representar, ni siquiera la de trasladar lo que le ofrece la naturaleza: consiste en fabricar, en crear un signo, una figura tal que se reconozca en ella a un hombre, a una mujer, a una silla, y en la que exista sin embargo, entre ella y lo que significa, una distancia que medirá la parte exacta de la invención humana que ha intervenido en la operación (en suma: la carga humana que entra en el cuadro). Que esta distancia se manifieste a propósito de una cosa inanimada o, más precisamente, de un objeto manufacturado como una botella, una silla, una mesa, etc., es un agravio menor: el objeto manufacturado, especie de apéndice de nuestro cuerpo, posee una figura a la que estamos

acostumbrados; no obstante, al hombre se le concede un cierto poder sobre las cosas inanimadas y solo depende de nuestra voluntad, puesto que somos nosotros quienes las fabricamos, que las botellas sean, más que redondas, cuadradas. Pero, que la misma distancia aparezca a propósito de un animal, y sobre todo de un ser humano, será una usurpación de poderes y casi un crimen de lesa divinidad. El malentendido proviene del hecho de que el espectador olvida que, al estar en presencia de cuadros, está en presencia de signos (o de grupos de signos) y no frente a realidades que esos signos tan solo indican.

Otro motivo de confusión para un espectador inocente es que los signos en cuestión son siempre sintéticos: el signo 'mujer', por ejemplo, no es la reproducción de un aspecto concreto de una mujer captado por la visión; no es tampoco una colección de detalles de 'mujer' o de atributos femeninos y menos aún un esquema; sino, de manera global, es 'mujer' como precisamente lo es la palabra 'mujer', cuando al pronunciarla comprende, sin describirla analíticamente ni resumirla, la totalidad de una mujer. Así, sin que haya que ver en ello nada de monstruoso, ese rostro de perfil tendrá dos ojos de cara y esa boca no estará en el lugar que se le suponía tener que ocupar.

Además, Picasso no pintará nunca una mujer, una mesa, una silla en general; sino siempre *esa* mujer, *esa* silla, *esa* mesa, etc., seres particulares que necesitan signos particulares y no signos algebraicos muertos. La libertad del pintor se desarrolla entre los objetos concretos que sirven de pretexto a la invención de estos signos y el otro objeto concreto que es el cuadro por hacer (cosa organizada dotada de una estructura coherente); a falta de esta doble condición, la libertad se vería carente de eficacia, sin fuerza de choque, porque se perdería en el vacío, fuera de toda situación definida.

Con ese realismo que le lleva a apegarse constantemente a los objetos, incluso cuando parecen no incomodarle las apariencias tradicionales, es con lo que está relacionado el aspecto agresivo que revisten tantas obras de Picasso: no tendrían tanta eficacia si el contacto se viera roto con lo más trivial de la existencia cotidiana. Tan alejadas de las monótonas geometrías como de los caprichos livianos de los sueños, carentes de toda solemnidad

pontifical y ubicadas en la más cruda realidad, tales composiciones ancladas en la experiencia vivida no corren el riesgo de caer en la abstracción ni de disiparse en las nubes, por mucho que intervenga la imaginación. Así, firmemente plantada y arraigada en el suelo, lo que critica la pintura de Picasso es el mundo en el que vivimos y los hombres que somos, no porque sea satírica y corresponda al ejercicio puramente psicológico de una ironía, sino porque lo que cuestiona es la manera misma en la que el mundo se nos hace presente, bajo las especies de cada uno de los elementos individuales (cosas y seres) que captamos de él. De ahí, esa subversión, esa apariencia de juego destructor o de humor sacrílego.

Un arte tan humano –es decir, en el que el hombre muestra hasta tal punto su intervención y pone en cuestión su condición (ser esa mirada que soy, capaz de trascender a los demás y de dar sentido a los objetos)– exige necesariamente, para ser comprendido, una cierta apertura de mente y el rechazo de algunos prejuicios. Lo que este hombre, lo que esta libertad de nombre Picasso, se ha propuesto hacer en tal cuadro en concreto, es normal que ese otro hombre, si no tiene preparación alguna, no pueda adivinarlo; sin embargo, a aquel otro le bastará un poco de adaptación para saber al menos reconocer la maravilla de esta libertad a la que se da rienda suelta y se impone a nosotros desde fuera con la autoridad de una evidencia.

Tal impresión de libertad y de evidencia, es lo que producen los veintiún cuadros (figuras, naturalezas muertas, escena de interior, paisaje parisino) actualmente reunidos en la galería Louis Carré. Respecto de ellos, no se podría hablar de agresividad, de monstruosidad, ni tampoco de hermetismo, sino más bien (recurriendo a esos nombres de cualidades que utilizan tan fácilmente los críticos de arte) de fuerza, de equilibrio, de brillantez en la sobriedad. A través de esta selección numérica y cronológicamente restringida de obras todas ellas posteriores a 1940, la pintura de Picasso aparecerá como una pintura cuya grandeza, hoy sin parangón, repele a esos comentarios complacientes que suelen halagar a las mentes perezosas.

[1945]

PICASSO Y LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ⁸

Cuando uno mira *Las Meninas* de Velázquez, no son las meninas lo que mira, sino un cuadro de Velázquez o más exactamente las llamadas “meninas” —es decir, más o menos las doncellas— tal como fueron vistas y descritas por Velázquez.

Cuando en la parte izquierda de *Las Meninas*, uno mira al personaje Velázquez que aparece en este cuadro donde el artista se ha representado visto de cara y retratando a la pareja real en una sala donde está la pequeña infanta con su séquito, no es tampoco a Velázquez al que se ve, sino a un personaje pintado por Velázquez y, con más precisión, al personaje en el que se convertía Velázquez cuando, en 1656, para pintarse mientras pintaba a Felipe IV y a su esposa, él mismo se miraba de hecho o con la imaginación. La mirada de este personaje se orienta hacia nosotros, puesto que los dos soberanos, según la lógica del cuadro, deberían de ocupar el lugar donde está el espectador.

Aunque no hayamos tenido necesariamente ante nuestros ojos esta obra famosa y quizá tan solo la conozcamos por reproducciones o simplemente de oídas, *Las Meninas* —incluso si solo se redujeran para nosotros a la extrañeza de este título afrancesado, que no traducido— forman parte de las cosas cuya existencia, en el plano de la cultura, tiene sin duda alguna cierta importancia. Ahora bien, ¿qué son estas *Meninas* cuya celebridad no podría desestimarse?, sino fantasmas de meninas y fantasma de Velázquez o, más exactamente, fantasmas de fantasmas, puesto que ya en vida del artista y de sus modelos, las meninas, el Velázquez y las meninas del cuadro no eran más que unas efigies entre otras efigies proyectadas sobre el blanco del lienzo por el que llevaba el nombre de “Velázquez” y que, como las meninas, ya no tiene en nuestro siglo XX más existencia reconocible que la de un fantasma emboscado en uno de los innumerables corredores del palacio de la historia. Sutil sistema de

⁸ “Picasso et les Ménines de Vélasquez”, prefacio de la exposición Picasso, *Les Ménines*, París, Galería Louise Leiris, 1959.

reflejos y de reflejos de reflejos, con el que el espejo pintado en el cuadro –ese espejo en el que se engastan las imágenes del rey y de la reina y no la nuestra como debería ser– parece incitarnos sin cesar a jugar, como si el Velázquez que aparece con la paleta y el pincel en las manos lo hubiera puesto ahí, no para introducir la presencia real de forma tangencial, sino para cumplir la función de broma o de trampa.

