

Desacuerdos, crisis y movimientos

Sebastián Saldarriaga Gutiérrez

Laura Valentina Ruiz

Pedro Varguillas

Laura Maldonado

Sebastián Moreno Santacruz

Editores académicos

Desacuerdos, crisis y movimientos

Miradas contemporáneas a las expresiones literarias
y culturales latinoamericanas



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

Facultad de Ciencias Sociales



Reservados todos los derechos

© Pontificia Universidad Javeriana

© Sebastián Saldarriaga Gutiérrez,
Laura Valentina Ruiz, Pedro Varguillas,
Laura Maldonado, Sebastián Moreno
Santacruz, editores académicos

© Varios autores

Primera edición: julio de 2022

Bogotá D. C.

ISBN (impreso): 978-958-781-721-8

ISBN (digital): 978-958-781-722-5

DOI: [https://doi.org/10.11144/](https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587817225)

Javeriana.9789587817225

Número de ejemplares: 300

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Carrera 7.ª n.º 37-25, oficina 1301, Bogotá

Edificio Lutaima

Teléfono: 3208320 ext. 4205

www.javeriana.edu.co/editorial

Cuidado de texto | Juliana Monroy

Diseño de páginas interiores |
Claudia Patricia Rodríguez Ávila

Diagramación | Nathalia
Rodríguez González

Diseño de cubierta | Nathalia
Rodríguez González

Imagen de cubierta | iStock.com/J614

Impresión | DGP Editores S. A. S.

Pontificia Universidad Javeriana. Vigilada
Mineducación. Reconocimiento como
universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo
de 1964. Reconocimiento como personería
jurídica: Resolución 73 del 12 de diciembre
de 1933 del Ministerio de Gobierno.

Las ideas expresadas en este libro
son responsabilidad de sus autores y
no comprometen las posiciones de la
Pontificia Universidad Javeriana.

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S. J.
Catalogación en la publicación

Yagmour, Jhoerson, autor

Desacuerdos, crisis y movimientos: miradas contemporáneas a las expresiones literarias y culturales latinoamericanas / autores, Jhoerson Yagmour [y otros dieciséis]; editores académicos Sebastián Saldarriaga Gutiérrez [y otros cuatro]. -- Primera edición. -- Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2022.

236 páginas; 14x21 cm

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-781-721-8 (impreso)

ISBN: 978-958-781-722-5 (digital)

1. Estudios culturales 2. Cultura latinoamericana 3. Literatura latinoamericana 4. Culturas juveniles 5. Literatura - Historia y crítica 6. Estudios literarios - Crítica e interpretación 7. Crítica cultural I. Saldarriaga Gutiérrez, Sebastián, autor, editor II. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales

CDD 306 edición 21

inp

18/05/2022

Prohibida la reproducción total o parcial de este material, sin autorización por escrito de la Pontificia Universidad Javeriana.

Contenido

Prólogo	9
---------	---

Voces y memorias: temporalidad y territorio

Imaginación, imagen y temporalidad: la construcción de una memoria en <i>La dimensión desconocida</i> (2016), de Nona Fernández Jhoerson Yagmour	19
---	----

Memoria y territorio rural en <i>Elástico de sombra</i> , de Juan Cárdenas Sebastián Saldarriaga Gutiérrez	33
---	----

Amenazas técnico-vegetales: reflexiones sobre el paisaje en <i>Elástico de sombra</i> , de Juan Cárdenas Valentina Villarraga	47
--	----

Infancia y juventud: tras las huellas de lo posible

Memoria histórica en la literatura infantil y juvenil sobre la violencia política y social en Latinoamérica Laura Andrea Barón	65
---	----

Transformaciones de la representación infantil en la literatura infantil y juvenil (LIJ) colombiana: del *Zoro*, de Jairo Anibal Niño, a *Se resfriaron los sapos*, de Marcela Velásquez Guiral
Diana M. Gamboa 81

Del énfasis en el narrador al énfasis en el lenguaje: contraste entre dos propuestas del cuento "El pozo de los ratones"
Ana María Botero Bermúdez 95

Represión, agencia e identidades

El cuerpo marginado desde la enfermedad
Gabriela Reyes González 115

Analia Tu-Bari y Nay de Gambia: libertad en la palabra
Vivian Rocío Cubillos 131

Cultura en movimiento: hibridez, migración y sonido

El regreso del contrabandista de ficción: la obra de Juan Cárdenas
Carlos Andrés Cazares 149

La migración como desplazamiento simbólico en Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (ensayo) vs. *Detroit's Rivera* (película documental)
Harry Febres 165

Estar y resonar en el mundo: turismo sónico y changa tuky en la industria global del *electronic dance music*
Pedro Varguillas 177

Conversaciones con el Silat

Introducción	195
Cómo la ficción contemporánea nos enseña a leer el archivo y a revisar la tradición. Entrevista con Gabriel Giorgi	197
Valentina Villarraga Morales	
Carlos Andrés Cazares	
Sobre las escrituras subversivas en la narrativa del siglo xxi: entrevista con Francisca Noguerol Jiménez	207
Sebastián Saldarriaga Gutiérrez	
Carlos Andrés Cazares	
El fruto que no pertenece: entrevista con Florencia Garramuño	217
Iván Espinosa Orozco	
Gary Huertas	
Juan Esteban Plaza	
Carlos Andrés Cazares	
Sobre autores, autoras, editores y editoras	225
Sobre el Silat	231

Prólogo

Este libro se ha pensado y producido en un tiempo de crisis, en medio de una urgencia que se ha manifestado en diversas luchas sociales y movimientos populares marcadamente juveniles, tanto en Colombia como en otros países de la región. Resulta imposible abordar esta emergencia sin considerar los efectos producidos por una pandemia mundial que acentuó las debilidades y fracturas de las democracias y sociedades latinoamericanas, y que, a su vez, terminó por abrir espacios de diálogo y encuentro para discutir y pensar las alternativas de lo nuevo-posible, de esta realidad interconectada y sensiblemente expuesta en la que convivimos.

En medio de esta polifonía social, las voces que contienen y pueblan estas páginas son una multitud en sus afinidades, en las aproximaciones teóricas, en cada una de las singularidades propias de la palabra de las y los autores, así como en las distancias de los espacios culturales y literarios que aquí se han abordado en torno al *desacuerdo* (en alusión a la caracterización del concepto de Jacques Rancière, autor de referencia en varios de los ensayos contenidos en este libro). A causa de ello, este compendio se ha formado a partir de diferentes tonos, intensidades y movimientos que concatenan una sección con la otra, un estilo de escritura particular con el siguiente. El vigor investigativo que hemos materializado conlleva pensar (y pensarnos) la importancia de los estudios culturales y literarios

en una actualidad altamente incierta, rápidamente cambiante, pero también consciente de su situación e impaciente por soñar y practicar nuevas formas de la vida en común.

La colección de artículos y entrevistas que se han agrupado en este libro son el resultado de un trabajo colaborativo y autogestionado del Semillero de Investigación en Literatura Latinoamericana (Silat), de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá. El semillero, formado en el año 2020, contó desde el principio con estudiantes activos y egresados de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, así como estudiantes y profesores de otras latitudes y afiliaciones académicas distintas. Desde su creación, el semillero ha conformado unas líneas de investigación que agrupan los intereses colectivos e individuales de sus participantes. El compendio de trabajos académicos de los integrantes del Silat, así como algunas de las entrevistas que se han realizado en el *podcast* del semillero *Conversaciones con el Silat*, son un paso más en el desarrollo investigativo de sus integrantes y en el fortalecimiento de los lazos que entre ellos se han tejido hasta el momento.

Desacuerdos, crisis y movimientos: miradas contemporáneas a las expresiones literarias y culturales latinoamericanas es, entonces, el resultado de este agrupamiento de intereses diversos. Por ello, hemos decidido organizar el corpus de los ensayos con la intención de buscar caminos insospechados, resaltar las relaciones temáticas y metodológicas más subrepticias, para descartar, así, las conexiones cartográficas ortodoxas que abundan en los compendios académicos tradicionales. Queremos problematizar las relaciones teóricas e investigativas de las distintas secciones, con el fin de presentar al público un texto más orgánico y enriquecedor, y mejorar, de este modo, la experiencia y recepción de estos trabajos.

Nuestro libro comienza con la sección que hemos llamado “Voces y memoria: temporalidad y territorio”. Los vínculos entre los tres artículos están permeados por la pregunta: ¿cómo trabajar la memoria en y desde lugares diversos? Así, en el texto titulado “Imaginación, imagen y temporalidad: la construcción de una memoria en *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández”, escrito por Jhoerson Yagmour, se vinculan los

conceptos aludidos en el título para preguntarse de qué manera la literatura puede reconstruir el pasado e intervenir el presente. Este también es el caso de “Memoria y territorio rural en *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas”, ensayo en el que Sebastián Saldarriaga Gutiérrez toma una obra relevante de la literatura colombiana reciente para postular un giro rural que se enmarca dentro de la construcción de memorias del conflicto armado. Esta sección cierra con un trabajo de Valentina Villarraga, “Amenazas técnico-vegetales: reflexiones sobre el paisaje en *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas”, en el que se ponen en escena las tensiones y luchas de comunidades afrocolombianas en relación con el monocultivo de caña de azúcar en la última novela del escritor colombiano.

El trabajo de la memoria abre paso para introducir la siguiente sección: “Infancia y juventud: tras las huellas de lo posible”. Los abordajes y textos analizados que se agrupan en esta sección nos permiten abrazar la complejidad de la literatura infantil y juvenil desde la potencia, siempre latente, de lo posible, que emerge dentro de esa constante tensión que se crea a partir de los encuentros y contagios entre la tradición y la modernidad.

La memoria se desprende de los relatos vivos e interpretarlos implica comprender la literatura como un lugar en el cual es posible encontrar la experiencia del sujeto que narra desde lo que conoce, para dar un sentido y un significado a su acontecer. Ese es el punto de partida de Laura Andrea Barón en su ensayo “Memoria histórica en la literatura infantil y juvenil sobre la violencia política y social en Latinoamérica”. En este análisis de varias obras literarias de países como Argentina, Uruguay, Chile, Colombia y Cuba, se evidencian las distintas transformaciones, a nivel histórico, político y social, que tuvieron lugar en la literatura infantil y juvenil en la región. De acuerdo con Barón, es en el espacio de esta transformación que los autores encuentran la posibilidad de imaginar y reconstruir el pasado, marcado por una violencia arbitraria, para resignificar y reinterpretar, así, las efemérides de la memoria histórica latinoamericana, conectando pasado y presente.

El trabajo de Diana M. Gamboa, titulado “Transformaciones de la representación infantil en la literatura infantil y juvenil (LIJ) colombiana:

del Zoro, de Jairo Anibal Niño, a *Se resfriaron los sapos*, de Marcela Velásquez Guiral”, explora la transición paulatina y sustancial que se dio en el siglo xx en la literatura infantil colombiana. Se trata de un ejercicio comparativo en el que, a través del contraste entre una obra y otra, se ilustran los cambios propios de un género que cada vez se reta más a sí mismo. Para explorar temas como la percepción histórica de la infancia y los cambios recientes en la psicología, el texto describe la transformación en la mirada que condujo a pensar los niños como sujetos autónomos capaces de tratar y entender temas difíciles, como la muerte. De este modo, a propósito de la potencia y de lo posible, se pone de manifiesto una voluntad de maduración constante en la literatura infantil y juvenil.

Lo anterior da paso al análisis comparativo que hace Ana María Bothero Bermúdez en “Del énfasis en el narrador al énfasis en el lenguaje: contraste entre dos propuestas del cuento ‘El pozo de los ratones’”, el cual explora los cambios y las relaciones que se pueden encontrar en los paratextos e imágenes de la literatura infantil mexicana relacionada con la tradición oral. Asimismo, se aprecia cómo la voz del narrador, si bien cambia en las dos obras analizadas, se esfuerza por construir y reflexionar sobre la oralidad mexicana, al tiempo que apela por la diversidad, la nostalgia de la tradición de antaño y el folclor.

Posteriormente, aparecen los textos agrupados bajo el título de “Represión, agencia e identidades”. Los ensayos de esta sección se aproximan a la literatura como un espacio político, en el que los sujetos subordinados pueden levantarse e invertir el orden jerárquico a través de la palabra. Es desde ahí que Gabriela Reyes González nos brinda, en “El cuerpo marginado desde la enfermedad”, un análisis que transita los caminos centrales y paralelos del cuento “El penúltimo cuerpo”, de la escritora colombiana Paola Guevara. El ensayo orbita siempre en relación con la invasión del cuerpo femenino, la espacialidad material e identitaria a la que da lugar dicha invasión y la enfermedad, dentro de un contexto social que busca reproducir los intereses masculinos.

El texto de Vivian Rocío Cubillos, “Analia Tu-Bari y Nay de Gambia: libertad en la palabra”, revisa, respectivamente, a un personaje de *La ceiba*

de la memoria (2007), de Roberto Burgos Cantor, y a otro de *Afuera crece un mundo* (2017), de Adelaida Fernández Ochoa, para centrarse en la mujer esclava como sujeto discursivo. El ensayo emprende una indagación a propósito de la libertad y el lenguaje, y recupera y reivindica a través de la literatura a la mujer esclava. Al sujeto anónimo, marginado e invisibilizado de la mujer negra se le da nombre y voz para que, como dice Cubillos, pueda susurrar, gritar y resistir.

La sección de los ensayos escritos por los integrantes del Silat se cierra de la mejor manera posible con “Cultura en movimiento: hibridez, migración y sonido”, sección en la que las fronteras de los estudios literarios se ponen en cuestión al fijarse en otros estatutos, formatos y dimensiones culturales, como la política, el cine o la música. Abre este apartado “El regreso del contrabandista de ficción: la obra de Juan Cárdenas”, texto en el que este escritor colombiano nuevamente es objeto de estudio, esta vez de la mano de Carlos Andrés Cazares, quien se pregunta por los trasvases que permean la frontera entre la realidad y la ficción. Posteriormente, nos encontramos con el ensayo de Harry Febres “La migración como desplazamiento simbólico en Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (ensayo) vs. *Detroit’s Rivera* (película documental)”, el cual propone un espacio para pensar la relación discursiva en el trabajo del crítico puertorriqueño Julio Ramos con la literatura y el cine, especialmente con el género documental. Aquí, la voz marginal, implícita en los discursos del migrante, se introduce en las grietas de las categorías y literaturas “dominantes” para auscultar una lectura sensible en relación con la obra de Ramos.

La sección concluye con “Estar y resonar en el mundo: turismo sónico y changa tuky en la industria del *electronic dance music*”, de Pedro Varguillas, en el que se explora, desde los estudios del sonido, la potencia sónica de mover y desplazar cuerpos. Al tomar por objeto el género de música electrónica bailable *house*, producido en Venezuela desde finales del siglo xx, se realiza un acercamiento teórico a este género para mostrar la capacidad de los cuerpos de viajar en espacios virtuales, digitales y físicos a través del espectro aural.

Cabe resaltar que el Silat se ha preocupado por abrir espacios de participación para que los jóvenes investigadores entren en contacto con autores ya consagrados en la academia. Por ello, en la última sección de este libro se presentan entrevistas con los reconocidos críticos Gabriel Giorgi (New York University, EE. UU.), Francisca Noguero Jiméñez (Universidad de Salamanca, España) y Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Argentina), quienes formaron parte de la programación del *podcast* del semillero Silat durante el 2020. En dichas conversaciones, se manifiesta abiertamente el impulso que ha dado vida a este libro: una búsqueda por pensar, desde el diálogo, las discusiones actuales en torno a la literatura y la cultura de América Latina.

Desde el Comité Editorial, conformado por miembros del Silat, queremos agradecer al exdirector del posgrado en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Jeffrey Cedeño, por su constante apoyo en este proyecto académico; a la Facultad de Ciencias Sociales, a la Vicerrectoría de Investigación y a la Editorial Pontificia Universidad Javeriana por toda su colaboración para que este libro sea una realidad; a Astrid Paola Molano Martínez, integrante del semillero y editora de libros de la Editorial Javeriana, por su valioso acompañamiento; al Comité Académico por su dedicado arbitraje de los ensayos; y a las y los integrantes del Silat, tanto a aquellos que participaron con sus ensayos como a todos los demás que han fortalecido este semillero con trabajo y rigor. Finalmente, el Comité Editorial quiere agradecer a los lectores, presentes y futuros, de este compendio. Nuestro libro constituye una marca y, a la vez, declara el comienzo de un proyecto que, impulsado por la investigación y la solidaridad colectiva, promueve la reflexión desde las dimensiones afectivas, materiales, intelectuales y sensibles de un grupo académico joven, múltiple y heterogéneo.



Escanee el código QR o ingrese a <https://semillerosilat.com> para conocer más sobre el Silat, sus integrantes y sus líneas de investigación.

COMITÉ EDITORIAL

Sebastián Saldarriaga Gutiérrez, Universidad de Salamanca

Laura Valentina Ruiz, Pontificia Universidad Javeriana

Pedro Varguillas, Northwestern University

Laura Maldonado, Pontificia Universidad Javeriana

Sebastián Moreno Santacruz, Georgetown University

Voces y memorias: temporalidad y territorio

Imaginación, imagen y temporalidad: la construcción de una memoria en *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández

Jhoerson Yagmour

Pontificia Universidad Católica de Chile

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.

Didi Huberman

La novela *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández, propone una mirada reconstructiva sobre la historia de algunas víctimas del período dictatorial en Chile (1973-1990). Esta difícil etapa en la historia chilena se caracterizó, entre otras cosas, por los numerosos casos de personas desaparecidas, las cuales eran llevadas por el régimen para sufrir jornadas de tortura e interrogatorio y, finalmente, ser condenadas a muerte. De estos desaparecidos jamás se volvía a tener noticia, tal y como si fueran arrastrados a la fuerza a una “dimensión desconocida”.

Este texto podría ser considerado bajo la categoría de lo que Druca-roff denomina como *narrativa de las generaciones de posdictadura*. Esta noción hace alusión a un tipo de literatura que “está relacionada con un trauma” y que proviene de una generación que no vivió de primera mano los hechos, sino que se alimentó de los testimonios individuales y colectivos para realizar una reconstrucción del pasado (esta generación también es llamada *generación de los hijos de la dictadura*). Tal como señala Carrasquer, ese es el caso de la producción literaria de Fernández: “Aunque no había muertos en su familia, toda su obra trata el tema de la dictadura chilena. Sus novelas son explícitamente políticas y trabajan el tema de la memoria” (25). En el caso de *La dimensión desconocida*, el punto de partida de la reconstrucción histórica proviene de la conjunción entre distintos

elementos: primero, el testimonio de un antiguo torturador del régimen dictatorial llamado Andrés Valenzuela; segundo, algunos recuerdos de infancia, y, por último, la elaboración de un retrato imaginativo de algunas víctimas que desaparecieron durante la dictadura, quienes fueron capturadas por esa “dimensión”. Esta última puede definirse como una especie de “realidad paralela, infinita y oscura”, como “un universo inquietante que intuíamos ahí afuera, escondido más allá del límite del liceo y de nuestras casas” (Fernández 19). Es decir, un espacio análogo al cotidiano al que pocos tienen acceso y en el que la tortura y la aniquilación tienen lugar confidencialmente. Es precisamente esa ausencia, esa carencia de la propia memoria individual, lo que genera la necesidad de Fernández de suplementar su memoria a través de una mezcla de diversos elementos testimoniales e imaginativos. En este mismo sentido, señala Carrasquer, Fernández “se sirve de la imaginación y de los recursos propios de la ficción, porque su propia memoria fragmentada y el documento no alcanzan para penetrar en esa ‘dimensión desconocida’” (58).

Reconstruir y esclarecer esta dimensión, habitada por torturados, fantasmas y torturadores, es el *leitmotiv* del ejercicio mnemónico iniciado por el testimonio del torturador y continuado por la potencia de la imaginación. En esta convergencia de lo testimonial e imaginario, la novela hace uso de la imagen como centro constructivo y reproductivo de las vidas retratadas, sostenida desde la presencia de la fotografía como catalizador y, a la vez, fijador del recuerdo, lo que aparece como un gran símbolo de temporalidad tensionada en la novela. A partir de esto, podría pensarse en una configuración triple en la que imagen, temporalidad e imaginación se hilvanan dentro de una textualidad que permite el ejercicio constructivo de una memoria. En consecuencia, en el presente trabajo leeremos el texto de Fernández desde la interconexión de esta tríada de elementos que configuran la compleja constitución discursiva. Partiremos de la idea de Idelber Avelar, para quien la *literatura de posdictadura* trae consigo la marca de lo intempestivo, en cuanto que es una mirada que “aspira ver en el presente lo que a ese presente le excede —el suplemento que el presente ha optado por silenciar. Tal mirada anhelaría vislumbrar en el suelo

constitutivo del presente lo que a él, presente, le falta” (18). Esta idea inicial será el fundamento conceptual de la siguiente reflexión: pensar este tipo de literatura posdictatorial desde ese carácter intempestivo, específicamente en la relación temporal del presente con el pasado, en cuanto que este ha dejado su huella, su “fantasmagórico duelo irresuelto” (Avelar 18).

Algunas consideraciones previas son necesarias: la primera, que la imaginación, forma expresa de creación en la novela, posibilita la creación de una mirada restauradora sobre aspectos carentes en los relatos testimoniales. En primer lugar, la imaginación como ejercicio reconstructivo permite suplir la ausencia, la fuga de un testimonio que no es completo. Además, posibilita la labor empática con aquellos silenciados y desaparecidos, pues imagina cómo fueron sus vidas antes de ser sentenciados y durante su rapto en la dimensión desconocida. En segundo lugar, la imagen que se reconstruye a través del testimonio del torturador funge como sostén de acceso a esa otra dimensión, ya que este opera como mecanismo real de recuperación de la memoria. Este testimonio mantiene un fuerte enlace con lo visual, porque ante el desconocimiento de los nombres de las víctimas, el torturador recuerda únicamente a partir de fotografías, lo que propicia el rescate de historias silenciadas que se intentan reivindicar. De esta forma, se le otorga presencias virtuales a los ausentes, lo cual se imbrica con la configuración simbólica de una temporalidad particular, que se halla tensionada entre el pasado y el presente que habitan los fantasmas.

Imaginación ante la ausencia

Etimológicamente, la palabra *imaginación* viene del latín *imaginatio* y significa ‘acción y efecto de formar una figura mental’¹. Sus componentes léxicos son: *imago* (‘retrato’) más el sufijo *-ción* (‘acción y efecto’). Formar una figura, un retrato, quiere decir también construir una imagen. Y esa construcción, sabemos, está atravesada por la mirada de quien

¹ <http://etimologias.dechile.net/?imaginacion>

retrata y de quien observa el retrato. Históricamente, dentro de los parámetros clásicos de la lógica racionalista, la imaginación ha sido asociada con la idea de falsedad, al hacer que se situase en la “escala más baja del conocimiento” en relación con el recuerdo (Ricoeur 22). Sin embargo, dentro de las posibilidades que ofrece la literatura como reconstrucción de la memoria, la imaginación juega un papel fundamental, pues “la memoria opera siguiendo las huellas de la imaginación” (Ricoeur 21).

Según lo que señala Ricoeur, la memoria y la imaginación comparten el carácter temporal de lo fantasmagórico: ambas hacen presente algo ausente. Sin embargo, se establece una distinción enfocada en el carácter “veritativo” de la primera en contraposición con el aspecto “creativo” de la segunda. Incluso, desde el pensamiento platónico, la memoria y la imaginación están bajo sospecha. Sin embargo, será el pensamiento aristotélico el que señalará que “la memoria es del tiempo” (Ricoeur 2) y el que establecerá las coordenadas de separación temporal como marca deíctica de la memoria en detrimento de la imaginación. Como primera premisa, Ricoeur señala que la fenomenología de la memoria “ha de reelaborarse en función de la distancia temporal” (2) y que es esta separación la que permite dividir lo fantasmagórico en lo puramente ficcional y lo que tiene pretensiones de verosimilitud. La segunda premisa será precisamente consecuencia de la primera: mientras que la imaginación se aboca a lo puramente ficcional, la memoria tiene cierta responsabilidad, cierto carácter laborioso, de ser fiel y exacta. No obstante, Ricoeur reconocerá la fórmula engañosa del pensamiento socrático y rechazará la comprensión de la relación memoria-imaginación como mimesis. Por esta razón, este autor elabora una aporía de la memoria en la que se reconoce su constitución inexacta y subjetiva, en contraste con las pretensiones veristas. En ese sentido, rescatamos la filiación ontológica de ambas: se recuerda al reconstruir desde el presente lo ocurrido, pero, ante la incapacidad de la memoria para ser absoluta y exacta, se hace uso de la imaginación para reelaborar la construcción narrativa del pasado, lo que genera una noción de la memoria más cercana a la subjetividad individual. Esto permite que la reconstrucción “ficcional”, basada en el testimonio y en el carácter de lo imaginativo, posea

la potencia discursiva de la recuperación del fantasma, que, en el caso de la novela de Fernández, se traduce en el acto mismo de escritura.

Específicamente, en la literatura de posdictadura puede apreciarse cómo, ante la insuficiencia de data histórica sobre las víctimas, ante los registros escasos y apenas elocuentes, la imaginación como modo de arte viene a ser la gran posibilidad estética y política de “hacer visible lo que no lo era, en transformar en seres hablantes y audibles a quienes solo se oía como animales ruidosos” (Rancière 2). Tal como señala Rancière, el arte posibilita la visibilización cultural y semántica de aquello que se encontraba silenciado, oculto, tragado por la oscura dimensión censurada políticamente en la que se hallaban los desaparecidos y torturados.

Por ende, la imaginación en *La dimensión desconocida* es parte fundamental del entramado textual, ya que posibilita la audibilidad de voces silenciadas, la articulación narrativa de historias de vidas que habían quedado en el olvido:

Imagino y hago testimoniar a los viejos árboles, al cemento que sostiene mis pies, a los postes de la luz, al cableado del teléfono, al aire que circula pesado y no abandona este paisaje. Imagino y puedo resucitar las huellas de la balacera. Mi mente hace cortocircuito e imaginando rehace los relatos truncos, completa los cuentos a medias, visualiza los detalles no mencionados. (Fernández 141)

Esta cita puede ser leída como una suerte de manifiesto sobre la imaginación y la capacidad que tiene de volver elocuente lo que se encontraba silente. Con la imaginación es posible hacer testimoniar aquello que no tiene voz, lo que está inerte o yace en el mutismo. Por ejemplo, ¿qué podrían decirnos sobre la tortura los restos materiales que habitan los espacios de las viejas habitaciones usadas para ese fin? La respuesta solo es posible al hacer uso del acto de imaginar. A diferencia del holocausto, los desaparecidos durante la dictadura ocurrida en Chile han quedado atrapados en esa “otra dimensión” de la que no regresan. Aquellos que sufrieron corpóreamente el acto de tortura y muerte, es decir, quienes “han

visto a la Gorgona a los ojos” (Primo Levi) no son capaces de relatar, pues en el universo del texto de Fernández no existen víctimas que puedan contar de primera mano lo ocurrido.

Aquí entra en juego uno de los aspectos característicos y controversiales de la novela, pues en *La dimensión desconocida* el único que sí testimonia es el torturador, quien, atribulado por los horrores cometidos, decide contar sus actos en el papel de victimario, pues parte del enunciado: “Yo torturé”. Así, será desde su perspectiva que tendremos acceso a ciertos fragmentos de lo ocurrido. Esta óptica está condicionada a la duración del secuestro, la tortura, el asesinato y el desecho del cuerpo. Ante esta falta, esta ausencia de las voces de las víctimas, quienes ya no pueden contar, la imaginación permite un gesto empático que humaniza de vuelta a los desaparecidos, pues les restablece su condición de sujetos, en contraposición a la anonimidad que en principio se les intenta conferir en la otra dimensión. Al imaginar, se le restablece la voz a los fantasmas que no hablan por sí solos, pues su lengua fue extraída al pasar a la “dimensión oscura”.

En la novela, la imaginación (además del testimonio del torturador) permite el acceso a esa “otra dimensión”: “Abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un secreto mundo de sueños e ideas. Están entrando en la dimensión desconocida” (Fernández 47). Traspasar a este otro plano de la existencia es posible solo para aquellos que imaginan desde las capacidades estéticas de la narración. Que la imaginación sea la llave simbólica de un acceso a lo imposible (tal y como lo enuncia también la introducción a la teleserie a la que se alude) es parte de una apología de la imaginación, pues ese “acceso” puede tratarse de una reelaboración de lo visible, en tanto que la otra realidad se vuelve evidente gracias a la imaginación reconstructiva que nace del testimonio y de las imágenes que perduran de los torturados y que de otra forma sería inaccesible.

En ese sentido, en el texto de Fernández la imaginación funciona como potenciadora de la evidencia testimonial y fotográfica de la silente (y ahora audible) operación de tortura puertas adentro. Sin embargo, en

la reconstrucción de esta memoria imaginativa que elabora el texto, no es necesario discernir entre realidad y ficción, entre dato testimonial e imaginación. Es preciso asumir que estamos ante una mixtura textual en la que las barreras de lo posible (como dar voz a un muerto) se dislocan. Según Deleuze,

en la imagen, la distinción siempre recae entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, lo físico y lo mental, lo actual y lo virtual, [...] se hace reversible y, en este sentido, indiscernible. “Distintos y sin embargo indiscernibles”, tales son lo imaginario y lo real. (142)

En la novela, lo real posibilita la denuncia política, pues se nos otorgan coordinadas espacio-temporales que mantienen su realidad, sin perjuicio de entrar en conflicto con lo imaginario, ya que esto último permite la relación empática con las víctimas, las restituye a un estatus humano, más que estadístico. Y esta relación entre realidad e imaginación se articula en lo que podemos llamar *arte político*, ya que se visibiliza de otra forma a las víctimas y al victimario, pues se genera una nueva representación de sus figuras.

Cuando el desaparecido se hace presente políticamente a partir de su ausencia, su voz ha quedado enmudecida, pero a través de esta recreación que posibilita el cruce entre lo imaginario y lo real podemos acceder a una dimensión textual en la que se da habla a su lengua. Del mismo modo, el victimario pierde su condición de anonimato y pasa a ser visible para la comunidad. Con la imaginación nos formamos una figura mental, una imagen del “acontecer” político de un determinado espacio y tiempo, de unas figuras que se vuelven presentes y audibles en un nuevo campo de sentidos. La novela de Fernández imagina y, con ello, crea, construye y reivindica su capacidad de resarcir la memoria, pues, tal como le escribe el torturador a la narradora: “Usted lo ha contado mejor que yo. Su imaginación es más clara que mi memoria” (160). En *La dimensión desconocida*, la imaginación funciona como potencia creadora de sentido, al completar los relatos “truncos” de aquello que la memoria recuerda con

fugas. Además, esta funciona como estructura articuladora de historias inconexas de las vidas de los desaparecidos, en la que se les atribuye una voz audible a través de la construcción de una historia de vida que había sido interrumpida y segada en esa oscura dimensión.

Imagen y temporalidad de los fantasmas

La palabra *imagen* proviene del latín *imago*, también fuente léxica de *imaginación*. Dentro de esa relación, imagen e imaginación están muy cercanas, ya que la imagen es aquello a través de lo cual se imagina. De este modo, en la novela de Fernández, la imagen hace un ejercicio doble: por un lado, es reproductiva, es decir, en el texto se reproducen los retratos fotográficos y cinematográficos de los desaparecidos, para generar un impacto afectivo en la recepción de quienes las miran: “Imagino que la mesa se ha llenado de fotografías. El hombre que torturaba las observa y trata de identificar esos rostros. Son muchos” (79). Por otro lado, la imagen permite visualizar el trastocamiento de un pasado interrumpido por la violencia política: “Rostros sonrientes, ojos luminosos, todos posando para la cámara en algún paseo, reunión o fiesta, con un familiar a su lado, con hijos, hermanos, amigos, en ese pasado feliz del que todos alguna vez participaron” (116). Así mismo, la imagen es constructiva, ya que permite la articulación de una historia de vida más allá de solo un nombre o un dato:

Muchos de los nombres que he leído en el testimonio del hombre que torturaba comienzan a enfocarse en esta pantalla que les da un rostro, una expresión, un poco de vida. Aunque sea una vida virtual. Extensión de las fotografías que cuelgan de este muro transparente y celeste que parece un pedazo de cielo. O mejor, un pedazo de espacio exterior en el que naufragan perdidos, como astronautas sin conexión, todos estos rostros que fueron tragados por una dimensión desconocida. (47)

Las imágenes de los desaparecidos (aquellas reales y aquellas construidas por la imaginación) les confieren “un poco de vida”, los restituyen parcialmente, en detrimento de su desaparición y desubjetivación. La imagen representa aquí la fijación en el tiempo de un rostro que se resiste a ser olvidado. Cuando los cuerpos ya se han desvanecido, lo virtual funge como posibilidad de existencia, bien sea a través de una fotografía, bien de un relato imaginado. La imagen genera un efecto temporal: vuelve presente un pasado, transforma la ausencia en presencia y señala, a través de un viaje en el tiempo, una exigencia mnemónica y ética en sus receptores: “Cada una de estas fotos es una postal enviada desde otro tiempo. Una señal de auxilio que pide a gritos ser reconocida” (79). La imagen del desaparecido interpela reconocimiento, exige la recuperación virtual de una voz que ya no está. Voces que aparecen como fantasmas dentro de esa dimensión oscura que dicen: “Recuerda quién soy, dicen. Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron. Dónde me mataron, dónde me enterraron” (80). En este punto, es posible ver el eco de las palabras de Avelar sobre el carácter intempestivo de este tipo de obras, el cual se hace tangible al dinamitar el presente con aquello que le falta, que es, en este caso, la restitución de los sujetos que habían quedado perdidos en un anonimato silente y que ahora vuelven a ser visibles, al menos, como individuos que tienen una historia.