Un juego en el que la obra de Velázquez parece tender hoy a expulsar al que la mira, aunque nos gustaría participar en él, si no existiera desde hace unos dieciocho meses –otra especie de espejo en el que adentrarnos– otras *Meninas* de Velázquez: la serie de pinturas inspiradas en *Las Meninas* que Picasso hizo en su villa de Cannes entre el 17 de agosto y el 30 de diciembre de 1957. *Meninas* en cierto modo a la segunda potencia que son a la antigua obra maestra lo que eran a las meninas de la corte de España las *Meninas* del Prado de Madrid y que no son ni *Las Meninas* de Velázquez ni las de Picasso, sino *Las Meninas de Velázquez* de Picasso, obra de doble fondo que –al llamar nuestra atención– nos lleva a descubrir que el objeto del que parte también contiene un doble fondo, de manera que estas *Meninas* con tres siglos de diferencia deberían aparecer en última instancia como un objeto de triple fondo, incluso de número indefinido de fondos...

Efigies de fantasmas o fantasmas de fantasmas, en esto se convirtieron *Las Meninas* después de no haber sido más efigies o fantasmas. Efigies de estas efigies, vanos fantasmas de lo que ya no eran más que dobles fantasmas, estas serían las nuevas *Meninas* si el nuevo Velázquez se hubiera limitado, mediante algunos implantes estilísticos, a renovar la obra de arte original en lugar de hacer lo que ha hecho: tratarla con tanta libertad como a cualquier otro motivo; dicho de otro modo, involucrarla en una sucesión imprevista de aventuras formales, tratándola como un elemento de la naturaleza y como Picasso acostumbra a hacer, él cuyas obras pintadas, dibujadas o esculpidas solo imitan los aspectos de la vida si se da la ocasión y son cosas que parecen vivir por sí mismas –cosas que son la vida de los modelos reales o ideales en forma de pintura, dibujo o escultura– mucho más que efigies.

Pintadas de nuevo por Picasso (que las retoma tanto en conjunto como en detalle), *Las Meninas* de Velázquez admiten personajes nuevos

que, de forma natural, ocupan el lugar de los antiguos: el perro de aspecto imponente que había pintado el maestro sevillano se substituye, por ejemplo, por un basset que recuerda —sin ser su imitación— a aquel que vivía en casa de Picasso, como el otro que también parecía habitar la corte. Si la cronología de la serie de las *Meninas* muestra que este mamífero achaparrado aparece desde el primer cuadro, ¿no se debe esto a que desde el principio se sabía que Picasso procedería, según la fórmula, “como en casa” instalándose en la de Velázquez?

“Sentirse como en casa” no quiere decir en este caso retocar y corregir de manera puntillosa, como si se quisiera criticar al dueño de la casa, sino con toda sencillez acondicionar el lugar para que sea más habitable, adecuarlo con las costumbres y los gustos que tenemos, añadir algún recuerdo de familia y no privarse de alterar su disposición, cada vez que se estime necesario o que nos apetezca. A la escena de interior que había dispuesto Velázquez, Picasso se acomodó dejando que su vida igual que su arte se estableciera en ella con armas y bagaje, abriendo las ventanas de par en par para cambiar la atmósfera de museo donde la obra de arte se marchitaba por un aire más salubre.

El mismo deseo vital de libertad que lleva a Picasso a ponerse cómodo cuando decide afincarse en el terreno de Velázquez le lleva igualmente a instalarse con comodidad en relación con su propia tarea: como si necesitara por momentos, no tanto detenerse, como respirar en medio de un trabajo en el cual no puede dejarse encerrar. Al margen de las *Meninas*, pinta las palomas que por casualidad tienen su pajarera en el balcón de la habitación donde tiene su taller y prosigue el recorrido de su intimidad con paisajes y figuras. Así, motivos naturales dan alegremente el relevo al motivo cultural que representan las ilustres *Meninas*, sin que por ello haya un hiato entre los cuadros inspirados exclusivamente en la vida de Picasso y los cuadros procedentes de la conversación con Velázquez: vivos y frescos colores ya habían aparecido en estos últimos, cuando el 6 de septiembre sale a la luz la primera ventana llena de palomas, dando a una orilla soleada; de la Infanta del 17 de noviembre a las palmeras de los tres paisajes que llegan al final, la transición se hará de forma armoniosa.

Cuando uno mira *Las Meninas* de Velázquez, reunión de fantasmas a la que el espectador parece invitado a sumarse, lo que se ve es una de las mayores y más singulares obras de arte producidas por nuestra cultura.

Cuando uno mira *Las Meninas de Velázquez* a través de Picasso y esos otros cuadros que son como láminas de recuerdo que alcanzan lo prodigioso cualesquiera que sean sus dimensiones, lo que se sigue viendo son productos culturales, pero dotados, tanto unos como otros, de la capacidad de estar ahí como seres vivos. Si las palomas, los paisajes y las figuras más íntimas tienden a fundirse con las variaciones sobre *Las Meninas* a la manera en la que la Infanta, la enana y la doña de Velázquez se vuelven meninas en la mente del espectador de hoy y si, creado en el corto espacio de unos meses como si pinturas de este tipo solo pudieran surgir de repente, este conjunto nos sorprende tan directamente como un espectáculo de la naturaleza, ¿no es acaso porque Picasso se ha encarnado en él hasta tal punto que se puede creer que “Picasso a través de las Meninas de Velázquez” –antítesis realista de un quimérico “Velázquez a través de las Meninas de Picasso”– sería la definición exacta? Pues *Las Meninas* de antaño han activado el proceso pictórico por el cual, una vez más, Picasso se muestra en las bases mismas de su verdad como hombre y lo hace como jugando.

[1959]

ROMANCERO DEL PICADOR⁹

Galants picadors,
Favoris des Altesses...

(*La Traviata*, acte III, scène 3, traduction Édouard Duprez)¹⁰

El pintor y su modelo, la mujer y su reflejo, el amante y su amante, el picador y el toro ¿no son acaso —si se pueden trenzar hilos parecidos para guiarse en la obra inextricable de Picasso— los avatares de los dos polos de una especie de dialéctica donde todo se basaría en la oposición, no resuelta, de dos seres frente a frente, viva imagen de esta dualidad trágica: la conciencia enfrentada a lo que le es ajeno?

Minuto heroico, el encuentro del toro con el picador es, junto a la estocada, el momento principal de la corrida. Castigo del animal, al que hay que picar para hacerle humillar, prueba que determinará su bravura según reaccione, embestida siempre más o menos impetuosa en la cual el caballero se pone al mismo nivel brutal que el otro cuadrúpedo, la suerte de varas evoca de modo irremediable la cabalgada sexual.

“Los que se caen”, así es cómo en tono de burla se llama a los picadores que, por grande que haya sido su prestigio en otro tiempo, ya no son ahora más que peones miserablemente pagados por el esfuerzo y el riesgo que corren si el golpe de los cuernos les tira abajo, a ellos y a su ridículo corcel.

Con el sombrero castoreño, en lugar de la montera negra y fina que lleva el torero, y las gruesas polainas de protección, el picador no es más que un plebeyo en relación con el artista de la corrida: el hombre de la espada, ese Próspero o ese don Juan del que es el vulgar Calibán o el pobre Leporello.

Chivo expiatorio para el público (que le silba a menudo incluso antes de haber defraudado), el picador es en la corrida moderna el culpable por

⁹ “Romancero du picador”, prefacio del catálogo de la *exposición Picasso Dessins 1959-1960*, París, Galería Louise Leiris, 1960.