En este orden de ideas, la imagen que perdura e intenta resistir el paso del tiempo se vuelve en un artefacto no obsolecente, es decir, exige constantemente nuevas lecturas y se vuelve recurrentemente “contemporáneo”. La palabra *contemporáneo*, de origen latino, significa ‘a la par en el tiempo’². Sus componentes léxicos son el prefijo *con* (‘junto’, ‘a la par’), *tempus* (‘tiempo’) y el sufijo *aneo*, que indica pertenencia o relación. Así, la imagen que proviene del pasado se reconstituye en el presente, tal y como lo señala Benjamin:

² <http://etimologias.dechile.net/?contemporaneo>

El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa: ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido. Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político, con categorías políticas. (397)

La cita de Benjamin establece cómo a través de la imagen el pasado se actualiza en tanto que se vuelve contemporáneo, se coloca “a la par en el tiempo”, lo cual configura una relación de temporalidad tensionada en lo dialéctico. Y esto se logra gracias a que se hace presente, pues salvaguarda al sujeto de la imagen del olvido, al actualizarse, reconstruirse y señalar la responsabilidad hacia lo previo. Esta relación dialéctica establece la acción presente como un lugar en fuga que siempre mira hacia las coordenadas del pasado y del futuro. En concordancia con esto, Deleuze señala:

No solo la imagen es inseparable de un antes y un después que le son propios [...], sino que, por otra parte, ella misma se vuelca en un pasado y un futuro de los que el presente ya no es más que un límite extremo, nunca dado. (60)

De este modo, la imagen dialéctica es pensada como el fenómeno originario que reúne el devenir de lo que cambia y de la estasis plena de lo que permanece y establece una temporalidad mixta, en la que los tiempos son puestos en contacto y disgregados por ese mismo contacto. En ese sentido es que es posible una recuperación no histórica, sino política del pasado, en cuanto que visibiliza otras formas de esa “explosión” de lo anterior, al otorgar distintas formas de significación a la imagen de los desaparecidos.

Estas imágenes, cuyas materialidades habitan el presente, contienen representaciones del pasado, lo que genera una colisión en la que el

tiempo se entremezcla y se trastoca. En el caso de *La dimensión desconocida*, esta tensión se hace notoria en la figura de los desaparecidos, pues la aparición de los fantasmas está dada también en una forma dialéctica, ya que, a pesar de no tener corporalidad ni voz, adquieren una presencia y un habla virtuales, en las que, además, su existencia se halla dividida entre un pasado que se actualiza constantemente (se reescribe, se imagina) y un presente materializado en la imagen y en el relato que de nuevo mira hacia atrás para recordar o “escuchar” los gritos de quienes “fueron tragados por una dimensión desconocida”. De esa forma, la imagen genera una disrupción temporal, en cuanto que posee la capacidad de otorgar visibilidad política a los desaparecidos y, además, hacer posible la negación del olvido. Mientras las imágenes “fijan” en el tiempo, lo trastocan, pues lo intervienen con la reaparición de aquellos que fueron atrapados en esa oscura dimensión, de aquellos que el régimen dictatorial intentó borrar de la historia.

En ese sentido, la novela teatraliza una temporalidad tensionada, que vuelve contemporáneo el pasado dictatorial, en el sentido acuñado por Agamben. “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia” (15). El contemporáneo es “aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad.” (17). La posibilidad de lo contemporáneo es una tensión constante que se realiza entre el pasado y un presente oscuro, en el que habita el fantasma de lo anterior. De manera más precisa, Agamben señala:

Esto significa que el contemporáneo no es solo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra su luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio, sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado

y este, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora. (22)

El carácter contemporáneo funciona gracias a la construcción imaginativa y testimonial que, traducida en un relato, observa la oscuridad del presente herido por el pasado, al intentar una restitución ética de aquello de lo que no queda registro. Así, la literatura posdictatorial sacude el tiempo para restituir un espacio cultural en el que la historia de las víctimas sea cognoscible.

Es por ello que, en *La dimensión desconocida*, la idea del tiempo se presenta dislocada en su prosecución, pues gira en torno a “avanzar hacia atrás, retroceder hacia adelante” (200), lo que nos lleva a considerar que en la recuperación de los desaparecidos se avanza en la medida en la que se ahonda retrospectivamente en las víctimas. Es decir, en la medida en que se reconquistan imágenes del pasado como una forma de refundar el presente, de “escribir hacia atrás” (Saraceni 2008). El texto nos conduce hacia un mundo de “realidad-ficción” (Ludmer 2018), en el que los espíritus y los espectros adquieren valor y se hacen presentes, se vuelven contemporáneos. La verdad que quieren develar los fantasmas se encuentra reprimida o suprimida, mas con la *imago* que genera la escritura resisten y reaparecen como verdad muda que necesita la articulación elocuente de un lenguaje que quiere recuperarla.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Carrasquer, Luna. “Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández”. *Taller de Letras*, n.º 67, 2020, págs. 22-40.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago: Random House, 2017.
- Levi, Primo. *La tregua*. Barcelona: El Aleph, 1997.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Ranciére, Jaques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Memoria y territorio rural en *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas*

Sebastián Saldarriaga Gutiérrez

Universidad de Salamanca

La evolución conceptual de la noción de *memoria* muestra la necesidad de mantener vivas, en el presente, las potencias del pasado. En la sociología, ya el pionero Maurice Halbwachs, a principios del siglo xx, se preocupaba por el papel de la *memoria colectiva* en la cohesión social. Hoy, sin embargo, el énfasis recae en las raíces traumáticas de la memoria y en su potencial reivindicativo y emancipatorio para grupos histórica y socialmente marginados. Astrid Erll, por ejemplo, resalta que en cada sociedad hay comunidades “que coexisten y que, a menudo, compiten entre sí” (141). Esto, si adherimos al vocabulario de Jacques Rancière (1996), implica reconocer en la memoria un potencial político. Y es que para este autor lo político se define por el desacuerdo y no por el consenso. Así pues, la memoria no puede ser única, sino plural y conflictiva; debe haber *memorias* que pongan en el terreno de lo visible relatos que cuestionen el presente. En este sentido, se puede trazar un vínculo con la noción agambeniana de *contemporaneidad*, caracterizada por la inactualidad, el desajuste y el anacronismo para “leer de modo inédito

* Este texto, que parte de mi actual tesis doctoral sobre el giro rural en la novela colombiana del siglo xxi, es una versión reducida del ensayo “Giro rural y memorias del conflicto armado en la novela colombiana del siglo xxi”, el cual fue publicado por la revista *Catedral Tomada*, vol. 8, n.º 15, 2020, págs. 35-61.

la historia” y “responder a las tinieblas del ahora” (Agamben 7). Vista de este modo, la memoria es una rearticulación de temporalidades: no supone una simple vuelta a lo que sucedió, sino una manera de referirse al hoy y a las posibilidades del porvenir.

Este desplazamiento del consenso al disenso ha tenido un impacto fuerte en la crítica literaria latinoamericana. No en vano, Idelber Avelar aborda la memoria por medio de textos que muestran aquello que ha sido dejado atrás en el relato histórico y que, al exigir su restitución, fracturan la totalidad simbólica sin renunciar a “la apertura absoluta del futuro” (191). Esta apertura también interesa a Nelly Richard, para quien la memoria debe oponerse al olvido y al silenciamiento promovidos por el consenso. Sin embargo, ¿cómo afrontar esta tarea? A partir de esta pregunta, analizo *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas, una novela que se sitúa en el ámbito rural y que, de este modo, da cuenta de una de las maneras “disidentes” de construir memorias del conflicto armado al hacer énfasis en el desacuerdo político.

El giro rural en América Latina y Colombia

“Salir” de la ciudad para narrar espacios no metropolitanos, como pueblos, desiertos, selvas, etcétera, constituye un desplazamiento reciente que ha sido registrado en América Latina por investigadoras como Lucía De Leone y Sylvia Molloy. No deja de ser curioso este “retorno” al campo local si se tienen en cuenta los discursos críticos y literarios que, a finales del siglo xx y principios del xxi, apuntaban a una literatura latinoamericana urbana e incluso extraterritorial. Un ejemplo paradigmático es la introducción de *McOndo*, en la que se juzgaba inmoral “vender” un continente rural cuando este era principalmente urbano, “sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas, [...] McDonald’s, computadores Mac, condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos” (Fuguet y Gómez 15). Igualmente, cabe mencionar la reivindicación de una “estética de la dislocación” hecha por Ignacio Padilla en el *Manifiesto crack*.

Estas tendencias urbanas y nomádicas en la literatura latinoamericana contrastan con la aparición de novelas recientes que “retornan” a escenarios locales y rurales¹. *El desierto*, de Carlos Franz; *El desperdicio*, de Matilde Sánchez; *Fruta podrida*, de Lina Meruane; *Poso Wells*, de Gabriela Alemán; *El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza; *Iris*, de Edmundo Paz-Soldán; *La inauguración*, de María Inés Krimer; *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin; *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge; *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor; *Ahora me rindo y eso es todo*, de Álvaro Enrigue, y *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli, son algunos ejemplos de un listado cada vez mayor que también podría incluir películas como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel; *La teta asustada*, de Claudia Llosa, y *Ciudadano ilustre*, de Gastón Duprat y Mariano Cohn. La mención al cine no es gratuita. En Colombia, este giro hacia escenarios periféricos parece ser más fuerte (o, cuando menos, ha recibido mayor atención crítica) en este arte. Justamente, la investigadora María Ospina señala que, si bien los ámbitos urbanos siguen siendo centrales en la filmografía colombiana, también se puede apreciar un *rural turn* en un creciente número de producciones que localizan su acción en el campo o en la selva. Ejemplos de ello serían cintas como *Los colores de la montaña*, *La sirga*, *La tierra y la sombra* y *El abrazo de la serpiente*, además de otras estrenadas después del ensayo de Ospina, como *Pájaros de verano*, *Pariente* y *Monos*.

Sin embargo, esta misma vertiente ha recibido poca atención en la literatura colombiana, acaso por el énfasis urbano de las investigaciones de principios del siglo XXI. De hecho, en 2001, se publicaron dos importantes

¹ Hablo de un *retorno* teniendo en mente el binomio desterritorialización/reterritorialización empleado por Deleuze y Guattari para referirse al dinamismo inherente al espacio. En la crítica literaria latinoamericana, Fernando Aínsa ha presentado una idea similar al hablar de una tensión entre lo centrífugo y lo centrípeto. *Lo centrífugo* estaría caracterizado por el deseo extraterritorial ya descrito, mientras que *lo centrípeto* se vincularía con ese movimiento hacia lo local, que no desconoce, sino que reafirma la experiencia del afuera. Ninguno de estos dos polos excluye radicalmente al otro; en realidad, se suelen alimentar mutuamente.

trabajos que fijaban la mirada en la narración de la ciudad: *La generación mutante*, de Orlando Mejía Rivera, y *Ciudades escritas*, de Luz Mary Giraldo. Algo semejante se puede observar en trabajos más recientes, como *Sitios de contienda*, de Juana Suárez, y *Residuos de la violencia*, de Andrea Fanta Castro, en los cuales se analiza la relación violencia-literatura en Colombia por medio de corpus que seleccionan obras que transcurren total o casi totalmente en espacios urbanos, como *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa; *Rosario tijeras*, de Jorge Franco; *Satanás*, de Mario Mendoza, y *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince. Una excepción la constituye *La violencia y sus huellas*, de María Helena Rueda. Aunque allí se analiza la violencia colombiana contemporánea principalmente a partir de obras urbanas y extraterritoriales, Rueda también estudia obras como las de Alfredo Molano y *Los ejércitos*, de Evelio Rosero.

Precisamente, *Los ejércitos* podría considerarse un parteaguas dentro de las narraciones de la violencia en la Colombia del siglo XXI, en la que se había recurrido, sobre todo, a espacios urbanos y a estrategias autoficcionales. Sin embargo, después de *Los ejércitos*, aparecen más novelas que se ambientan en lo rural para narrar el conflicto armado desde una perspectiva distinta a la de los carteles de la droga²: *Libranos del bien*, de Alonso Sánchez Baute; *Abraham entre bandidos*, de Tomás González;

² Con esto no quiero decir que el narcotráfico esté ausente en las narraciones del giro rural (de hecho, está altamente presente el tema de los corredores de droga) ni quiero trazar una falsa dicotomía entre conflicto armado y narcotráfico. Se trata, más bien, de un cambio de perspectiva: como es bien sabido, la mayor parte de la producción cultural nacional y foránea ha abordado el problema de la violencia reciente en Colombia, a partir de la historia de carteles como el de Medellín y Cali, al adoptar una perspectiva que Carlos Monsiváis denominó *narcocultura*. Con este término, Monsiváis se refería a esa lectura, más difundida por la industria del espectáculo que por la historia o la academia, según la cual el narcotráfico es, esencialmente, una amalgama emocionante y *kitsch* de violencia, corrupción, venganzas, aventuras, dinero y sexo.

Viaje al interior de una gota de sangre y Rebelión de los oficios inútiles, de Daniel Ferreira; *Tierra quemada*, de Óscar Collazos; *El espantapájaros y Río muerto*, de Ricardo Silva Romero; *Los derrotados*, de Pablo Montoya; *La oculta*, de Héctor Abad Faciolince; *Dime si en la cordillera sopla el viento*, de Samuel Jaramillo; *Loveland*, de Luis Alfonso Salazar; *Joaquina Centeno*, de Marbel Sandoval Ordóñez; *Era más grande el muerto*, de Luis Miguel Rivas; *Celebraciones*, de Leonardo Gil Gómez, y *La sembradora de cuerpos*, de Philip Potdevin, son obras que podrían enmarcarse en el giro rural colombiano, el cual se relaciona principalmente con la violencia del conflicto armado³.

La importancia del giro rural en la discusión aquí planteada proviene de lo ético y lo estético. El campo no solo ha sido el principal escenario (y una gran víctima) de la violencia del conflicto armado, ha sido también un espacio soslayado por la vocación metropolitana de los principales discursos críticos y literarios de cambio de siglo. Se ha constituido, en términos rancierianos, como un *no visible*, como una *parte sin-parte* que no tiene un papel activo dentro de lo común. Así mismo, en términos estéticos, podríamos identificar lo rural como lo faltante, y la falta ha sido una cuestión central en la estética moderna, desde precursores como Hegel, Adorno y Benjamin hasta herederos próximos en el tiempo como Agamben y el propio Rancière. De hecho, en la raíz de la estética moderna se encuentra la negatividad con sus posibilidades productivas, que emanan del carácter temporal de lo moderno en contraposición a la aspiración eterna de lo clásico (Prieto 15). Lo estético se vincula así con lo ético, justamente al visibilizar lo faltante, es decir, los cortes, las carencias y las fallas de legibilidad del cuerpo social. No podríamos, entonces, entender el desplazamiento hacia

³ No obstante, también podríamos incluir en este giro obras anteriores a *Los ejércitos*, como *La multitud de errante*, de Laura Restrepo, y *Amor enemigo*, de Patricia Lara, así como novelas que no se vinculan de manera directa al conflicto armado, como *La perra*, de Pilar Quintana. En este mismo sentido, podríamos destacar una obra escrita por una autora española: *Reina de América*, de Nuria Amat.

los espacios rurales como un movimiento de carácter estrictamente territorial, sino también como una búsqueda ética y estética de leer el pasado de otras maneras, es decir, de producir memorias que denuncien las sombras del hoy y que abran nuevas perspectivas de futuro. Desde luego, no todas las obras del giro rural tienen estas pretensiones. Sin embargo, una buena parte de ellas manifiesta este proyecto de manera más o menos explícita.