¹⁰ Estos versos (*Galantes picadores, Favoritos de las Altezas*) corresponden a la traducción francesa de *La Traviata* de Édouard Duprez, publicada en París, por Calmann-Lévy Éditeurs, en 1865.

excelencia, el peso pesado que trabaja con toda su fuerza, el hombre de las acciones prohibidas y al que, a diferencia del matador incluso el más tramposo, ninguna gracia redime. ¿Acaso por ello, en la serie deslumbrante de acuarelas y de dibujos realizados entre el 11 de julio de 1959 y el 26 de junio de 1960, Picasso le muestra tan a menudo en placeres canallas y a veces, diríase, en postura de acusado?

Cuando, a partir del 5 de junio de 1960, ya no son los combates del picador, sino sus amoríos lo que constituye el tema central de esta serie, de la que cada escena es en sí misma un pequeño mundo, la epopeya cede el lugar a la novela picaresca. Sucediendo al espacio incalificable que instauran los ruedos, casas de citas, esquinas, lugares campestres se convierten ahora en los lugares de la acción.

Así, al margen de la corrida, una orgía de axilas velludas, pezones, mantillas, enaguas, sudores y perfumes se desata para nosotros como para el hombre del castoreño, pilar tan pronto visible como escondido de saturnales que vibran al ritmo de guitarras, castañuelas, zapateados y palmas. Así también se ve al picador, perplejo, tantear (como haría con un toro) a una belleza acompañada a veces por una sórdida dueña, a menos que, en silencio, esté soportando el reproche callado por una aventura de Sancho Panza o alguna huida de hijo pródigo. Pues no solo es en el ruedo y en el noble decorado de la fiesta donde tiene lugar un drama inmemorial, sino en todas partes, en el campo y en la ciudad, donde los vivos se ven confrontados con otros vivos o con algo distinto a ellos mismos.

[1960]

LA PINTURA ES MÁS FUERTE QUE YO...¹¹

La pintura es más fuerte que yo, me hace hacer lo que quiere. Esta es la frase que Picasso, al final de un cuaderno espléndidamente repleto de dibujos, inscribía a grandes trazos de lápiz y fechaba el 27 de marzo de 1963, como si hubiera querido situar en el tiempo un descubrimiento importante para él.

A primera vista, parecería que con esta ocurrencia Picasso –acostumbrado al humor– simplemente se divierte contradiciendo la verdad. Especialmente fecundos, y también ricos en hallazgos, los ultimísimos años de su producción –producción de un hombre a quien la edad empuja a trabajar el doble en lugar de bajar el ritmo– incitan a creer que al contrario de lo que dice es él, Picasso, quien hoy hace lo que quiere con la pintura y quien, entre ella y él, sería por tanto el más fuerte.

Pero, ¿qué es “hacer lo que se quiere” con un arte? ¿Acaso no es ser tan hábil que se puede practicar con total libertad, sin tener que tapar al final con los pulgares todas esas opacidades que se interponen como pantallas entre lo que se ha querido realizar y lo que de hecho se realiza? Si se llegan a romper todas las resistencias que temporalmente pueden detenerte, ¿cómo no ser presa del vértigo cuando, a falta de un muro que siguiera interponiéndose, se tiene en efecto la obra tras de sí, pero por delante nada más que un vacío (que rápidamente habrá que ocultar empezando otra obra que a su vez también nos dejará al borde del vacío)? Dominar el arte, hasta el punto de realizar el cuadro de la manera que sea y que sea un éxito –pues esta es la terrible y maravillosa suerte de Picasso– ¿no es como si la pintura le redujera a uno, cuya opción cuenta tan poco que gana siempre, a no ser más que el instrumento que le sirve para poder realizarse?

Si hay pintores para quienes la pintura es un fin (alcanzar la obra maestra) y otros que, viendo en ella un medio de expresión o de revelación, la subordinan a otro fin distinto de ella misma, a ninguna de estas dos categorías pertenece Picasso. Ciertamente toda su vida está consagrada a la

¹¹ “La peinture est plus forte que moi...”, prefacio al catálogo de la exposición *Picasso Peintures 1962-1963*, París, Galería Louise Leiris, 1964.

pintura y, en este sentido también, podría decir que le hace hacer lo que ella quiere. Sus cuadros son, por el contrario, un reflejo de su vida y, además, no dejan de mostrar un mundo. Pero, pintar cuadros sigue siendo para él como un juego cuyo interés esencial consiste en las innumerables combinaciones que permite, un juego que permanecerá eternamente abierto puesto que nunca –por mucho que se haya hecho– se habrá intentado todo y siempre habrá, para animar la tarea, un nuevo riesgo que buscar.

Que el artista trabajando –casi siempre *el pintor y su modelo*, que en la obra de Picasso aparece desde hace tiempo como un tema mayor– se haya convertido, si no en su único tema, al menos en el más frecuente, muestra la importancia fundamental que reviste a los ojos de Picasso el propio acto de pintar. Y ¿esta predilección no lleva acaso a pensar que pese al carácter autobiográfico de la mayor parte de su obra (no solo a causa de las motivaciones de su alma, sino porque, queriendo describir con total conocimiento de causa, pinta sobre todo lo que le resulta familiar) el auténtico tema es para él –más allá de cualquier significación circunstancial u otra– el propio cuadro en cuestión o, más bien, la manera entre muchas otras en la que este puede hacerse? Ello sin ninguna adhesión romántica a la idea del drama de la creación: él siempre tiene la mente lúcida y, cuando se centra expresamente en el pintor mientras pinta (tema que ante todo es de naturaleza autobiográfica), nos presenta sin estremecimiento a este personaje, llegando incluso a ridiculizarle. Si hay aquí romanticismo, solo puede ser de manera indirecta, en forma de *ironía*. Cuando pinta, Picasso no olvida nunca que es un manipulador de pinceles y que la pintura, lejos de ser un sacerdocio, es un juego que consiste en hacerse entender por el espectador mediante un lenguaje cuya retórica, gramática e incluso vocabulario no podrían estar determinados de una vez por todas sin desvalorizarse al mismo tiempo. De ahí (cabe suponer) la variedad de sus pruebas, como si quisiera agotar todas las posibilidades de decir algo con los colores o con la ausencia de color, lo que la serie casi contemporánea de la nota manuscrita parece ilustrar claramente, puesto que se le ve por ejemplo emplear en el mismo cuadro los medios de representación más directos y los más alusivos, componer una figura de la que no se sabría decir si es naturalista o todo lo

contrario, asociar tachismo y geometría, sugerir un contorno preciso ahí donde en realidad no está más que el blanco del lienzo, alternar suavidad y virulencia y la exuberancia extrema con una desconcertante simplicidad.

Que, para Picasso, el tema no sea casi más que un elemento de trabajo y se convierta fácilmente en el pretexto de numerosas obras que, completas en sí mismas, no pueden ser contempladas como “estados”, explicaría tal vez por qué le ha gustado tan a menudo retomar los cuadros de otros, como las *Mujeres de Argel*, *Las Meninas* (que no son ni más ni menos que ese pintor y sus modelos, Velázquez y los miembros de la casa real), los *Almuerzo sobre la hierba* (escena de la vida bohemia que se podría imaginar sacada de Murger) o hacer suyo uno de los temas más clásicos que uno o varios grandes pintores ya habían tratado (como aquí *El Rapto de las Sabinas*). Como sobre un tema musical, ¿acaso no es posible seguir construyendo nuevas variaciones sobre un tema pictórico?

Picasso, hay que insistir en ello, no olvida nunca que es un hombre, ubicado en un cierto entorno de vida, de forma que en general es a su alrededor, entre los seres y las cosas a los que está más íntimamente unido, donde encuentra su punto de partida: la mujer, el perro, el taller, el paisaje local. Sin embargo, parece que la verdadera aventura se desarrolla entre la pintura y él, donde el lienzo blanco es esencialmente el lugar vacante en que se producirá el encuentro. Aventura que se lleva a cabo en un cuerpo a cuerpo tan estrecho, tan excluyente de cualquier distancia, al tiempo que se reiterará tanto de manera indefinida bajo una forma u otra, que produce una especie de tránsito al otro lado del espejo de tal forma que aquel que lo realiza puede plantearse una eventual inversión de los roles. ¿Es Picasso quien vive por y en la pintura? ¿Es la pintura quien vive en Picasso y se encarna de la manera más natural en las representaciones que ofrece de aquello en lo que fija su atención?

Sin duda, Picasso hace hoy “lo que quiere” del arte al que, por otra parte, no puede dejar de dedicarse. Pero, ¿no es como si la pintura, convertida en su vida misma, no hiciera más que nunca de él su objeto? Seducido por el juego cuyos hilos maneja, el artista de talento tan poco frecuente que el término de “genio” le es apropiado se halla en cierto modo expulsado de

sí mismo, por el arte que le domina en el mismo momento en el que él lo domina a su vez.

Esta es la ambigüedad difícilmente admisible que parece evocar la breve y paradójica confesión del 27 de marzo de 1963, donde se presenta como derrota lo que aparece como victoria a ojos ajenos. Por una vía muy distinta, pues es la de la curiosidad insaciable y no la de la iluminación, Picasso diciendo que la pintura es más fuerte que él se une a Arthur Rimbaud, cuyo “*Yo es otro*” expresaba que nadie puede alcanzar, gracias a su arte, el milagro que sería la auténtica posesión de sí mismo.

[1964]

UN GENIO SIN PEDESTAL¹²

Especie de *leitmotiv* en la obra tan variada de Picasso: saltimbanquis, gente de circo, músicos, toreros en el coso o descansando, pintores de ayer o de hoy (alguna escena ficticia de taller mostrando a un personaje que podría ser él, Pablo, sentado ante un caballete frente una mujer en posición indolente de modelo, que no es otra que Jacqueline), escultores de perfil antiguo, artistas de todo tipo abundan en esta obra. Y no hay época en la que no aparezcan como si, en alternancia con otros temas, ilustraran un tema predilecto, íntimamente sentido cualquiera que sea la actividad en cuestión: el arte sin más razón que su propia historia y concebido menos como sistema de aprehensión intuitiva de lo que en verdad es el mundo que como el más maravilloso de los juegos, un juego que demuestra que el hombre –animal traidor de sus orígenes– es un tránsfuga de la naturaleza y no deja de jugar con ella al escondite.

Picasso: más que genio de cabellera heroica o barba de Dios Padre que dice misa con compunción –como Wagner o Rodin–, genio que por supuesto tiene plena conciencia de la gravedad de la vida y puede llevar esta conciencia hasta la exacerbación trágica (esa nota del cante jondo, de la que el *Guernica*, grito arrancado por una desgracia pública, da testimonio con estruendo, igual que en el terreno de lo patético privado el dibujo que representa a un minotauro ciego guiado por una Antígona adolescente); pero, genio que para ser desgarrador no necesita rasgarse las vestiduras y, procediendo a menudo por series como si tuviera un objetivo que conseguir o fuera simplemente hasta el final de un tema o de un estilo antes de cansarse de ello, parece ser un genio al que le gusta profundamente jugar. Si, casi desde el principio, parece ávido de experimentar con todo (desarrollar al máximo la gama de maneras posibles de forjar imágenes que se sostengan por sí mismas y cuya veracidad se impone desde la primera mirada sea cual sea su estructura), es porque, huyendo del aburrimiento como de la peste,

¹² “Un génie sans piédestal”, prefacio al catálogo de la exposición *Le Dernier Picasso*, París, Centro Pompidou, 1988.

mensajero fúnebre, estaba destinado a un cambio permanente (inclinación por los más diversos lenguajes, tanto completamente inventados, como más o menos tradicionales, lenguajes utilizados sucesivamente menos por perfeccionismo que por incapacidad de perseverar en lo que ya no le aporta a uno nada), como si el espíritu dejara de ser espíritu si no estuviera despierto y dispuesto a adentrarse en todo momento, por un golpe de suerte, en una nueva dirección. Y cabe preguntarse a este respecto si, en el transcurso ordinario de sus jornadas, Picasso habrá sabido alguna vez lo que es el reposo: constantemente ocupado bien observando con su aguda mirada, bien trabajando de forma efectiva, bien arreglando uno de esos pequeños objetos, que ha fabricado en buen número al margen de su obra propiamente dicha de pintor, escultor, dibujante, grabador, ceramista y, en el campo literario, poeta en lengua francesa y en lengua española, pero sobre todo picassiana.

Picasso: genio demasiado agudo para no ser burlón en cuanto puede y que, mofándose de este conflicto de dos géneros pictóricos no siempre separados, pero nunca tan abruptamente conjugados, no ha dudado en ponerle un sombrero con naturaleza muerta comestible a la amiga a la que estaba retratando, ni tampoco en insertar en un reloj-pulsera la muñeca de la mujer enamorada evocando un momento donde todo, empezando por el tiempo, debería olvidarse –en verdad, genio bastante lúcido y bastante atrevido para dar vía libre a la burla (forma acerada del cuestionamiento) y aplicarla sobre su propia actividad. Es lo que muestran –en su caso, en el cual más de una obra se relaciona con la sátira, como, entre otros, los grabados extremadamente cáusticos de la serie titulada *Sueño y mentira de Franco* o, más amables, las composiciones gráficas más o menos caricaturescas donde se ve, por ejemplo, a una madama presentarle una chica a un cliente– numerosas obras donde el humor interviene de forma evidente. Así, esta escultura en la que –metáfora burlesca, no verbal sino realizada de manera concreta como aquella que por otro lado hace de un tenedor una pata de pájaro, exactamente una pata de grulla– un pequeño automóvil –sacado de entre los juguetes de su hijo Claude– convertido, aun permaneciendo reconocible, en la mandíbula de una mona, ejemplo particularmente

sorprendente de uso irónico de los materiales más inesperados, en especies de montajes. Humor que se encuentra también en otras metamorfosis escultóricas de objetos de uso corriente que se transforman en partes del cuerpo humano y, asimismo, en el ensamblaje de dos productos de desecho como eran un manillar y un sillín de bicicleta para hacer una cabeza de toro, maneras sorprendentes de hacer lo que se quiere hacer. De igual forma, en las pinturas se emplean con audacia, por la misma razón de ese vehemente e inextinguible deseo de inventar signos (deseo de renovación del vocabulario que prevalece sobre la indagación propiamente estética), los tipos de escritura más paradójicos, tipos tanto más elocuentes cuanto que rompen con la rutina. De hecho, descolocar y renovar, ¿no es en esto, en definitiva, en lo que consistía el juego en cada una de las magníficas diversiones que parece haberse otorgado al retomar con total libertad las grandes obras maestras reconocidas unánimemente?