Es el caso de *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas, que desde su “Nota liminar” manifiesta abiertamente su propuesta:

Con este libro espero contribuir a la memoria y el presente de las luchas negras de toda América, además de ofrecer herramientas para el que sin duda es el proyecto más urgente de la cultura universal, a saber, la aniquilación definitiva del Hombre Blanco. (7)

La novela se ambienta en el Cauca para contar la historia de Sando, un maestro de la esgrima de machete, y su discípulo Miguel, quienes buscan recuperar una olvidada técnica en este arte marcial. Me interesa resaltar aquí que *Elástico de sombra* utiliza como eje central de su propuesta la noción de *territorio*. “Nosotros no queremos tierra”, dice en la novela la lideresa negra Francia Márquez, “queremos territorio” (65). Esta aseveración la podríamos entender a la luz del trabajo del antropólogo colombiano Arturo Escobar, quien define el territorio como un espacio colectivo “donde hombres y mujeres, jóvenes y adultos, crean y recrean sus vidas. Es un espacio de vida donde se garantiza la supervivencia étnica, histórica y cultural” (32). Se traza, de este modo, un desplazamiento hacia la densidad simbólica de la comunidad negra del Cauca, desde la cual se construye memoria⁴. Esto significa adoptar un cambio de perspec-

⁴ Esta *relación* entre los seres y su entorno se muestra cada vez más fundamental. Cheryl Glotfelty, por ejemplo, apunta tres importantes instancias para el desarrollo de la ecocrítica: la primera se ocupa de la representación de la naturaleza; la segunda, de la recuperación de obras relacionadas con la naturaleza, y la tercera,

tiva, evidente en el pasaje en que Miguel camina por Popayán, esa ciudad “donde el turista pendejo ve callecitas pintorescas y arquitectura colonial”, pero que para los negros “es sinónimo de opresión, de despojo [...] del latifundio esclavista de ayer y del latifundio esclavista de hoy” (Cárdenas 87). Para la búsqueda de esa otra perspectiva, parece necesario renunciar a la voz propia. Precisamente, el trasunto ficcional del autor real, Cero, es —en una asociación de palabras nada gratuita— reducido a cero cuando es convertido en insecto. A partir de ese momento, la narración recae en los personajes negros del territorio. Son ellos quienes, a través de una prosa que recrea la oralidad de la zona, articulan *su* pasado, *su* presente y *sus* expectativas de futuro⁵.

Con respecto al pasado, es diciente que la narración eclosione por la voluntad de “recuperar” una técnica de la esgrima de machete. No

teórica y más compleja, de las construcciones simbólicas de las especies y su relación con el medio ambiente. Esto ha hecho que la noción de *lugar* vuelva a ser relevante (Heffes 12). Lo anterior ya se entreveía en las hipótesis de Raymond Williams en su clásico *El campo y la ciudad*, en el que se afirma que el paisaje es un punto de vista antes que una construcción estética. Esto coincide también con la emergencia del concepto sociológico de *nueva ruralidad*, el cual se resiste a definir lo rural como lo opuesto a lo urbano (dicotomía anclada en asociaciones de uso común que indican que lo rural es agrario y atrasado, y lo urbano es industrial y moderno), para sumar categorías como el modo de vida de los habitantes del campo, su relación con el espacio y su capacidad de agencia (Matijasevic y Ruiz 26).

- 5 Esta no es una operación meramente retórica. Un lenguaje distinto acarrea un pensar distinto: una comprensión del mundo que, en la novela, dista del frío y abstracto racionalismo para situarse desde una sabiduría vital y material. No en vano, “en el idioma olvidado de los tatarabuelos”, la palabra *timbu* significa ‘pensamiento’ y, al mismo tiempo, ‘sabor’, sensación tan concreta como misteriosa e incommunicable (Cárdenas 35). Este tipo de pasajes confrontan directamente la razón moderna: a la luz clara que precisa el ojo occidental, se contrapone la esgrima de machete, hecha de sombras y oscuridad; a la abstracción de la lógica, el cuerpo, sustento material del arte marcial, pero también “lugar” concreto que porta las marcas del pasado y las fuerzas del conocimiento y la memoria (47).

obstante, la búsqueda no se limita a ello. Encontramos también pasajes en los que se recupera una memoria doble: la del pueblo negro en un sentido más general y la de los macheteros en particular. En el primer caso, se sitúa lo narrado en el amplio contexto histórico aludido en la nota liminar. Por eso, en un momento de la novela, Sando se identifica con las víctimas de una violencia antiquísima cuando

[ve] desfilan ante sus ojos [...] una historia de siglos y siglos: sus antepasados, los que sobrevivieron a la travesía del infame barco donde los trajeron apeñuscados; [...] difícil llevar la cuenta de los vivos, mucho más difícil saber cuántos no consiguieron superar la prueba y fueron arrojados por la borda, pero que fuimos muchos nadie lo duda, millones y millones de personas. [...] Luego nos vendieron en mercados, en plazas públicas, en subastas, como animales de carga y, así, de a poquitos, a punta de garrote, perrero, castigo, socavón y latigazo, a muchos nos fueron quitando el idioma, los recuerdos. (46-47)

Es importante señalar que esta violencia no se percibe como pasado superado, sino como antecedente directo de la violencia estructural y global del presente: “Los descendientes de quienes esclavizaron a nuestros tatarabuelos hace cuatro siglos, hoy son agentes al servicio de una máquina global de muerte” (Cárdenas 65), dice el personaje de Francia Márquez, lo que legitima y potencia los reclamos de la comunidad negra, que complejiza el tiempo histórico al vincular lo ancestral y lo actual. Los macheteros son quienes ofrecen la puerta de entrada a esta cosmovisión y, por eso, también se reivindica su memoria particular. Esta está permeada por leyendas y mitos de los que forman parte personajes que entran en el universo de la novela, como las brujas, el viento, el duende y el diablo (El-Que-Ya-Sabemos). Así mismo, hay pasajes en la novela que nos cuentan la historia de los macheteros desde la guerra de los Mil Días hasta que fueron casi arrojados a la clandestinidad. En los apartados en los que se nos cuenta este relato, también se explica el significado de recuperarlo: resistirse al olvido para mantener “viva la llama de una historia” (79).

“Al final”, le pregunta retóricamente a Miguel la maestra Fidelia, una de las lideresas de la minga, “¿qué es esa resistencia de la que tanto hablamos sino una pelea contra la muerte y el olvido sistemático, contra el olvido impuesto desde arriba?”. Y concluye: “Nosotras resistimos porque nuestra resistencia cava un hueco en la piedra dura de la ley, para que la ley se amolde al cuerpo del pueblo” (Cárdenas 80).

De este modo, la potencia de la memoria no se apaga en el presente: sigue combativa y no en un sentido abstracto, sino material. Por ello, la novela comporta también una perspectiva crítica sobre hechos puntuales de la actualidad del país que hacen ambiguo el pacto de lectura. Un ejemplo claro es la manera en que se retrata a los líderes sociales, principales víctimas de la violencia posterior a la firma de los Acuerdos de Paz. Ellos son homenajeados en la novela, pero no por el exterminio del que han sido objeto, sino por su labor política y su defensa de los territorios: Feliciano Valencia, Clemencia Carabalí, Aída Quilcué y Francia Márquez aparecen con sus nombres propios y son calificados como “la vanguardia de los movimientos sociales del Cauca” (Cárdenas 74). Esto último es esencial, pues la novela se resiste a representar el conflicto armado; en cambio, prefiere hacer visibles los conflictos ideológicos que los discursos demasiado centrados en la violencia suelen soslayar. Tal es el grado de crítica a la representación “documental” del horror que, cuando Sando, Miguel y Cero encuentran en un cruce de caminos los cadáveres de un hombre y una mujer jóvenes, asesinados en el contexto de la violencia política, enseguida se nos cuenta que “ninguno era capaz de decir nada”. Y se concluye: “Hay cosas que no admiten comentario” (43). Este silencio es significativo: en lugar de un duelo enfocado en lamentar la violencia, las vejaciones y la derrota, *Elástico de sombra* se encauza hacia la vida de la comunidad, sus luchas y sus esperanzas.

Justamente, las comunidades negras e indígenas que se presentan en la obra, aunque están vinculadas a la tradición, no se agotan en el pasado, sino que son fruto de un proceso histórico propio. Esto se resalta en la apropiación que hacen estas comunidades de tecnologías como internet, WhatsApp (escrito *guasap* en la novela) y YouTube, además de drones que

el consejo regional indígena emplea para su defensa y que, en un ejemplo de alto sincretismo, arrojan sobre los policías una sustancia ácida, paralizante y pegajosa elaborada con plantas. Las convicciones que empujan las luchas de las comunidades negras e indígenas son expresadas con claridad en el que acaso sea el punto más alto de la novela: el discurso que pronuncia Francia Márquez, en el cual se sintetizan las cuestiones más relevantes para mi lectura de la obra. Hay, en primer lugar, una reivindicación de la relación comunitaria con el entorno, donde, según Márquez, “al menos desde 1632, nuestros ancestros consiguieron asentarse [...] para barequear oro en el río y trabajar la tierra, cuidando el agua, el bosque, la montaña” (Cárdenas 64). Sobre esa base, se cristaliza el citado tránsito de la tierra al territorio: “No somos propietarios”, dice Márquez, “somos los cuidadores, los guardianes de estas tierras” (65). Y, a continuación, vemos cómo este relato local y pretérito busca oponerse a que el futuro global caiga en manos de la máquina de muerte ya mencionada:

Nosotros somos todo lo contrario, [...] producimos y cuidamos la vida [...] cuidamos el futuro. Y no solo el futuro de nosotros, [...] cuidamos el futuro de todos, hasta el futuro de ellos y el de los hijos de ellos. Porque esa máquina automática de muerte está acabando con todo el planeta. [...] Esto ya no es solo una lucha por la propiedad de la tierra, es una lucha por la defensa del planeta. (65)

Si Cárdenas sitúa sus obras en este tipo de espacios es, entonces, porque allí reconoce fuerzas políticas y estéticas que no se retraen, sino que se expanden para confrontar el sistema global dominante. He aquí otro modo de ubicarse en la tensión local-global y de hacerla productiva: no al lograr que un lugar pueda confundirse con cualquier otro ni al defender a ultranza los valores locales y tradicionales por encima de los globales y modernos, sino al hallar, en un territorio concreto y herido, una capacidad de agencia para pensar y transformar lo global.

Otro aspecto que se debe resaltar en cuanto a las posibilidades de futuro: aunque la literatura de Cárdenas pueda considerarse “comprometida”,

en la medida en que, como se lee en la nota liminar, espera contribuir a luchas políticas del mundo real, esto no significa que su apuesta se funde en la certeza de la llegada a una utopía. De hecho, en otro fragmento muy dicente, se lee que “la poesía no rompe el misterio, sino que le da forma” (35). El misterio, como el diablo, es un motivo que se repite en las obras de Cárdenas y que, por momentos, se puede identificar con los mecanismos estructurales que son la raíz última de la violencia y la injusticia. No sin razón, el mercado neoliberal se asemeja a una “mano invisible blanca que mueve todas las manos pardas” y se juzga como la “brujería más eficaz” que haya sido inventada (46). Sin embargo, la cuestión se intuye mucho más honda y tiene que ver con el misterio de la experiencia y la incertidumbre de lo que pueda suceder en el porvenir. No obstante, este misterio no es una razón para el temor ni para la inacción. Después de todo, según se dice en la obra, “un esclavo que no hace nada es todavía más esclavo” (20). Por ello, el proyecto político que se reivindica (y que se puede tomar también como literario, al tratarse de palabras dichas por el escritor Cero) celebra la acción, aunque esta carezca de un rumbo fijo: “Yo tampoco tengo ningún temor de que nuestro viaje no tenga un propósito muy concreto. Los fantasmas deambulan sin rumbo fijo, atravesando muros por el puro placer de atravesarlos” (52).

Anotaciones finales

El giro rural no es la principal manifestación estética de la literatura reciente, pero es una vertiente en la que podemos encontrar hallazgos valiosos. Desde luego, no todas las obras que componen este conjunto comparten idénticos rasgos. Sin embargo, quiero cerrar este texto apuntando algunas claves generales del giro rural en la literatura colombiana. Como he dicho en la introducción, aunque hay excepciones importantes, la mayor parte de las novelas colombianas publicadas durante los últimos años que se sitúan en el campo se refieren, de una u otra manera, al conflicto armado. Esto representa un cambio en la mirada, pues se incorporan elementos que habían recibido menos atención en las narraciones de la

violencia, como el daño a los ecosistemas y el despojo de territorios campesinos y ancestrales. La relevancia de estos aspectos proviene, en parte, del contraste que ofrecen con el discurso de la *narcocultura*, en el cual la violencia es un producto *desideologizado* de la codicia neoliberal. En algunas obras del giro rural, por el contrario, se legitiman los reclamos políticos de diferentes comunidades y se redescubren las raíces ideológicas del conflicto, lo que reactiva la potencia de la memoria sin ceder a la parálisis melancólica o a la tentación del consenso. En este sentido, el campo no se define por la violencia o el atraso. Por supuesto, se alude a la desconexión entre el campo y la ciudad por la histórica fragmentación geográfica y social de Colombia. No obstante, se reconoce que en esos territorios hay capacidades de agencia política, económica, social, ambiental y artística. Al respecto, considero necesario anotar que sería un error equiparar el giro rural al retorno a una literatura regionalista que aboga por la pureza de las comunidades étnicas, que imagina el campo como una arcadia pura y deseable o que se resiste a cualquier tipo de progreso.

Quiero señalar también que el vínculo entre ética y estética es primordial para aproximarse a la literatura reciente en Colombia y América Latina. No sin motivo, Francisca Noguerol emplea la noción de *giro ético* para apuntar un rasgo definitorio de la narrativa en lengua española de la última década: el propósito de hablar desde los vencidos, de sacudir la indiferencia de los lectores y de dinamitar el consenso sobre el estado actual de las cosas en el orden global, sin nunca dejar de lado la innovación formal (59). Desde luego, no toda la producción literaria reciente se ajusta —ni ambiciona ajustarse— a estos postulados. Por eso, Noguerol califica de *subversivas* aquellas propuestas que consideran el experimento estético como una necesidad ética, es decir, como la principal manera de fracturar las formas hegemónicas del lenguaje oficial. *Elástico de sombra* responde a esa necesidad de construir relatos que reordenen el espacio común desde aquellas *partes sin-parte* de las que habla Rancière (2014), las cuales tienen el poder de mantener el desacuerdo para que la memoria sea mucho más que un ejercicio narcisista y políticamente estéril. En este sentido, el giro rural implica no solo salir de la ciudad, sino también un poco de nosotros

mismos para reconocer en los territorios y los seres más vejados las potencias necesarias para dar forma a nuevas y mejores posibilidades.

Referencias

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *19 Bienal de Arte Paiz*, 2008, <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>. Consultado el 10 de julio de 2020.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2000.
- Cárdenas, Juan. *Elástico de sombra*. Ciudad de México-Madrid: Editorial Sexto Piso, 2019.
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.
- Escobar, Arturo. “Territorios de diferencia: la ontología política de los ‘derechos al territorio’”. *Cuadernos de Antropología Social*, n.º 41, 2015, págs. 25-38.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Heffes, Gisela. “Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismocrítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 40, n.º 79, 2014, págs. 11-34.
- Matijasevic, María Teresa y Ruiz, Alexander. “La construcción social de lo rural”. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, año 3, n.º 5, 2013, págs. 24-41.
- Monsiváis, Carlos. *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. México: Plaza y Janés, 2004.
- Noguerol, Francisca. “Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI”. *Anfractuosités de la fiction: inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, editado por Marta Waldegaray. Reims: Epure, 2020, págs. 51-75.

- Ospina, María. "Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema". *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen. Nueva York: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2017, págs. 248-266.
- Prieto, Julio. *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2014.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires-Barcelona-Ciudad de México: Paidós, 2001.