Picasso: enemigo de la guerra que asumió dignamente su papel mundial de hombre de la Paloma, pero, a la altura de cada uno sin preocuparse de niveles sociales, se dejaba engañar muy poco para no encontrar en lo que a diario le ofrecía su fama ocasiones de divertirse con un humor desmitificador, como si hubiera evitado dejar que la indudable conciencia que tenía de su valía se le subiera estúpidamente a la cabeza.

Picasso: hace unos años niño prodigio, que sin embargo estuvo lejos de dormirse en los laureles, puesto que pasó toda su vida burlándose –no como iconoclasta, sino como descubridor de otras vías para representar seres y cosas con eficiencia– de esa pintura académica que muy pronto dominó. Picasso: uno de esos genios sin envaramiento que constituyen desgraciadamente una de las especies más raras en la cual incluiría –un nombre que al margen de toda reflexión crítica me viene a la cabeza de forma natural– a Mozart, quien también fue mucho más allá de su pasado de niño prodigio, como lo prueban la abundancia y la calidad de su producción ulterior. Pablo Ruiz Picasso, hijo de un pintor como lo era el pequeño Wolfgang-Amadeus de un músico, y que hasta su último aliento siguió siendo un prodigio, como el inolvidable nativo de Salzburgo, autor tanto de obras ligeras como de obras graves y cuyo *Don Giovanni*, ópera

que anuncia el romanticismo, justifica de lleno la etiqueta de “dramma giocoso” que designa el género teatral del que procede. Sin embargo, este término a la vez oscuro y alegre que es la ambigüedad misma –“drama alegre” según la traducción literal– me parece el mejor para calificar, en el caso de nuestro contemporáneo malagueño, cazador de mil presas diferentes, pero no menos ardiente e insaciable que el conquistador de los “mille e tre”, lo que representa a un alto grado la última fase de su obra tan marcada por la forma y por el sentimiento (romances azules, fugas cubistas y otros movimientos de amplitud a veces titánica, pero siempre exentos de afectación y en contacto con la realidad). Trabajando entonces a marchas forzadas, Picasso –que, a diferencia del legendario compositor de hace dos siglos, sí alcanzó una edad avanzada– parece haber lanzado una mirífica traca final para afirmar de forma espectacular, gracias a la audacia del dibujo liberado de toda obligación estilística y a la intensidad de los colores, que estaba más vivo que nunca pese a la cercanía de la muerte.

[1988]

RESEÑAS

Luz Horne

Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil

Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2021. 298 de páginas

Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil es el segundo libro publicado de Luz Horne, doctora en literatura latinoamericana por la universidad de Yale y licenciada en filosofía por la Universidad de Buenos Aires. En su labor como investigadora se interesa principalmente por el cruce entre literatura, filosofía y estética. Su libro se pregunta por las epistemologías vernáculas latinoamericanas y sus formas de imaginar futuros alternativos a los futuros monumentales. *Futuros menores* en su introducción y en el capítulo I presenta la discusión filosófica que se profundiza más adelante. A partir del cuento *As margens da Alegria* de Joao Guimarães Rosa, se ejemplifica el concepto al que se refiere Horne con futuros menores, que remite a la capacidad de percibir el mundo fuera de las dicotomías entre lo monumental y lo apocalíptico, imaginando pequeños instantes que se disgregan de esos relatos.

La primera parte del libro, “Materia prima: basura”, tiene dos secciones que se refieren al rol de la artista Lina Bo Bardi en la politización de los desechos, “Un eructo de la historia: Lina Bo Bardi entre la imagen material y las formas de habitar el intervalo”, para luego pasar al cine de Eduardo Coutinho con “La palabra como cosa y la alegría colectiva. El cine de Eduardo Coutinho como proyecto filosófico”. Estos dos capítulos se enfocan en rescatar manifestaciones

artísticas que, desde Brasil, critican el autoexotismo y leen la modernidad como algo indigesto, los desechos materiales vuelven y tanto Lina Bo Bardi como Countinho utilizan la basura como la materia prima desde donde producen su arte, el que mantiene siempre una lectura politizada.

La segunda parte, “Los huesos del mundo”, está caracterizada por otro tipo de materialidad residual leída desde el arte. Los huesos son el único resto orgánico que sobrevive al tiempo, conformando una manera de leer el cuerpo en América Latina, particularmente el cuerpo desde Brasil. Aquí, la energía se concentra en la obra performativa y ensayística de Flávio de Carvalho, donde su publicación *Os ossos do mundo* refleja un fuerte interés por la materialidad residual vinculada con lo orgánico. Dentro del modernismo brasileño y el movimiento antropófago, Carvalho perseguía una epistemología vernácula a través de la incorporación del cuerpo como objeto estético y la performance pública como un medio de cuestionamiento de los valores cristianos. Brevemente y a modo recopilatorio, el capítulo V se enfoca en demostrar cómo frente al proyecto modernizador y tiempo cronológico instalado desde la colonia, los residuos y márgenes de la monumentalidad demuestran formas de pensar el tiempo casi con una lógica premoderna.

Para comenzar, la introducción de *Futuros menores* desarrolla el contenido teórico del ensayo, la autora da cuenta de imaginaciones del mundo desde lo menor, lo olvidado y lo residual. Estos márgenes permiten voltear la mirada a otras nociones cosmogónicas alternativas al capitalismo, así como intervienen en el pensamiento positivista inclinado al binarismo ideológico. Los futuros menores son definidos como zonas grises desde las cuales se piensa lo latinoamericano, la metáfora de la luciérnaga cuya luz refulge en la oscuridad acuñada por Pier Paolo Pasolini en relación con la resistencia al fascismo italiano y la lectura de George Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* sirven como el cimiento sobre el que se construyen dichas imaginaciones que disienten de los proyectos monumentalistas de la modernidad. Asimismo, se propone al futuro menor como un tiempo de potencialidad fugaz, o “instante ya”, como lo denomina la autora. Frente al avasallamiento capitalista, los gestos micropolíticos aparecen desde una temporalidad alternativa a la linealidad

evolutiva propia del mundo industrializado. Es así como se contraponen las visiones de tiempo de Einstein, quien piensa lo cronológico como lineal e inamovible, mientras que Bergson piensa desde lo filosófico, planteando que lo temporal está sujeto a filtraciones y superposiciones. La autora señala que la premisa de “Brasil, país del futuro” (43) se fragmenta en vestigios coloniales y desigualdades socioeconómicas inherentes al capitalismo. Horne destaca la capacidad de los aparatos estéticos, tales como literatura, cine y arquitectura para crear nuevas formas de concebir el tiempo. El desvío temporal que ofrecen las imaginaciones artísticas politiza lo desechado e interpela a todo quien sea alcanzado por estas manifestaciones.

De esta forma, el primer capítulo “Del futuro monumental al margen de la alegría”, inscrito antes de pasar a la primera sección del libro utiliza el cuento “*As margens da Alegria*” de Joao Guimarães Rosa para hablar sobre un momento que define el tránsito de Brasil hacia la modernidad, específicamente, la construcción de Brasilia y su nombramiento como la nueva capital del país. Esta ciudad, cuya híper-planeación deviene en artificialidad y evoca en la lógica monumentalista de los regímenes fascistas, es el escenario donde ocurre la acción del cuento de Guimarães Rosa sobre la desilusión de un niño que viaja por primera vez a Brasilia, la ciudad del futuro. En primera instancia, el protagonista se encuentra atónito por subir a un avión, ver las nubes y la ciudad desde el cielo. Mas al llegar a su destino, la muerte de un animal como recibimiento de parte de los familiares mancha y corrompe la visión del niño respecto de la ciudad. Mediante este ejemplo, la promesa del futuro modernizador e industrial en Latinoamérica es evidenciada como un proyecto fallido, pues se encuentra enraizado a un pasado colonialista y extractivista. Sin embargo, la luz de la resistencia se enciende ante el brillo de una pequeña luciérnaga observada por el niño tras el vaivén emocional entre la ilusión y la desesperanza. La luz tenue, para la autora, se abre paso en una fisura entre las dicotomías: la promesa modernizadora y la corrupción apocalíptica de un mundo desensibilizado. Así, el espacio donde vuela la luciérnaga funciona como la representación de una topología menor, según la autora, en donde habita la infancia, que en su estado previo al ingreso al mundo de los símbolos actúa

como una potencia de resistencia a la matriz colonialista y futuro monumental. Para Pasolini, la metáfora de las luciérnagas se traduce en las muestras de cómo lo humano se manifiesta en relación con la libertad, mientras que en el cuento de Rosa la libertad es el modo de observar y decir el mundo desde lo infantil. El protolenguaje del infante inventa un modo de decir el pensar en diminutivo, un pensamiento menor, un “*pentamentozinho*” (63).

La siguiente sección, “Materia prima: basura” del libro abre con “Un eructo de la historia: Lina Bo Bardi entre la imagen material y las formas de habitar el intervalo”, reflexiona sobre la artista italiana radicada en Brasil Lina Bo Bardi, quien se enamora del país, pero que no tarda en percibir un desajuste entre el momento de ilusiones depositadas en Latinoamérica –primordialmente en la década de los 50’s– y el “trozo indigesto de historia” (74) que es la experiencia de la precariedad o “la diferencia entre lo que se define como Brasil y lo que se vive como tal” (Sussekind en Horne 70). De tal modo Bo Bardi focaliza su obra en la politización de los restos materiales y, a pesar del régimen dictatorial en 1964, continúa con la curaduría y elaboración de proyectos en busca de una resignificación del arte brasileño. Para completar sus objetivos creativos la artista realiza una investigación etnográfica en zonas rurales de Salvador de Bahía conlleva a la realización de una exposición en el Museu de Arte Popular da Bahía donde el protagonismo es de la basura; diferentes elementos residuales son sacados del margen e integrados al museo con el cometido de restaurar el valor de uso en estos objetos. La basura es el material con el que se desestetiza el arte en la medida que distorsiona el proceso de producción artística y deviene en una temporalidad anacrónica, la cual permite leer al residuo como algo que sobrevive a la vorágine capitalista.

Más adelante, en “La palabra como cosa y la alegría colectiva. El cine de Eduardo Countinho como proyecto filosófico”, el capítulo es inaugurado con la descripción de la escena inicial de la película *Boca de lixo* (1992): hombres, mujeres y niños recogiendo lo que llega al basural con el cometido de alimentarse. Estas personas, con una vista exuberante de Río de Janeiro y su Cristo Redentor sobre el Corcovado, se encuentran en los bordes de lo humano si se tiene en cuenta que el capitalismo determina el valor del

individuo proporcionalmente a sus posesiones, capital y capacidad de producir. La microsociedad que habita el basural es consciente de su subalternidad, pues el gesto que tienen al reparar en que son grabados por Countinho y su equipo es cubrirse el rostro, tapar su falta de humanidad en la medida que saben que no existen para ser vistos. Para alejarse de una perspectiva paternalista y exotizante, la postura del filme intenta mantenerse en un espacio gris, deja que la imagen hable por sí misma; en el país del futuro los desechos de la sociedad de clases son el alimento de los individuos desechados. La escena se presenta como un producto distanciado del cine espectacularizado, de modo que la estética de la basura (144) se caracteriza por la austeridad y la miseria; la obra busca denunciar las consecuencias del extractivismo y el capitalismo industrial con énfasis en la catástrofe ecológica y social. Sin embargo, tras el *shock* de la escena inicial, la película establece un vínculo afectivo con las personas que en un inicio tapaban sus rostros y otorga a la basura una nueva sensibilidad dentro de la sociedad colectiva dentro del basural, devolviendo el carácter humano a estas corporalidades abyectas.

La segunda parte del libro, “Los huesos del mundo”, inicia con la sección, “Detrás del lenguaje: la experiencia amazónica de Flávio de Carvalho y la inmanencia de la selva” donde es recuperada la obra artística de Flávio de Carvalho, quien es introducido por Horne a través de su interés por lo residual en el práctica de coleccionar papel higiénico de todos los países que visita en sus viajes. En este gesto escatológico, el vínculo con el residuo orgánico funciona como un acto político, que se profundiza en el resto de su producción artística. Impulsado por los valores estéticos de la vanguardia, Carvalho actúa performativamente a través de sus *Experiencias*, que son intervenciones urbanas que van de la uno a la cuatro, donde se persigue la unión entre arte y vida, además la colectividad y democratización de la experiencia artística es llevada a la calle cuyo fin es perturbar el *status quo* y agitar los preceptos de la burguesía brasileña.

Os ossos do mundo recopila las anécdotas acerca de las *Experiencias*, donde, por ejemplo, en *la Experiencia 2*, Carvalho sale a la calle vestido en falda para cuestionar las reglas patriarcales de la indumentaria y la historia de

la moda; o en otra de sus performance, en medio de una procesión de Corpus Christi, Carvalho camina en contra del sentido de esta con la cabeza cubierta, lo que despierta una reacción de violencia en los asistentes a la caminata, como resultado de la acción él escapa de los fanáticos religiosos que lo persiguen. Asimismo, en esta sección se menciona el libro *On The Frontiers of Danger*, que cuenta la experiencia del agitador cultural en su viaje por la selva amazónica, en que se desafían las nociones de lo evolutivo, la sociedad de clases y el tiempo cronológico. Para Carvalho los indígenas amazónicos están en una inmanencia respecto de la modernidad ya que ellos viven dentro de una lógica premoderna en que el tiempo no es sinónimo de productividad o capital, sino que este se mueve en función de las necesidades humanas.

El capítulo V de *Futuros menores* parte de la ópera multimediática *Refuse the hour* y la instalación de arte *The refusal of time*, las cuales proponen el dislocamiento del tiempo, politizándolo y dotándolo de historicidad. En el diálogo entre ambas obras del artista sudafricano William Kentdrige, la performance polifónica y la instalación de múltiples videos en simultáneo muestran una superposición de líneas temporales en que se reivindica el tiempo filosófico. Y a partir de este ejemplo, Horne realiza un recorrido sobre cómo estas obras se insertan en el campo cultural desde la fascinación por lo residual. La exposición de basura etnográfica de Bo Bardi, los vínculos afectivos en el basural de *Boca de lixo*, la agitación cultural antropofágica de Carvahlo, etc. Hacia el término del capítulo, se destaca la película *Serras da Desordem* que reelabora la temática del cuento *As margens da Alegria* de Guimarães Rosa mediante la invasión del hombre blanco a la selva amazónica y la pérdida del tiempo del valor de uso. La lectura de Horne se orienta hacia el rescate de la figura del indio como un sujeto en resistencia desde el margen al que lo empuja la modernidad, alterando las nociones de lo civilizado y lo bárbarico, deviniendo en el replanteamiento de la historia evolutiva.