Amenazas técnico-vegetales: reflexiones sobre el paisaje en *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas

Valentina Villarraga

Pontificia Universidad Javeriana

Introducción

El 11 de agosto de 2020, en un cañaduzal en la hacienda Las Flores, ubicada en el barrio Llano Verde, al oriente de Cali, ocurrió una masacre: cinco menores de edad fueron asesinados cuando acudieron al lugar, presuntamente a comer caña y pasar el rato. Hasta este momento, las preguntas sobre esta masacre siguen sin resolverse¹ y la justicia aún no llega. Casi ocho meses después, el 28 de abril de 2021, en Colombia inició el paro nacional. De acuerdo con la organización Temblores ONG, al 17 de mayo ya se registraban dieciocho víctimas de violencia sexual por parte de la policía, cuarenta y tres víctimas de violencia homicida, presuntamente por parte de la policía, entre otros datos que, en total, suman 2387 casos de violencia policial en tan solo veinte días². Sumado

¹ Información tomada del artículo “Una trama criminal rodea la masacre de Llano Verde”, escrito por La Liga Contra el Silencio.

² Informe de Temblores ONG, publicado en Infobae en el artículo “Temblores ONG documenta 2387 casos violencia policial y 43 homicidios desde el inicio del paro nacional”.

a esto, en el marco del paro nacional, civiles armados, pertenecientes a barrios de clase alta de la ciudad de Cali, dispararon, en compañía de la fuerza pública, en contra de los manifestantes de la minga indígena que se desplazaban por las calles de la ciudad en apoyo al paro³.

Este es el dramático panorama de un país marcado por la colonización y el capitalismo. Las minorías se han visto forzadas a vivir este tipo de violencias durante largos años en la historia, justamente por resistir a las demandas neoliberales de producción destructiva, que hacen de Colombia un lugar en el que jóvenes mueren al entrar sin permiso a un cañaduzal o donde los ciudadanos (muchas veces pertenecientes a las minorías étnicas) son atacados por manifestar su oposición contra la precarización, la violencia del Estado y la destrucción del mundo natural.

El arte, la escritura y la literatura son formas estéticas que constantemente están cruzando y quebrando los umbrales impuestos por las formas hegemónicas de pensamiento, formas en las que lo humano está jerárquica y estratégicamente puesto en un lugar privilegiado, que pertenecen a las lógicas del capitalismo y el neoliberalismo. Estos sistemas, comunes al pensamiento occidental, realizan oposiciones binarias entre naturaleza y cultura, humano y no humano, orgánico e inorgánico.

Sin embargo, la escritura de novelas como *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas, cuestiona los modos de pensamiento en los que las dicotomías son el eje con el que se privilegia lo humano sobre otras formas de vida al reproducir, desde modos de pensamiento diferentes (en el caso de esta novela, de las comunidades afrocaucanas), las complejas relaciones que existen entre los actores humanos y no humanos. Además, al mostrar, desde la voz negra, la configuración y representación del paisaje que se ha modelado a través de la historia desde los contextos políticos y sociales vividos por las comunidades afrocaucanas.

³ Información tomada del artículo de *El País*: “Civiles armados disparan a grupos indígenas y el caos se apodera de Cali”, de Santiago Torrado.

Elástico de sombra narra el viaje que don Sando y Miguel, maestros de la esgrima de machete, realizan en compañía de su amigo Cero en búsqueda de unos conocimientos perdidos sobre esta práctica. A lo largo del viaje aparecen actores políticos de la escena caucana y personajes sobrenaturales (como el diablo), que se entremezclan con movimientos sociales de resistencia, como la minga indígena que, al interrumpir las vías de tránsito del capital, se enfrenta a los aparatos antidisturbios del Estado. De esta manera, al igual que una profunda discusión sobre la raza, el género y la resistencia política, la narración muestra las complejas relaciones que los personajes tienen con el territorio y con la naturaleza.

Este trabajo tiene como propósito analizar, desde planteamientos realizados por Germán Ayala-Osorio, las pensadoras del poshumanismo Rossi Braidotti y Donna Haraway y el antropólogo Michael Taussig, cómo el monocultivo de caña de azúcar interrumpe y reconfigura las representaciones del paisaje y el espacio natural caucano, al ser esta una forma de producción que afecta la vida de los habitantes de la región —tanto humanos como no humanos— en la novela *Elástico de sombra*, de Juan Cárdenas. Asimismo, se busca indagar acerca de la forma en que en la novela se asocia la figura del demonio con las plantaciones de caña y los efectos que estas han tenido en el Cauca. De esta manera, iniciaré por mostrar, a partir de breves citas, cómo se perciben las plantaciones de caña en la novela.

Las apariciones de la caña como metáforas de la violencia

En el principio de la novela, se muestra a don Sando y Miguel que esperan a Cero en la carretera para emprender el viaje. Don Sando piensa en la ausencia del viento, en el calor del mediodía y en que

el viento debía de estar comiendo mucha gente en su cueva porque esa mañana no había bajado al valle ni un solo ratico y los cañaduzales se miraban tiesos, mudos, como *soldados al acecho*, a punto de invadir un país. (Cárdenas, *Elástico* 9, énfasis mío)

La comparación de los cañaduzales como soldados indica sutilmente, desde la primera página de la novela, el interés de Cárdenas por mostrar el protagónico lugar que ha tenido dicho monocultivo en relación con la violencia vivida en el Cauca. ¿Por qué don Sando, al ver los cañaduzales, piensa en los soldados que invaden (no que protegen o cuidan) un país? Para dar paso a mis interpretaciones respecto a este breve pero importante pasaje, remito a otro en el que, justo antes de que los tres viajeros se encuentren con dos cuerpos a un lado de la carretera, don Sando dice: “Cuidado con la caña de azúcar que se lo come todo” (Cárdenas, *Elástico* 42).

Aunque estas dos menciones a la caña de azúcar son breves y son de las pocas que aparecen en la narración, la representación que tienen en la novela es significativa, puesto que sugieren que el monocultivo de caña en el Cauca ha implicado un despliegue de violencia que, durante años, ha involucrado a las comunidades de la región, los aparatos del Estado y la producción de capital.

Los cañaduzales han sido lugar y objeto de enriquecimiento para los ingenios azucareros que han aprovechado las tierras, al realizar extensas plantaciones de estos monocultivos que tienen un impacto ambiental y social en la región del Cauca. En su artículo “El monocultivo de la caña de azúcar en el valle geográfico del río Cauca (Valle del Cauca, Colombia): un enclave que desnaturaliza la vida ecosistémica”, Germán Ayala-Osorio escribe sobre los monocultivos de caña de azúcar en el Valle del Cauca y refiere que

desde una perspectiva ambiental, esa misma práctica y experiencia agrícola (los monocultivos de caña) resulta evidentemente no ecosistémica, ya que el mismo monocultivo deviene con un carácter artificial que le impide dialogar con ecosistemas que se han mantenido en el tiempo; dadas las grandes extensiones de los sembrados de caña dicho intercambio sistémico es difícil de evaluar. Es decir, los intercambios biológicos que de forma natural se dan entre ecosistemas, como el tránsito de especies e intercambios energéticos ecosistémicos,

se ven interrumpidos abruptamente por la presencia avasallante y hegemónica de la señalada gramínea.

Así entonces, el monocultivo en general deviene en una negación ambiental, en el sentido en que borra conexiones, funciones y relaciones ecosistémicas. (51-52)

El carácter artificial de los monocultivos ha provocado una devastación en las relaciones entre diferentes formas de vida al abarcar grandes extensiones del territorio del Cauca y el Valle del Cauca. De acuerdo con la novela y con el artículo de Cárdenas “Economía del exterminio”, publicado en *El País* el 21 de enero de 2019, el “territorio debe entenderse como una construcción intelectual, ecológica, política, cultural, donde las alternativas económicas están ligadas a unos usos responsables de la tierra y los recursos”. Esta concepción del territorio también aparece en la novela en el discurso de la lideresa medioambiental Francia Márquez, quien es uno de los personajes (Cárdenas, *Elástico* 65). Desde esta comprensión del territorio, entonces, se puede pensar el monocultivo como una “negación ambiental”, de hecho, como una negación de la vida misma.

Además del impacto ambiental de los monocultivos de caña, existe también un impacto económico y social. Los ingenios azucareros desplazaron a los campesinos, lo que empobreció a los habitantes de las zonas rurales del Cauca, como lo evidencia Gustavo de Roux en su artículo “Orígenes y expresiones de una ideología liberal”, en el que estudia y analiza los procesos políticos que anclaron a la región del Cauca al partido liberal en el siglo xx, al referirse al clientelismo manejado por el poderío político en el Cauca hacia los años cincuenta con la llegada de los ingenios azucareros. En este sentido, De Roux plantea que

[...] la descomposición del campesinado y la proletarianización subsecuente se vio acompañada de una dependencia creciente de empleos generados por la industria azucarera. Existen indicios de que la economía de plantación, que llegó a ser predominante en la región, generó

menos empleo del que disolvió. Es decir que la nueva oferta de empleo generada fue menor que la oportunidad de empleo que ofrecían las fincas campesinas [...]. (11)

Así, no solo el sometimiento de las tierras al monocultivo fue una amenaza en términos ambientales, sino también en términos económicos para las poblaciones rurales del norte del Cauca, que se vieron proletarizadas y, muchas veces, forzadas a migrar a las ciudades para encontrar empleo, que ya no se generaba de la misma manera.

Ayala-Osorio complementa la perspectiva de De Roux al referirse a los conflictos culturales y económicos causados por el monocultivo,

[...] que sirve de dispositivo ideológico a procesos más amplios de homogeneización cultural asociados, por ejemplo, a las concepciones de desarrollo y progreso. Un monocultivo, igualmente, constituye un cultivo en el que la figura del campesino no tiene cabida, porque ya no se necesita: o la máquina lo reemplaza o el cortero viene siendo la imagen pauperizada de ese viejo campesino, convertido en trabajador, proletario, operario o jornalero. (52-53)

Por tanto, las vastas extensiones de monocultivos de caña de azúcar han sido también formas de homogeneizar una cultura y continuar con las plantaciones bajo el pretexto del desarrollo económico del país, lo que significa, a su vez, el sostenimiento de la tendencia de empobrecimiento de los habitantes locales.

Además, según Ayala-Osorio, la homogeneización no es solamente cultural, sino que también es paisajística, debido a los grandes terrenos que son usados a lo largo de las regiones caucanas y vallecaucanas, al ocasionar que el paisaje se vea siempre igual: un eterno cañaduzal. La homogeneización del paisaje es también un impedimento para el diálogo entre los diferentes ecosistemas y formas de vida que podrían ser parte de la región del Cauca.

Las breves citas de *Elástico de sombra* sobre los cañaduzales guardan un lugar importante en la narración. Los cañaduzales que “se comen todo” indican la homogeneización ambiental y cultural; la caña de azúcar, casi literalmente, se come todo aquello que pudo haber sido una forma de vida en su lugar, incluso, devoran el trabajo y la vida digna de los habitantes rurales de estas regiones. Así, en la novela, las metáforas usadas por los personajes muestran cómo se representa el paisaje caucano al ser intervenido por estas formas “antinaturales” de vida.

Es importante tener en cuenta ciertas consideraciones sobre cómo se manejan los cañaduzales. En cuanto monocultivos, estos son de carácter artificial y su modo de producción está basado en un diseño que se impone a las formas naturales. Ayala-Osorio refiere que

la artificialidad está en que esta práctica, desde la lógica del clúster azucarero, y el monocultivo mismo, suponen un proceso dominado por la técnica y el uso de la ciencia genética aplicada, por ejemplo, para hacer más eficiente la producción de azúcar en tiempos cada vez más cortos, a través de especies mejoradas genéticamente. (58, *sic.*)

Los monocultivos de caña son enclaves artificiales que transforman los medios naturales, las relaciones entre ecosistemas, la vida de quienes habitan las zonas rurales del Cauca y las relaciones entre lo humano y lo no humano. Además, su producción está enfocada exclusivamente en el consumo humano y en la capitalización de los recursos naturales, al ser parte de un proceso de tecnificación de lo natural y lo humano. Así, las grandes zonas abarcadas por monocultivos son parte de la sociedad neoliberal del Antropoceno, que privilegia las formas de producción que, en términos económicos, son más eficientes para las grandes empresas, pero no para los trabajadores y, a futuro, son devastadoras para el medio ambiente. La eficiencia de estas formas de producción dentro del modelo neoliberal se da justamente por la tecnificación, que sirve de arma para proletarizar, o incluso para desplazar, al trabajador. Un ejemplo de ello es

hacer de los campesinos dueños de las tierras corteros de caña, con jornadas laborales y salarios precarizantes.

Naturaleza tecnificada: diálogos con el poshumanismo

Ante la tecnificación de los medios de producción en la agricultura y en la vida, con la consecuente artificialidad que trae este tipo de producción, las teorías poshumanistas han repensado la relación entre lo humano y lo no humano. De hecho, la tecnificación y el enclave artificial —para usar las palabras de Ayala-Osorio— han transformado los modos en que lo humano se relaciona con los demás habitantes de la Tierra. Sumado a esto, estas formas de producción se han hecho parte de la cultura occidental, lo que acentúa su inmanente jerarquización de las diferentes formas de vida, desde una comprensión en que lo humano se antepone a lo no humano. Así, es necesario tener en cuenta la perspectiva poshumanista en esta interpretación sobre la presencia de los monocultivos en el paisaje caucano de Cárdenas.

Me interesa crear un puente de diálogo entre el carácter artificial y tecnificado de los monocultivos de caña, explicado por Ayala-Osorio, con algunas consideraciones del pensamiento poshumanista propuesto por Donna Haraway, en *Manifesto Cyborg*, y Rossi Braidotti, en *The Posthuman*. Para ello, primero es necesario considerar lo que Braidotti entiende por *poshumanismo*. De acuerdo con la autora,

[...] the posthuman condition introduces a qualitative shift in our thinking about what exactly is the basic unit of common reference for our species, our polity and our relationship to the other inhabitants of this planet. This issue raises serious questions as to the very structures of our shared identity —as humans— amidst the complexity of contemporary science, politics and international relations. Discourses and representations of the non-human, the inhuman, the antihuman, the inhumane and the posthuman proliferate and overlap in our globalized, technologically mediated societies [...]

In my view, the common denominator for the posthuman condition is an assumption about the vital, self-organizing and yet non-naturalistic structure of living matter itself. (1-2)

A partir de las teorías poshumanistas, es posible repensar las relaciones entre lo humano y lo no humano en una era en la que lo primero se ha convertido en una fuerza geológica (Antropoceno) que afecta todas las formas de vida en un mundo mediado por la tecnología, la globalización y la producción neoliberal, así como repensar la forma en que estos factores han impactado las sociedades y culturas.

Donna Haraway se preocupa por la forma en que la ciencia se ha hecho protagonista de las formas de producción agrícola, declarando que

las nuevas biotecnologías preocupan más que la reproducción humana. La biología en cuanto que poderosa ciencia de la ingeniería para el nuevo diseño de materiales y de procesos tiene implicaciones revolucionarias en la industria, quizás hoy día más obvias dentro de las áreas de la fermentación, de la agricultura y de la energía. Las ciencias de la comunicación y la biología son construcciones de *objetos técnico-naturales del conocimiento en las que la diferencia entre máquina y organismo es poco precisa*. Mente, cuerpo y herramienta se encuentran en términos muy íntimos. La organización material “multinacional” de la producción y de la reproducción de la vida diaria y la organización simbólica de la producción y de la reproducción de la cultura y de la imaginación parecen igualmente implicadas. (282)

La forma del monocultivo, en cuanto práctica agrícola desarrollada por medio de la tecnificación a partir de la transformación del entorno natural desde la ciencia, hace que sea un objeto que está entre lo técnico y lo natural, o entre lo artificial y natural, lo que hace que sea difícil definirlo como pura máquina de producción o como puro organismo. De esta manera, el monocultivo se establece como parte organizadora de la

vida, que repercute en la forma en que se manifiesta en la cultura y en los imaginarios culturales.

El monocultivo ha sido abordado en otras obras de Cárdenas, al ser el más claro ejemplo su novela *El diablo de las provincias*, en la que Cárdenas narra el retorno de un biólogo a su ciudad natal (las descripciones la hacen coincidir con Popayán, capital del Cauca). El biólogo empieza a trabajar como profesor en un colegio, pero tras encontrarse con su exnovia, esta le propone que trabaje con ella en un proyecto que busca eliminar una plaga de los monocultivos de caña. Al día siguiente, el biólogo entra en la mitad de una plantación de caña:

Y el biólogo se escabulle entre las cañas sin tiempo, náufrago de otro naufragio más grande, uno que tiene que ver con el tiempo inhumano de las plantas que desean prescindir de todas las demás plantas, las gramíneas hipertrofiadas que quieren dominar el mundo [...]. (Cárdenas, *El diablo* 89-90)

La escritura de Cárdenas otorga agencia a las formas vegetales de vida, mediada, por supuesto, por la tecnificación. El monocultivo aparece como lo “hipertrofiado”, que ya no es únicamente planta y que quiere “prescindir de las demás plantas”, es decir, homogeneizar el paisaje, impedir la relación entre los ecosistemas, invadir un país y comérselo todo.

Los monocultivos organizan la vida en cuanto industria, producen la vida y la cultura de acuerdo con las necesidades económicas, sociales y políticas del capitalismo, por medio de la proletarianización, la destrucción y, a su vez, al cambiar la forma en que las sociedades se piensan en relación con el mundo natural.

En la narrativa de Cárdenas, el monocultivo se expresa como agente en la vida de los personajes, pues permanece como recuerdo y marca de la violencia a la que han sido sometidos el Cauca y sus habitantes, en gran medida por parte de los aparatos estatales (como en *Elástico de sombra* con los soldados al acecho en que piensa don Sando).

La proletarización vivida por las comunidades afrodescendientes e indígenas en el Cauca, que se da por la llegada de los ingenios de azúcar y la colaboración de los dirigentes políticos en pro de sus intereses económicos personales, transforma la manera en que culturalmente se entiende y representa el paisaje. De hecho, aunque las menciones a la caña en *Elástico de sombra* sean tan solo dos, la narración está poblada de varias referencias a un paisaje endemoniado. Al tener en cuenta el papel que han jugado los ingenios en la proletarización de las comunidades caucanas, mi interés ahora es cuestionar la forma en que se representa el paisaje en la narración de Cárdenas a partir de los planteamientos de Michael Taussig, quien, en su libro *The Devil and Commodity Fetishism in Southamerica*, plantea que las representaciones del demonio en Colombia y Bolivia por parte de los trabajadores de las plantaciones y los mineros están asociadas a la proletarización derivada de los modos de producción capitalista (18).

Representaciones de la violencia en el paisaje endemoniado

Elástico de sombra es una novela que rompe con las barreras ontológicas y epistemológicas que buscan separar naturaleza de cultura en el pensamiento occidental, como también con la asunción de lugares jerárquicos entre lo humano y no humano, para dar un *continuum* a la era del Antropoceno. Cárdenas narra su novela de modo que la vida humana y la vida natural se encuentren constantemente en un espacio de relación indeterminado, que va contra la ficción del “Hombre Blanco”, como le llama Cárdenas en la nota liminar de la novela.

Los personajes de la novela están en constante —si no permanente— relación con un mundo sobrenatural que habita en cada rincón del Cauca. La continua aparición de las relaciones sobrenaturales en la novela como un misterio son una herramienta que sirve para configurarla en el lugar del secreto. Es decir que las diferentes relaciones y temáticas que atraviesan la novela están inscritas en un espacio en el que siempre predomina el secreto próximo, pero nunca terminado de revelar.

El secretismo está presente en la novela casi como una característica inmanente al funcionamiento del paisaje caucano. La novela es la narración de un viaje que atraviesa el Cauca. Las relaciones de los personajes con el mundo natural (y sobrenatural), así como las representaciones que estos mismos tienen del paisaje —intervenidas por el complicado y violento contexto social, histórico y político de las comunidades negras e indígenas del Cauca—, desbordan las dicotomías existentes entre naturaleza y cultura, al igual que las formas estéticas de representación de lo natural sobrepuestas desde la cultura hegemónica occidental.

En concordancia con lo anterior, es necesario analizar cómo en la narración los personajes reiteradamente recurren a ciertas formas particulares de representar el paisaje. Estas están alineadas con el contexto histórico y sociopolítico de la región que la misma novela presenta, e igualmente concuerdan con las interpretaciones hechas acerca del papel de los monocultivos en la zona del Cauca. Asimismo, los personajes están vinculados a una fuerte tradición de creencia en personajes sobrenaturales (como las brujas o duendes), al ser parte también de esos grandes secretos que están presentes en la novela.

Taussig analiza cómo las comunidades afrodescendientes del Valle del Cauca asocian ciertas formas de presencias mágicas o sobrenaturales, características de las creencias tradicionales, con las relaciones entre el mundo natural y los modos de producción. Consecuentemente, en su libro se pregunta por la representación del diablo para los corteros de caña, la cual está mediada por la manera en que se dan los modos de producción. De acuerdo con Taussig, si bien es cierto que muchas veces los campesinos que trabajaban en sus propias tierras ganaban menos que como trabajadores de las plantaciones, el trabajo en la plantación se ve asociado con el demonio. Esta asociación se da justamente porque el trabajo allí se organiza desde el modo de producción capitalista, que proletariza a los trabajadores (13-15).

Esa es la realidad que se vive en el Cauca con respecto a los grandes cañaduzales. Consecuentemente, cuando los personajes de *Elástico* se refieren a la caña, la asocian con una invasión o un mal del que hay

que alejarse para no ser comido. No obstante, estas referencias son apenas una pequeña parte de las representaciones del paisaje “endemoniado” que aparecen en la novela.

A lo largo del viaje, los macheteros se localizan varias veces en lo que ellos llaman los “cruces en Y o X”. De hecho, esto sucede desde el principio de la novela, cuando Miguel y don Sando se encuentran esperando a que Cero los recoja:

Lo que no había contemplado don Sando era la posibilidad de que Cero, encargado de recogerlos en una camioneta prestada para hacer el viaje, se hubiera perdido en alguno de los muchos cruces de caminos arrojados como maldiciones por todo ese valle endemoniado. Ay, los cruces de caminos, pensó don Sando... No sé cuáles son peores, si los que cortan en X o los que cortan en Y... En todos he tenido mis aventuras y desventuras. (Cárdenas, *Elástico* 12)

En la narración se muestra cómo hallarse en estos caminos es considerado de mala suerte. De hecho, en otro momento en el que se refieren a los cruces de caminos es cuando los macheteros y Cero se dirigen a la vereda Bajo San Francisco, a ver al maestro Porfirio Ocoró, y en el camino se encuentran dos cadáveres con signos de muerte violenta. Cuando le cuentan sobre el encuentro de los cadáveres a don Porfirio, se dice que “[...] don Sando bajó la cabeza y se quitó el sombrero, todavía golpeado por el encuentro con esos dos cadáveres en el cruce de caminos, justo allí, en un cruce con forma de Y, para peor augurio” (Cárdenas, *Elástico* 44).

Los macheteros, que piensan reiteradamente en esas formas en que se presenta el paisaje, con sus cañaduzales de soldados y los cruces que auguran lo peor en medio del “valle endemoniado”, se relacionan con el medio natural de una forma compleja, que deja entrever la influencia que las condiciones políticas, sociales e históricas han tenido sobre la forma en que lo humano y lo no humano interactúan.

Por un lado, la tierra es aprovechada por el Gobierno y los grandes empresarios, que dejan consecuencias desastrosas para el medio ambiente

y para las relaciones socioeconómicas de los habitantes de la región. Por otro lado, el aprovechamiento de los recursos y la falta de atención y protección a las comunidades del Cauca intervienen con la forma en que se relacionan las diferentes formas de vida. Por consiguiente, la relación que los macheteros parecen tener con su entorno y la forma en la que ven y entienden el paisaje que se presenta ante ellos es, en parte, consecuencia de los modos de producción capitalista impuestos en el Cauca. En consecuencia, ya no es solamente la relación del trabajo en el cañaduzal la que está mediada por el demonio, sino que también es el paisaje el que se vuelve una representación de él.

La representación del paisaje como algo endemoniado también está asociada a ese carácter del cañaduzal que ha consumido grandes cantidades del terreno. Esto significa que la asociación que se da entre los trabajadores y el modo de producción de la caña, caracterizado por la explotación y la proletarización, también se establece a lo largo del paisaje caucano a los ojos de los macheteros, debido a que esa proletarización se ve como un recordatorio permanente a causa de las grandes extensiones de terreno de los monocultivos de caña. Además, cabe resaltar, desde la óptica de Taussig, que

the neophyte proletarians and their surrounding peasant kinsmen understand the world of market relations as intimately associated with the spirit of evil. Despite all the possibilities of increasing their cash incomes, they still seem to view this new mode of production as productive of barrenness and death as well. To them, therefore, this new socioeconomic system is neither natural nor good. Instead, it is both unnatural and evil, as the symbolism of the devil so strikingly illustrates. (18)

Las alusiones al demonio se dan también porque la forma en que se cultiva y produce la caña parece ir en “contra de lo natural”. Taussig muestra cómo los monocultivos de caña son un modo de producción de la infertilidad, que causa muerte en diversos sentidos. Es así que, en *Elástico*

de sombra, las relaciones con el paisaje están vinculadas a una forma casi posnatural o antinatural, que deviene en una asociación por parte de los macheteros (en el caso de la novela) con el demonio.

De esta manera, es posible ver cómo los cruces de caminos que tanto se mencionan en la novela —de hecho, los personajes en la escena final se hallan en estos cruces— son parte de una manera de crear la representación del paisaje atravesado por complejas relaciones entre lo humano y lo no humano, dadas, a su vez, por condiciones sociohistóricas vividas por los habitantes del Cauca. De cualquier manera, los personajes de la novela se ven envueltos en una serie de sucesos que cruzan el umbral de lo natural, llegando a tener relaciones mágicas, puesto que evocan duendes y brujas.

Conclusión

En *Elástico de sombra* es posible ver cómo la percepción que los personajes tienen sobre la naturaleza es parte de las relaciones que lo humano tiene con lo no humano, en el marco del contexto sociopolítico vivido en el Cauca a lo largo de la historia. Este contexto ha estado atravesado por una serie de conflictos violentos, en los que la producción de capital ha tomado un papel protagonista bajo la justificación del desarrollo. Los monocultivos representan una tecnificación de la naturaleza, que ha devenido en asociaciones con lo demoníaco y, a su vez, con la violencia misma, que en cualquier momento puede consumir toda la vida a su alrededor, así como impedir las relaciones efectivas entre los ecosistemas. Al mismo tiempo, Cárdenas visibiliza, por medio de las voces de los macheteros, la violencia generada por las prácticas capitalistas y neoliberales.

Referencias

Ayala-Osorio, Germán. “El monocultivo de la caña de azúcar en el valle geográfico del río Cauca (Valle del Cauca, Colombia): un enclave que desnaturaliza la vida ecosistémica”. *Forum*, n.º 15, 2019, págs. 37-66.

- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Oxford: Polity Press, 2013.
- Cárdenas, Juan. “Economía del exterminio”. *El País*, 22 de enero de 2019, https://elpais.com/internacional/2019/01/22/colombia/1548120869_653877.html. Consultado el 22 de junio de 2020.
- . *El diablo de las provincias*. Cáceres: Periférica, 2017.
- . *Elástico de sombra*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2019.
- De Roux, Gustavo. “Orígenes y expresiones de una ideología liberal”. *Boletín socioeconómico*, n.º 22, 1991, págs. 1-26.
- Haraway, Donna. *Manifiesto cyborg*. *Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx*. E-book, Titivillus, 2019.
- Infobae. “Temblores ONG documenta 2387 casos violencia policial y 43 homicidios desde el inicio del paro nacional”. *Infobae*, 18 de mayo de 2021, <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/18/temblores-ong-documenta-2387-casos-violencia-policial-y-43-homicidios-desde-el-inicio-del-paro-nacional/>. Consultado el 13 de junio de 2021.
- La Liga Contra el Silencio. “Una trama criminal rodea la masacre de Llano Verde”. *La Liga Contra el Silencio*, 26 de octubre de 2020, <https://ligacontraelsilencio.com/2020/10/26/una-trama-criminal-rodea-la-masacre-de-llano-verde/>.
- Taussig, Michael. *The Devil and Commodity Fetishism in Southamerica*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010.
- Torrado, Santiago. “Civiles armados disparan a grupos indígenas y el caos se apodera de Cali”. *El País*, 10 de mayo de 2021, <https://elpais.com/internacional/2021-05-10/civiles-armados-disparan-a-grupos-indigenas-y-el-caos-se-apodera-de-cali.html>. Consultado el 20 de mayo de 2021.

Infancia y juventud: tras las huellas de lo posible

Memoria histórica en la literatura infantil y juvenil sobre la violencia política y social en Latinoamérica

Laura Andrea Barón

Universidad Pedagógica Nacional

Violencia política y social en la literatura infantil y juvenil

La literatura infantil y juvenil latinoamericana históricamente se ha encontrado transversalizada por dinámicas que se han desarrollado en el marco de situaciones de violencia y resistencia que han configurado las subjetividades de los sujetos y las comunidades que se encuentran dentro de estos contextos. En este sentido, las narrativas de estos sujetos y comunidades que habitan América Latina son permeadas por sus vivencias y realidades, en las cuales sus experiencias se tejen desde el recuerdo de los otros y sus representaciones desde la multiplicidad de los lenguajes.

Desde esta perspectiva, las formas en las cuales los sujetos encuentran en los lenguajes (escritos, visuales, orales, etc.), por medio del uso de la fantasía, la metáfora, las analogías y las ilustraciones, las posibilidades para poder hablar sobre los sucesos de violencia política y social hacen de la literatura una alternativa para que estos narren su experiencia con problemáticas que encuentran en su contexto y sentir, tales como soledad, identidad, ausencia, desaparición, entre otros fenómenos. Con base en esto, se han creado distintas obras de literatura infantil y juvenil que

posibilitan construir memoria histórica sobre los sucesos de violencia política y social en Latinoamérica.

Tengo miedo, de Ivar Da Coll (Colombia)

Es una segunda versión que realizó el propio autor sobre su obra original, pese a que mantiene el texto base intacto, transforma las ilustraciones, ya que el autor construyó desde su interpretación de la violencia política en Colombia nuevas imágenes, en especial desde la violencia generada en el conflicto armado colombiano. En su obra, Ivar Da Coll permite, desde el diálogo entre el lenguaje gráfico y el lenguaje textual, comprender las realidades de muchos de los niños y las niñas colombianos que han crecido en medio de miedos, como el desplazamiento forzado, el reclutamiento, los grupos armados, la desaparición forzada, entre otras formas de violencia política que han alcanzado la infancia colombiana.

Esta obra posibilita pensar otras formas de narrar la infancia colombiana y de crear, desde la representación en la imagen, una relación con la narrativa que construya un relato de los niños y las niñas desde otros marcos significativos. Estos nuevos marcos tejen un puente entre lo real de los contextos y su interpretación simbólica, entre lo imaginario y lo real. Esta obra expresa en sus ilustraciones, en diálogo con el texto, las múltiples experiencias de infancia en Latinoamérica.

El sol de los venados, de Gloria Cecilia Díaz (Colombia)

Esta obra narra, por medio de un personaje ficcional (Jana), la historia de una niña a la cual le suceden diversos hechos que van transformando su configuración como sujeto. Se resalta esta obra porque posibilita, desde el lenguaje narrativo, abordar diversos temas como la muerte, la violencia, la política, los asesinatos de líderes sociales, entre otros asuntos que, en la actualidad, no se consideran propios de la etapa denominada *infancia*, aunque no por ello dejen de ser temas existentes en las realidades de los niños y niñas. Es, entonces, que la literatura infantil

y juvenil se transforma en uno de los lenguajes que permite, desde los marcos simbólicos, el tejido de narrativas que solo son posibles en el mundo de la literatura.

Esta obra permite encontrar las relaciones de la infancia con sus múltiples realidades, al resaltar la relación de los niños y las niñas con los otros: su familia, la escuela, sus amigos. Puesto que es en esta relación en la que es posible interpretar la experiencia desde los marcos simbólicos que se configuran y se crean por y con otros desde lo *otro* (lenguaje y cultura), a través de la historia, la política y la sociedad, y desde la sensibilidad que suscitan las situaciones que surgen e irrumpen en la vida cotidiana de los habitantes de un país en guerra. En este sentido, el libro dialoga con la realidad del país, con el fin de comprender y develar una imagen de nuestro presente, cuyas raíces se anclan en el pasado.