El último capítulo, “La tierra y el pie”, funciona como un epílogo en que se reafirma la postulación inicial del futuro menor como filtración de tiempo, en donde la potencia nace desde un contexto íntimo. Las manifestaciones de lo humano como momentos erráticos en donde aparece el deseo, la danza

y la luz de las luciérnagas se presentan como espacios de indeterminación desde los cuales nacen jerarquías epistemológicas alternativas al capitalismo positivista. A lo largo del libro, la resistencia dentro de las promesas del futuro monumental son representadas dentro del residuo: lo indigesto de un trozo de historia atravesada por la violencia neocolonial de la modernidad. Así, el interés por lo desechado cobra importancia en la medida que supone incomodidad y altera el transcurso del tiempo privatizado por la productividad industrial.

Francesca Herbas
f.herbasaroca@uandresbello.edu
Universidad Andrés Bello

Marta Segarra

Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano

Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022. 237 pp.

Haciendo gala de su amplísimo bagaje en el ámbito de la teoría crítica, la filosofía y los estudios culturales, Marta Segarra profundiza en este formidable volumen en la consigna de Donna Haraway, con quien de hecho mantuvo una enriquecedora conversación en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (Haraway y Segarra 2019), sobre la necesidad de establecer o, mejor dicho restablecer, modos de relación con el mundo que sean distintos de los actuales, es decir, que prescindan de una creencia en la excepcionalidad humana que es tan como dañina como falaz. (Bien, no del todo falaz, puesto que la excepcionalidad humana está lamentablemente probada, o: si atendemos a los desastres ecológicos que caracterizan el Antropoceno no hay parangón con ninguna otra especie o en la naturaleza.)

Es imperativo, lo ha señalado sobre todo Haraway (2016, 2019), pero también Anna Tsingh (2021) y Maria Puig de la Bellacasa (2017), y lo hace aquí la propia Marta Segarra, conectar los puntos de la maltrecha relación entre los seres humanos y el mundo más-que-humano, recordar que somos humanos y adicionalmente humus, que somos mundo y el mundo nos es. Nuestras existencias están engarzadas en las existencias de otros de manera que es urgente, lo recuerda Segarra empleando el término acuñado por Haraway, que elaboremos modos de *response-habilidad*¹ con el mundo, con esa otredad que

¹ Del inglés, *response-ability*.

nos constituye y de la que somos parte inescapable. Somos también animales, aunque en el alboroto de la modernidad occidental lo hayamos olvidado estableciendo, cabe repetir, una brecha nefasta entre nosotros –aunque, ¿qué somos nosotros? – y lo demás, pero, –¿qué es lo demás? –. En cualquier caso, y para nuestra fortuna, se trata de una brecha contraída en las últimas décadas por diversas áreas de reflexión y estudio, entre ellas los Estudios Animales Críticos, que reubican nuestro estatus en el medio natural del que somos parte en igualdad *vis à vis* los animales no humanos. Humanimal es el término que Segarra elige para designar esa familiaridad entre especies, y con él sitúa su estudio explícitamente en los Estudios Críticos Animales, que también –con un matiz algo diferente– se han denominado Estudios Humano-Animales².

Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano es un extraordinario excursu por las “zonas de contacto” entre animales humanos y animales no humanos. Aplicamos así un término clásico de los estudios postcoloniales, que Marie Louise Pratt (1992) empleó inicialmente para referir las zonas de relación, hibridación y contagio entre distintas culturas en el contexto colonial, pero cuyo sentido ya se ha aplicado desde perspectivas posthumanas para referirse a las zonas de contacto entre “alteridades significantes” (Haraway 2016), donde dicha alteridad “puede ser humana, pero también abarca animales no humanos, plantas, fuerzas y otras cosas animadas” (Isaacs y Otruba 699) y, cabe añadir, no animadas. Las zonas de contacto que revisa Segarra son vastas, y constituyen un amplísimo muestrario de la diversidad y ductilidad que caracteriza las inabarcables, variegadas y cambiantes formas de relación entre, como decíamos, animales humanos y no humanos. Esta fluctuante y multiforme relación de contigüidad ha existido siempre en la práctica, pese a la resistencia de las ideologías antropocéntricas hegemónicas desde los albores de la modernidad occidental, que la negaron u obviaron, con pocas excepciones, como Montaigne. La autora rescata en estas páginas a este filósofo francés junto con su magnífica gata, de quien él se preguntaba: “Cuando juego con mi gata ... ¿quién sabe si es ella la que pasa el tiempo [conmigo] más que yo con

² Del inglés, *Animal Human Studies*; véase, por ejemplo, de Mello (2012); o, entre otros muchos, Cocrkam y Wells (2018).

ella?” (Segarra 23), un guiño que entraña un significativo revés a pretenciosas nociones de agencia todavía imperantes cinco siglos después de Montaigne.

En los primeros capítulos, “¿Somos humaniales?” y “Las fronteras de la humanidad”, el libro comienza a cuestionar las fronteras de lo humano respecto de lo animal partiendo de una revisión de las taxonomías dominantes durante siglos (Buffon, Linneo, Gobineau) que, efectivamente, marcan nuestra percepción, no solo de la diferenciación del ser humano respecto del resto de animales, sino de los humanos entre sí. Un punto clave sobre el que Segarra vuelve una y otra vez es que la gradación entre humano y demás animales o especismo, que materializa una distinción binaria entre civilización y naturaleza, es tan solo un modo más entre un sinnúmero de dualismos binarios maniqueas que han plagado la historia del mundo o, como mínimo, nuestra cultura occidental, como son los binarismos hombre-mujer, razón-emoción, colonizador-colonizado, sexualidad homo-hetero, identidad cis-trans, o binario binaria, por ejemplo. Esto es, el especismo es un síntoma de la mentalidad colonizadora y segregadora impuesta desde el polo del dominio masculino blanco de la modernidad. Segarra aboga, y este estudio es una contribución en esa dirección, por la sustitución de los binarismos por un sentido de la diversidad y la diferencia en un sentido claramente derrideano. Pese a que en este volumen no se explicita esta correlación en este punto preciso, espero no errar el tiro en la medida que el pensamiento de Jacques Derrida es uno de los puntos de reparo capitales en el trabajo de Segarra, junto con el de Hélène Cixous. No sorprende, por tanto, que ambos sean invitados a estas páginas en la medida de sus importantes intervenciones filosóficas en relación con el mundo animal, como *Animal Amour* de Cixous, entre otros, o el celebrado *L'animal que donc je suis* de Derrida.

La recurrente animalización del otro humano y la antropomorfización del otro animal (no humano) son solamente ilustraciones, una más afortunada que la otra, del continuo encabalgamiento entre ambas categorías, de su porosidad. Este encabalgamiento se explora en los capítulos siguientes en una multiplicidad de instancias. Sus títulos dan cuenta de la estructuración temática de las enriquecedoras exploraciones de Segarra, que abarcan la antropología, la filosofía, la literatura, la ciencia en diversos marcos disciplinarios, el cine:

“Una cuestión de afectos”, “¿Una cuestión de sexo, también?”, “Compañeros de trabajo”, “Lenguajes animales”, “Sueños de hibridez”, “Una vulnerabilidad compartida”, “Carne de mi carne y sangre de mi sangre”.