***Así es la dictadura*, de Mikel Casal (España)**

Este texto describe las diversas violencias que se han vivido en las dictaduras a nivel histórico en distintos países latinoamericanos y a nivel mundial. Para esto, se crea el personaje de Dictador dentro de la obra y es él quien asume el papel protagónico del libro. Este texto, si bien desarrolla la dictadura desde una perspectiva general, es decir, no hace un acercamiento puntual a un suceso histórico particular, permite visibilizar la violencia política y social que se ha vivido en Latinoamérica, ya que describe de forma implícita los acontecimientos que han dejado huella a nivel individual y colectivo en los países latinoamericanos que han vivido esta experiencia.

Estas obras nos permiten comprender las maneras en las que la literatura infantil y juvenil posibilitan para las nuevas generaciones la relación con nuevos marcos simbólicos. Estos permiten significar desde la relación con diversos lenguajes y desde las realidades particulares de muchos de los niños y las niñas de Latinoamérica. En este sentido, entender la relación de la literatura infantil y juvenil con la memoria histórica implica comprender que estos campos necesariamente evocan formas

y configuraciones de pensamiento sobre la historia y la realidad que se quiere construir en Latinoamérica, así como sobre la participación de los escritores y lectores como sujetos activos en el tejido de esta memoria.

Es desde allí que la configuración de las obras se inscribe y crea, desde un pasado que no podemos olvidar porque permea la actualidad y cotidianidad de los sujetos y comunidades, lo que hace que sea necesario entenderlo como un hecho que se adscribe en un nunca más y en un basta. Esto habilita que los acercamientos que los sujetos tienen a este tipo de experiencia desde los trabajos literarios evoque “una humanidad, una experiencia en la que las maneras en que los individuos se narran afectan al otro y lo otro, pues la estética habla de las sensibilidades desde las cuales nos edificamos los humanos” (Olaya *et al.* 9).

Literatura infantil y juvenil: memoria histórica en las narrativas Latinoamericanas

Lucio me abraza por detrás. –Ey –me dice–. Hay tantos caminos en el mundo que jamás se cruzan. Podrías no haberlos conocido nunca. Siento sus brazos fuertes a mi alrededor. Tiene razón. Quiero celebrar que el amor entre Carmen, Marito y yo haya existido. Quiero celebrar que hayamos encontrado a Ariel. Doña Ángela está sentada en el muelle. Tiene las manos apoyadas en el bastón de madera que le talló Lucio. Me arrodillo frente a ella. La abrazo. Me hundo en su pecho blando y tibio, y aprieto la mejilla mojada contra su cadenita. Me siento a su lado y apoyo mi mano sobre la suya. El calor de mi mano rodea el calor de la suya. Doña Ángela tiene la mano áspera, como la de Carmen. Se la envuelvo con la mía y es como envolver una piedra. –Lo encontramos –dice. Lo encontramos. La piedra aplastó la tijera. (Garland 180)

La memoria se desprende de este testimonio, de esta experiencia, de este relato vivo, como ocurre exactamente con las memorias colectivas de los grupos: se alimentan de lo vivido, de las personas que en ellas han

participado o que en ellas tienen algún significado. Al entender las memorias como “procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales”, que involucran recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos, saberes y emociones, huecos y fracturas (Jelin 17),

hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es, entonces, un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: *recordar para no repetir*. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria”. (Jelin 6)

Es importante resaltar, como lo plantea la autora Elizabeth Jelin, que es imposible encontrar *una* memoria, visión o interpretación única del pasado, que, además, sea compartida por toda una sociedad, ya que existen múltiples formas de vivir los sucesos, por ende, existirán diversas formas de narrarlos y recordarlos, aunque se encuentren suscritos en los marcos de interpretación colectivos. Es allí cuando la subjetividad de la narración predomina, puesto que se comprenderá que la narración se encuentra articulada a aquello que experimenta el sujeto desde sus emociones y afectaciones.

De esta forma, comprender la narración como un acto en el cual entran en juego distintas afectaciones permite concebir la narrativa como un lugar en el cual es posible encontrar la experiencia del sujeto que narra desde su acontecer, desde aquello que vivió, para, de esta forma, darle un significado y sentido a su experiencia. En este sentido, el suceso vivido, si bien sigue teniendo su incidencia en el sujeto, al ser narrado se inscribe en los marcos sociales y culturales desde los cuales se interpretará su narración.

El acontecimiento o el momento cobra, entonces, una vigencia asociada a emociones y afectos, que impulsan una búsqueda de sentido. El acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*. (Jelin 27)

Piedra, papel o tijera, de Inés Garland (Argentina)

Esta obra se centra en las experiencias de dos niñas y un niño que van vivenciando los cambios políticos y sociales que se dan dentro de la dictadura militar argentina. Para ello, se desarrolla una narrativa que se enfoca no solo en los principales sucesos de este acontecimiento político, cultural, social e histórico, sino que describe la experiencia y el cambio de ser niño a adulto, así como las transiciones que ello implica en la subjetividad e identidad de cada sujeto. De esta forma, la autora permite que los lectores construyan todo un escenario sobre algunas formas de pensar y actuar en la infancia, idealizada e imaginada, y lo contraponen con una infancia que se enfrenta a los cambios sociales y políticos de un país que ha afrontado diversos sucesos de violencia política y social. Consecuentemente, se puede afirmar que Inés Garland encuentra en la literatura la posibilidad narrativa de construir un recuerdo y hacer memoria de aquellos eventos que han marcado la historia argentina y latinoamericana desde un lenguaje que se configura entre lo implícito y lo explícito, un lenguaje en el cual se encuentran las experiencias de los sujetos que han vivido estos sucesos.

En conclusión, aproximarse a las experiencias de los sujetos dentro de los contextos de violencia social y política en Latinoamérica desde la literatura se convierte en una estrategia para entender al otro desde su experiencia, al ser la narrativa el principal instrumento para construir, compartir y negociar significados, en cuanto que formas de pensamiento y sentimiento, así como en cuanto que expresiones de la visión de mundo de una cultura en un contexto dado. En este mismo sentido, Larrosa da cuenta de que

hay una forma de tener acceso a la experiencia de otros, para así obtener un panorama de comprensión de la realidad social del país. Esto se puede realizar a través de la narrativa lenguajeada, la cual permite observar las maneras en que los sujetos se relacionan con lo que los rodea (con otros y con el mundo). Con ello, es posible observar, pese a las consecuencias que trae esta postura ética, estética y política de la literatura infantil y juvenil, una forma posible de narrar y configurar la historia de Latinoamérica, de manera que,

ante la vivencia del hecho violento, los sujetos y las sociedades desarrollan mecanismos de ritualización, simbolización y tramitación que les permiten comprender lo acontecido, asimilar las pérdidas y tramitar los duelos y memorias de los hechos vividos. Uno de estos mecanismos es el arte. (Olaya *et al.* 3)

La muralla, de Nicolás Guillén (Cuba)

Es un poema del escritor y autor cubano, quien ha desarrollado en sus distintas obras literarias narrativas las problemáticas sociales, culturales y políticas de Cuba. Su poema se centra en las problemáticas acerca del reconocimiento de los sujetos a partir de su identidad y su territorio. En este sentido, es posible encontrar en la narrativa propuesta por el autor acontecimientos históricos que involucran las resistencias y las luchas del pueblo cubano, con un enfoque especial en las etnias afro-latinas, lo que permite comprender las múltiples violencias que se han gestado en Latinoamérica, entre ellas, la discriminación, la pobreza y la colonización de pensamiento y poder.

La composición, de Antonio Skármeta et al. (Chile)

Este libro relata la dictadura militar en Chile en la década de los setenta. Para ello, se narra la participación política y social de los niños y las niñas desde los lugares que habitan, entre ellos aparece la escuela como

un escenario político en el cual se reproducen las violencias sociales y políticas experimentadas durante la dictadura. En esta obra se hacen explícitas algunas de las maneras en las que los niños y las niñas relatan sus experiencias dentro de la escuela y cómo esto posibilita comprenderla a partir de las vivencias de los sujetos que allí se encuentran, entre ellos, los maestros, quienes también tienen su forma de narrar y entender las violencias.

El ejercicio de recordar implica necesariamente un esfuerzo de la memoria, de una memoria que con el pasar del tiempo se va deteriorando y deja entre sus fragmentos y ruinas recuerdos que se encuentran en medio de una neblina hecha del devenir de lo fuimos en un momento y lo que somos ahora, memorias del sujeto que estuvo presente en la génesis del recuerdo mismo y de otro sujeto que está presente en la génesis del recuerdo del recuerdo. Es por ello que se puede afirmar que aquello que recordamos innegablemente se configura desde la subjetividad, pero es por ello también que la construcción de la subjetividad se ve permeada por aquello que recordamos y aquello que olvidamos.

Un paréntesis necesario: acercamiento histórico a la literatura infantil y juvenil

Antes de preguntarnos por los receptores o destinatarios de las obras, es importante garantizar a la literatura infantil su condición de literatura, lo que de inmediato la convierte en una obra artística. Como manifestación del arte apela a la imaginación, a la sensibilidad y a los sentimientos del lector y se sitúa en el universo de lo posible. Es el mundo de lo imaginable posible creado a través del lenguaje oral o escrito. Tiene por tanto una función estética que intenta transformar, a través del lenguaje simbólico, la mirada del lector sobre la realidad. La literatura está más cerca de la vida que de la academia. (Robledo 3)

La literatura infantil y juvenil ha tenido diversas transformaciones a lo largo de la historia, esto, en parte, por los mismos cambios que se han

generado en los contextos en los cuales ha emergido. En este sentido, el estudio de la relación entre los tiempos y espacios históricos y la literatura infantil implica realizar un análisis sobre las principales aristas que se allí se sitúan. En esta perspectiva, este apartado, al hacer énfasis en lo propuesto por Garralón, se centra en los principales hitos históricos.

En este sentido, las aproximaciones históricas se desarrollaron desde distintos puntos de tensión, particularmente los cambios de perspectivas que se han gestado dentro del campo de la literatura infantil. Consecuentemente, puede identificarse un primer momento, en el que el enfoque de esta literatura se centró en la tendencia fantástica, mientras paralelamente se desarrollaba una de las grandes discusiones en este campo acerca de los libros enfocados exclusivamente en lo pedagógico y en los valores educativos. En contraste con esta concepción de la literatura infantil, aparecieron nuevas formas de mirar la infancia, desde un distanciamiento de los métodos de obediencia y bondad, que hicieron surgir un deseo por concienciar a los lectores sobre el mundo que los rodeaba. Y si bien muchas de estas nuevas obras aún se suscriben al plano de la fantasía, también puede resaltarse que en ellas empezaron a expresarse elementos de denuncia. En síntesis, se postula un “basta” a los parámetros de protección al niño.

Asimismo, se empiezan a desarrollar en esta literatura temas hasta entonces censurados, tales como la muerte, el sexo, la defensa de las minorías y la crisis de valores en la sociedad contemporánea. En este sentido, se observa que esta literatura se orienta a concientizar a los niños/niñas y jóvenes sobre las realidades políticas de su país y de otros países, así como a impulsarlos a mirar el mundo más allá de lo que los rodea. Estas obras de literatura se centraron en mostrar esa nueva realidad en la que se retoma el papel activo del niño y el joven en los fenómenos sociales y culturales.

Estamos además frente a un área de estudio relativamente reciente, pues solo a partir del siglo XVIII en Europa y finales del siglo XIX en Latinoamérica surge la literatura infantil en los espacios culturales por fuera de la institución educativa propiamente dicha y empieza a considerarse al niño como un sujeto cultural, tanto protagonista como

receptor. Es decir, se supera —al menos teóricamente— la utilización de la literatura para dejar al niño enseñanzas de tipo moral, religioso, ecológico, entre otras. (Robledo 3)

Desde lo expuesto por Robledo, se vislumbra la relación entre los cambios que han tenido lugar dentro de la literatura infantil y las mudanzas en las perspectivas desde las que se concibe la infancia. Así, se cambia la perspectiva desde niños/niñas víctimas del destino o de la intolerancia e inconsciencia de los adultos, hacia niños/niñas inteligentes, superdotados, llenos de cualidades que les permiten no solo sobrevivir al mundo aburrido, represor e incoherente de los adultos, sino, además, transformarlo. En este sentido, se observa desde esta nueva propuesta literaria que los niños tienen una autonomía y una libertad que les permite moverse por el mundo como seres capaces de prescindir del adulto y que poseen un imaginario y un universo cultural propio de la infancia.

Por su parte, algunos autores se han enfocado en la exploración de la imaginación infantil y han entregado a los niños cuentos llenos de humor, que rompen las convenciones del mundo de la lógica, cargados de fantasía y les devuelve a niños y niñas formas de su propio imaginario por medio de la simbología de la literatura infantil. En esta perspectiva, Robledo señala que la literatura infantil moderna explora los temas a partir del universo emocional, cotidiano e imaginario de la temprana infancia: la amistad, la relación con sus padres, los miedos, el temor a ser abandonado, el juego, las relaciones afectivas familiares, entre otros.

La literatura infantil y juvenil está permeada por las distintas transformaciones que se han situado a nivel histórico y social. Con base en ello, han surgido distintas tensiones sobre las formas en las cuales debe producirse esta literatura. En este sentido, se ha generado una lucha constante entre los componentes y elementos que configuran la misma. Para ello, es fundamental comprender la literatura infantil y juvenil como un campo interdisciplinar e intertextual, en el cual confluyen diversos lenguajes, en especial artísticos, tales como la música, la danza, el cine, entre otros. Desde esta perspectiva, la relación entre memoria histórica y literatura

debe suscitar la construcción de diversos interrogantes, a partir de los que sea posible reflexionar sobre las formas en las cuales se piensa la literatura, no solo desde el objeto libro y la implementación que se realiza de este, sino también desde la construcción de las narrativas de los sujetos que se encuentran inmersos en las realidades latinoamericanas y que reflexionan sobre sus vivencias y formas de actuar en estos contextos.

La literatura como tejido intergeneracional en la memoria histórica

Imaginar el puente entre literatura infantil y juvenil y memoria histórica en Latinoamérica implica concebir a los autores y lectores como sujetos políticos y éticos, de esta forma, comprender el lenguaje y la lectura se relaciona no solo con la poética, sino también con la política y con las interpretaciones que realizamos de nuestro mundo y del mundo del otro. Por eso, para pensar el vínculo intergeneracional no solo basta con pensar los niños, niñas y jóvenes, también es necesario pensar en ese otro, en el/la adulto/ta, que configura y da marcos de significado a la construcción de la experiencia subjetiva y colectiva sobre los acontecimientos de violencia política y social. En este sentido es que la literatura se transforma en un instrumento tejedor de este vínculo intergeneracional, puesto que posibilita darle un lugar a los niños y las niñas para conocer, reconocer, comprender y entender los acontecimientos y sucesos latinoamericanos y, de igual forma, permite que los adultos encuentren un lugar para hablar, reflexionar y profundizar en temas de literatura, política y, por supuesto, memoria histórica. Si bien se reconoce que la literatura infantil y juvenil no es el único lugar de configuración de la memoria intergeneracional, sí se asume que constituye un escenario importante de encuentros y desencuentros

tanto en el universo de la obra literaria como en el plano de la realidad de escritores e ilustradores y lector, pues la literatura infantil da cuenta de formas de simbolización y significación del mundo hechas por los adultos cuya clasificación apunta hacia generaciones distintas

o propias, un escenario de encuentro entre-generaciones de lectores o entre un otro (adulto que escribe, recrea, representa, simboliza) y el lector (público “infantil”). (Herrera-Cortés y Pertuz-Bedoya 48)

Camino a casa, de Jairo Buitrago (Colombia)

Narra la historia de la cotidianidad de una niña que enfrenta la ausencia de su padre. Para contarlo, se establece una relación directa entre las ilustraciones y el lenguaje escrito que permite identificar los elementos simbólicos de una de las experiencias de las infancias colombianas y latinoamericanas, que se contraponen a los imaginarios establecidos sobre la infancia protegida y feliz. De esta forma, el autor establece un juego entre los registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real, mediante el cual representa una de las formas de violencia que se ha configurado en Latinoamérica: la desaparición forzada.