Segarra analiza desde la licantrópía hasta las sirenas, pasando por la combativa Elizabeth Costello concebida por J.M. Coetzee, la gripe aviar y el Covid 19, el veganismo, los gorilas de Dianne Fossey y otros casos que han experimentado –con mayor o menor fortuna– una diversidad de formas de convivencia. El inquietante relato sobre el desafortunado Caspar Hauser, la danza de las abejas y el lenguaje de las ballenas y otros animales, la misteriosa inteligencia del caballo alemán Clever Hans, que ha dado nombre a un efecto en el campo de la psicología, o los osos grizzly que devoraron a Timothy Treadwell cuando este había pasado no menos de trece veranos estudiándolos de cerca y pugnando por establecer “un vínculo íntimo con los osos, hasta convertirse en ‘uno de ellos’” (Segarra 148), forman parte de las decenas de ilustraciones de la tesis que guía este estudio. En sus páginas se muestra, por supuesto, el sufrimiento animal en la aberración de las granjas contemporáneas y los mataderos industriales. El ensayo está en fin poblado por un apabullante hervidero de animalidad o, mejor dicho, animalidades, donde no parece quedar sin escudriñar ninguna relación significativa entre animales humanos y no humanos de nuestro universo cultural. Seguramente habrá algunas películas y libros que no se comentan, pero dudo que se omita algún relato significativo de los muchos que han marcado esta relación.

En este crisol de experiencias que Marta Segarra nos traslada con su refinado sentido crítico y de manera remarcablemente amena, la intervención y el grado de protagonismo de los animales no humanos se diversifica de tal modo que resulta difícil extraer conclusiones simples o limitadas. En otras palabras, los que parecen ser los objetivos principales de la autora, que son exponer la diversidad y riqueza de las experiencias humanimales y, de paso, “hacer revivir al animal que late en el interior de cualquier ser humano” (203) para recuperar parcelas de nuestro ser que en su mayoría habían quedado relegadas, quedan sobradamente satisfechos. Segarra propone con este excursus, en el que visita teorías del afecto, el género, la sexualidad, y otras vertientes del bagaje crítico cultural contemporáneo, la conveniencia de superar una

ética basada en la semejanza y pasar a sustituirla por “una ética basada en la diferencia, hasta llegar a una ética de la relacionalidad y de la responsabilidad, que supone, además, una conciencia de la vulnerabilidad compartida” (Segarra 202-3). Pese a sus distintos asentamientos teóricos, en este sentido la propuesta de Segarra parece tener mucho en común con la de Marta Tafalla (2019), a tenor de la reseña de Moyano Fernández (2022).

Dos breves apuntes antes de concluir esta reseña. El primero, señalar que en las últimas páginas la autora concluye que el mundo del arte parece haber facilitado la posibilidad de “una aprehensión no violenta de la diferencia” (Segarra 203), una formulación que retoma de Deleuze (1996); una forma de aprehensión que desgraciadamente, como sabemos, no se prodiga en todas las esferas de la existencia humana. No obstante respetar “la impenetrabilidad del otro animal” (Segarra 203), felizmente el arte facilita la posibilidad de entender que compartimos con los demás animales una “capa freática de lo sensible” (203), según formulación de Bailly (2007). Constatamos una vez más que el arte nos rescata siempre, también desde esta perspectiva humanimal.

En segundo lugar, se ha de señalar el acierto de introducir cada capítulo con un relato de carácter personal que anuncia el tema que se abordará. O quizás es la escritura en cursiva lo que los disfraza de un tono más intimista, pues en realidad son breves apuntes narrativos de alcances y tonos distintos. Estos van desde el resumen de una pieza dramática donde la protagonista es una cabra, hasta el cruento testimonio sobre un fusilamiento en masa a cuya brutalidad solo un perro parece reaccionar, pasando por algún relato de corte mítico y quizás también en algún caso autobiográfico (aunque quizás esto sea aventurar demasiado). En definitiva estos pasajes ofrecen escenas de conmovedores intercambios sobre la relación entre animales no humanos y humanimales.

En la página web del Centro de Estudios Críticos Animales (ICAS Centre for Animal Studies), fundado en 2001 por varios académicos y activistas muy comprometidos en este ámbito, se ofrece la siguiente definición de este campo:

Los Estudios Críticos Animales, que se originan en la liberación animal y el anarquismo, son un movimiento interseccional, transformativo y holístico que aúna la teoría y la acción. Son un campo de estudio y una

forma de activismo, y buscan de manera decidida examinar, explicar, mostrarse solidarios con, y ser parte de acciones, teorías, grupos y movimientos radicales y revolucionarios persiguiendo la liberación total y el desmantelamiento de todos los sistemas de dominación y opresión, con la esperanza de un mundo justo, equitativo, inclusivo y en paz.³

Se trata de un programa ciertamente ambicioso, que extiende y amplía la preocupación por el mundo animal a todas las esferas de la existencia; un programa que en todo caso es para celebrar. La contribución de Marta Segarra, me parece, es una decidida contribución en esta dirección activista desde su apuesta teórica. Combatir el especismo, como ya adelanté más arriba, es en *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano* solo un punto de partida para abundar en los modos posibles de la mencionada propuesta de una “ética de la diferencia y la relacionalidad”, que ya se discierne en la burbujeante multiplicidad retratada en este estudio. Esta ética *distinta* de la que todavía domina nuestras sociedades solo puede redundar en la escisión de los sistemas de opresión, siempre basados en el provincialismo encarnado en “la semejanza”, y en esas estructuras binarias que, como espero haber ilustrado brevemente, este valioso artefacto intelectual rebasa desde buen principio.

Isabel Alonso-Breto
Universitat de Barcelona
alonsobreto@ub.edu

³ “Critical animal studies is rooted in animal liberation and anarchism, is an intersectional transformative holistic theory-to-action activist led based movement and field of study to unapologetically examine, explain, be in solidarity with, and be part of radical and revolutionary actions, theories, groups and movements for total liberation and to dismantle all systems of domination and oppression, in hopes for a just, equitable, inclusive, and peaceful world.” [Mi traducción.] En <https://www.criticalanimalstudies.org/about/>, consultado el 7 de octubre de 2022.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE. *Le versant animal*. París: Bayard, 2007.
- CIXOUS, HÉLÈNE. *Amour Animal*. París: Bayard, 2021.
- COCKRAM, SARAH Y ANDREW WELLS, EDS. *Interspecies Interactions: Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*. Londres: Routledge, 2018.
- DE MELLO, MARGO. *Animals and Society: An Introduction to Human Animal Studies*. New York: Columbia University Press, 2012.
- DELEUZE, GILLES. "Animal". En *Abécédaire de Gilles Deleuze, entrevistas con Claire Parnet*. París: Video Editions Montparnasse, 1996.
- DERRIDA, JACQUES. *L'animal que donc je suis*. París: Galilée, 1996.
- . *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducido por Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Maciel. Madrid: Trotta, 2008.
- HARAWAY, DONNA. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, Consonni, 2019.
- HARAWAY, DONNA. *Manifiesto de las especies de compañía*. Vitoria: Sans Soleil, 2016.
- HARAWAY, DONNA Y MARTA SEGARRA. *El món que necessitem / The World We Need*. Barcelona: CCCB, 2019.
- ISAACS, JENNY R Y ARIEL OTRUBA. "Guest Introduction: More-than-human Contact Zones." *ENE: Nature and Space*, vol. 2, n.º 4. 2019, pp. 697-711.
- MOYANO FERNÁNDEZ, CRISTIAN, reseña de *Ecoanimal: Una estética plurisensorial ecologista y animalista*, de Marta Tafalla. *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 68, 2022, pp. 252-257.
- PRATT, MARIE LOUISE. *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*. Routledge, 1992.
- PUIG DE LA BELLACASA, MARIA. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press, 2017.
- TAFALLA, MARTA. *Ecoanimal: Una estética plurisensorial ecologista y animalista*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2019.
- TSING, ANNA LOWENHAUPT. *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalista*. Madrid: Capital Swing, 2021.