Desde esta perspectiva, la obra permite aproximarse a las huellas que deja la violencia política y social en los sujetos que viven estos sucesos de forma directa e indirecta, ya que este libro álbum no aborda la voz de aquel que ya no está, el padre, sino lo que representa su ausencia en la vida de sus seres amados. En este sentido, su narrativa posibilita comprender los lugares simbólicos en los que esta ausencia se hace más latente y las distintas maneras en las que los otros la asumen desde sus distintos lugares. El texto permite vislumbrar la voz de las experiencias de una infancia afectada por la violencia social y política desde un lugar propio y protagónico a partir de los significados simbólicos de sus vivencias.

Obras, de Mauricio Rosencof (Uruguay)

Victoria Daona organiza una selección compuesta por variaciones de los relatos de Rosencof. En la selección figuran: *Memorias del calabozo*, *Conversaciones con la alpargata*, *El bataraz*, *Piedritas bajo la almohada* y *Las cartas que no llegaron*. Con este recorrido por la poética del autor, ella muestra que esta exhibe el compromiso de Rosencof con el pasado y

que ella forma parte de “un proyecto de memoria en donde lo que se narra no se cuestiona, se trata de un sistema cerrado que se retroalimenta en sus propias manifestaciones” (17).

A partir de esta propuesta crítica, nos detenemos, particularmente, en la lectura de *Las cartas que no llegaron*, porque se trata de un texto atravesado por marcas autobiográficas que dan cuenta de la voluntad de recrear nuevos sentidos y transmitir el pasado. Con respecto a este texto, Daona afirma:

[...] en esta novela Rosencof emprende un viaje en busca de las narrativas fundantes de su vida, para ello va a ahondar en las tramas subjetivas sobre las que se erige la memoria familiar, con el fin de comprender los lazos filiales a la vez que reconstruir el relato de su propia historia. (76)

El autor ficcionaliza un recorrido personal que abarca la voz de la infancia y la relación con sus padres, recrea los días de sus familiares judíos en los campos de concentración nazis y cuenta su propia experiencia de encierro para dejar abierta la posibilidad de reconocerse al contar su propia historia. La lectura del texto nos permite avanzar en la importancia que para Rosencof tiene la palabra en el proceso de transmisión, el lugar primordial que tienen los niños y niñas en la vida y la necesidad de escuchar y contar los relatos como parte de una forma de habitar el mundo (García 91).

Estas obras literarias exponen posicionamientos del orden político y ético en los que los niños y las niñas se reconocen como sujetos políticos que interpelan a los adultos y los movilizan a pensarse desde su responsabilidad ética, situada en varias dimensiones: en las formas de comprender el pasado desde el presente para dotarlo de nuevos sentidos, en su esfuerzo por presentarlo/representarlo/recrearlo para los recién llegados, en las formas de enunciar al otro o a lo otro y en el ofrecimiento a las nuevas generaciones de “un mundo cuya responsabilidad asumen [los adultos] aunque ellos no son quienes lo hicieron y aunque, abierta o encubiertamente, preferirían que ese mundo fuera distinto (Arendt 201).

Al ser la generación adulta la que asume la inmersión de los niños y las niñas en la cultura y la política, estos procesos de configuración de memorias demandan de parte del adulto responsabilidad ética, política y pedagógica. Visto así, la articulación entre memoria histórica y literatura se establece a partir del tejido de lenguajes que permiten al niño interpretar sus y los mundos de los otros, ya que le permiten la exploración de estos desde la creación y el contacto con la realidad. Y es en esta relación en la que se tejen nuevas creaciones de mundos, nuevos marcos simbólicos y nuevas formas de interpretación, al recuperar las voces de los sujetos que han vivido y viven en los distintos contextos de violencia política y social en Latinoamérica.

Conclusiones

La literatura infantil y juvenil se ha transformado en un universo de posibilidades en el cual los sujetos encuentran la posibilidad de narrar, imaginar, construir y resignificar los distintos sucesos del pasado relacionados con la violencia política y social latinoamericana. En este sentido, es posible encontrar que los sujetos hacen experiencia a partir del recuerdo, luego de que entra el otro (lenguaje y cultura) y los otros, esto posibilita la construcción y configuración de las vivencias que le acontecen al sujeto.

Desde esta perspectiva, el acercamiento a la literatura infantil de Argentina, Uruguay, Chile, Colombia y Cuba permite a los múltiples lectores que acuden a este universo resignificar y reinterpretar los sucesos históricos no como eventos macro que son susceptibles de un análisis, sino a partir de la interpelación del lector por los sujetos que construyeron sus narrativas dentro de los contextos de violencia política, tales como los vividos en estos países en los que los conflictos armados, las dictaduras, el exilio, el temor, las luchas armadas, los abusos físicos y psicológicos, entre otros, fueron, son y serán sucesos que dejaron huellas y marcas simbólicas tanto a nivel individual como colectivo. En síntesis, la relación de lo político en la literatura infantil surge en el momento en que los sujetos narran

sus experiencias a partir de los sentidos y significaciones que sitúan en relación con su mundo y con las formas en las cuales lo interpretan.

Referencias

- Buitrago, Jairo. *Camino a casa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Da Coll, Ivar. *Tengo miedo*, vol. 1. Bogotá: Ediciones Castillo, 2013.
- Díaz, Gloria Cecilia. *El sol de los venados*. Madrid: Ediciones SM España, 2014.
- García, Laura Rafaela. “Literatura infantil y violencia política: itinerarios de lecturas sobre las memorias narrativas del cono sur”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 7, n.º 13, 2016, págs. 83-98.
- Garland, Inés. *Piedra, papel o tijera: Spanische Lektüre für das 4., 5. und 6. Lernjahr*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH, 2015.
- Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil*, vol. 2. Madrid: Anaya, 2001.
- Guillén, Nicolás. *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. Madrid: Loguez, 1984.
- Herrera-Cortés, Martha Cecilia Herrera y Carol Juliette Pertuz-Bedoya. “Literatura infantil y pasado vergonzante: espacios y aconteceres entre generaciones”. *Revista Colombiana de Educación*, n.º 78, 2020, págs. 43-72.
- Jelin, Elizabeth. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001, págs. 17-38.
- Olaya Gualteros, Vladimir y Mariana Iasnaia Simbaqueba. “Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político”. *Revista Colombiana de Educación*, n.º 62, 2012, págs. 117-138.
- Robledo, Beatriz. “La literatura infantil o la cultura de la niñez”. *Barataria. Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, vol. 1, n.º 2, 2004, págs. 2-7.
- Skármeta, Antonio, Alfonso Ruano y Elisa Amado. *La composición*. Toronto: Groundwood Books, 2000.

Transformaciones de la representación infantil en la literatura infantil y juvenil (LIJ) colombiana: del *Zoro*, de Jairo Aníbal Niño, a *Se resfriaron los sapos*, de Marcela Velásquez Guiral

Diana M. Gamboa

Pontificia Universidad Javeriana

Desde hace un par de décadas, asistimos a un aumento de la producción literaria en Colombia. En lo que se refiere a literatura infantil, es visible tanto la proliferación de editoriales independientes como el cambio en la mirada de estas hacia los niños. Así como las primeras obras literarias se inclinaron hacia enfoques didácticos y pedagógicos que evitaban tocar temas tabúes como la sexualidad o la muerte, con el objetivo de transmitir valores patrios y contenido moral, en los años noventa, se introdujo en las obras literarias infantiles el interés estético y la apertura a temáticas de carácter psicológico.

Exponer el cambio en las representaciones de la infancia en la literatura colombiana dirigida a niños es el tema que se analizará a lo largo de este artículo, por medio de los simbolismos, recursos narrativos y referencias a otras obras literarias del mismo estilo y a partir del estudio de dos obras producidas en momentos clave de la historia y de la producción literaria colombiana: *Zoro*, de Jairo Aníbal Niño, y *Se resfriaron los sapos*, de Marcela Velásquez Guiral.

Infancia y literatura en Colombia, una perspectiva histórica

Se entiende por *niño* todo ser humano menor de 18 años de edad, salvo que haya alcanzado antes la mayoría de edad.

Convención sobre los Derechos del Niño

Esta definición que parece el resultado del determinismo biológico y, por tanto, de carácter inmutable y universal es, en realidad, una construcción social que se ha formado mediante presiones políticas y económicas que se ejercen en la sociedad, y aunque haga parte del concepto de *infancia* compartido en la actualidad, es preciso hacer una aclaración al respecto. Si bien “los niños han existido siempre, naturalmente son los ‘cachorros’ de la especie humana” (Saldarriaga y Sáenz 392), la infancia es la mirada que tiene la sociedad sobre esta etapa de la vida, y esta visión ha sido diferente en cada época.

La infancia moderna nace con la instalación de una visión paternalista sobre los niños, al extender la etapa infantil hasta los dieciocho años y separarlos de los adultos mediante una caracterización en la que “el niño” se entiende como un ser humano diferente por sus peculiaridades: inocencia, capacidad de sorprenderse, imaginación, valentía, volatilidad y sumisión. De acuerdo con Ariès, esta caracterización es consecuencia del paso de una sociedad feudal, basada en el vasallaje, a una sociedad preindustrial, con un sistema de gobierno centralizado (la monarquía absoluta) y un nuevo sentimiento nacionalista que hizo necesaria la reproducción cultural homogénea y la promulgación de valores comunes a una nación.

Este último factor fue determinante a la hora de modificar los mecanismos de reproducción cultural, antes constituidos por el aprendizaje de oficios a cargo de parientes y vecinos, y ahora asumidos por una nueva institución: la escuela, lugar en donde se instruye a los niños de acuerdo con ciertos valores deseables y luego se le reintroduce a la sociedad. Escolarizar es, en algún sentido, “civilizar”, acallar pulsiones que pueden ser el germen de asonadas o revueltas que pongan en peligro un *statu quo* y, por tanto, el poder de un soberano sobre la nación.

El nuevo modelo fue asumido con éxito al percibirse como un mecanismo de ascenso social. Esta creciente escolarización originó la aparición de nuevos enfoques pedagógicos, como el uso de las cartillas de lectura, que dieron paso, a su vez, a los primeros libros dirigidos al público infantil y cuyo objetivo era condicionar el pensamiento de los menores, basando sus métodos en la repetición y el contenido literario de géneros como la fábula.

De acuerdo con Beatriz Robledo, la aparición de un tipo de libro dirigido a una audiencia específica fue el origen de la literatura infantil y esta, a su vez, fue condicionada con fines pedagógicos ejemplarizantes. En el caso colombiano, podemos encontrar literatura infantil desde el siglo XIX, a partir de la valoración de una cultura propia reflejada en el costumbrismo y en el naciente nacionalismo que llevó a ampliar un proyecto de formación estética y cultural para generaciones jóvenes. Estos libros, escritos en un lenguaje sencillo y cotidiano y con imágenes vivas y pintorescas, posibilitaron la formación de nuevos valores para la nación que emergía luego de la Independencia. Entre los primeros exponentes de esta literatura están los *Cuentos*, de Rafael Pombo; *El romancero colombiano*, *Historia y cuentos para los estudiantes del Colegio del Rosario* y el cuento “Simón, el mago”, de Tomás Carrasquilla.

Sin embargo, es en el siglo XX cuando la literatura para niños en Colombia se valora como producción literaria con valores estéticos propios y se vislumbra, así, una incipiente independencia de los móviles pedagógicos que habían caracterizado a la literatura infantil colombiana hasta ese momento. Esto, en parte, ocurrió gracias a la influencia de los cambios en la concepción de la infancia, así como a nuevas teorías sobre el desarrollo psicológico y al impacto de la pediatría en las familias colombianas, que disminuyó la morbilidad infantil.

Gracias al aumento de la producción literaria infantil en Colombia durante el siglo XX, es posible identificar la transformación en la concepción de la infancia en el país. Esta comprensión de la infancia parte de una visión idealista, que la define como una etapa paradisiaca, un estado envidiable que el adulto añora; luego, se transforma, desde una posición cercana a la primera, en un cierto empoderamiento que adorna al niño con

cualidades superhumanas que le permiten actuar en situaciones y contextos en que un adulto no podría, y, finalmente, se empieza a comprender al niño y la niña como personajes con sensaciones y pensamientos propios, así como con sentimientos considerados como transgresores en las visiones tradicionales sobre la infancia.

Con el objetivo de ejemplificar y dar cuenta de estas transformaciones en las concepciones sobre la infancia, escogí dos textos: *Zoro*, de Jairo Aníbal Niño, y *Se resfriaron los sapos*, de Marcela Velásquez Guiral, para analizarlos de acuerdo con su contenido, los modos de contar el relato y las referencias realizadas a otros textos, que se usan como ladrillos para construir nuevos relatos.

Zoro, de Jairo Aníbal Niño

Por la influencia de psicólogos como Piaget, la noción de *infancia* se transformó. En estas nuevas concepciones psicológicas de la niñez, el niño se comprendía como un sujeto protagonista, libre e independiente. Como un reflejo de este proceso, tenemos la imagen del Zoro, personaje que da título a la obra que Jairo Aníbal Niño publicó en 1997.

Podemos enmarcar esta obra dentro de un nuevo florecer de la literatura de los años setenta y ochenta, pues gracias a los avances en la industria gráfica se permitió una mayor versatilidad en el campo editorial. La necesidad de atraer y retener lectores, que se veían cautivados por un medio que adquiría una mayor cobertura y cabida en los hogares colombianos, la televisión, resultó en la desescolarización de la lectura y, consecuentemente, en la creación de bibliotecas públicas con anaqueles especiales para el público infantil. Los premios dirigidos a escritores de literatura infantil incentivaron la creación de un mayor número de libros para niños (muestra de esas iniciativas es *Zoro*, que fue ganador del premio Enka en 1977) y la aparición de una generación de padres interesados en cultivar hábitos lectores en sus hijos.

Este aumento en la producción de literatura infantil también permitió la evolución de la mirada de los autores sobre la niñez. Quienes

hasta entonces escribían con fines morales o didácticos pasaron a buscar finalidades lúdicas y estéticas, aunque conservando la idealización de la infancia, lo que

se evidencia en la creación [...] de personajes golpeados por las injusticias de la vida adulta, enfrentados a la maldad y la crueldad del mundo de los mayores y quienes la mayoría de las veces triunfan gracias a las fuerzas sobrenaturales de otro personaje o la magnificencia y bondad de la mano poderosa de sus creadores. (Robledo, “El niño” 641)

Zoro es relatado a través de la narrativa fantástica, el simbolismo y las metáforas poéticas. Y expone cuatro temáticas: el viaje iniciático, el estereotipo del *nativo ecológico*, el cuestionamiento hacia la supremacía del hombre blanco y el empoderamiento del niño: desde la dicotomía niño/anciano.

La trama del *Zoro* es la historia de un niño de doce años en un viaje que, claramente, lo lleva a convertirse en un adulto. En el viaje, el niño debe desprenderse de sus padres y poner a prueba sus habilidades para vivir solo en la selva. Tiene dos antagonistas, que simbolizan los retos a los que el niño se ve enfrentado al crecer: la banda de mineros esclavistas, que simbolizan la avaricia y la crueldad, y los gigantes de alambre, que le tienden una trampa al niño y al viejo colocando una vaca gigantesca en el camino que los cobija y les da leche, lo que nos remite al peligro de no querer crecer y de regresar al útero de la madre. Ambos son sorteados por *Zoro* mediante su ingenio, de la mina se escapa para recolectar semillas del bosque oscuro, que al reventarse actúan como bombas de humo, y de los gigantes se escapa ayudado por el ave tente, que se pone de carnada delante del caimán que los vigilaba mientras el niño enreda una liana en el caimán, los empuja hasta la orilla y los libera de la prisión de la flor de metal.

Al mismo tiempo se encuentra con aliados, las criaturas mágicas. Estas le facilitan la empresa y no le permiten renunciar a su propósito: reencontrarse con su familia. En este grupo tenemos al tigre de cristal, que simboliza la sabiduría interior y que es quien conoce el destino final del héroe. En la narración, el tigre aparece en los dos puntos de giro de la historia:

al inicio es quien le brinda la ubicación de su familia y hacia el final, en el último combate con la banda de mineros, es quien alienta al niño en la búsqueda y devora a algunos integrantes de la banda. Los hombrecillos diminutos y las criaturas del aire, que proveen los alimentos, los objetos mágicos y la indumentaria que les permite enfrentarse tanto a Amadeo como a Zoro a las inclemencias del tiempo y a los peligros de la selva son las representaciones de las herramientas con las que el adulto cuenta para enfrentarse a las vicisitudes de la vida. Por último, el águila de hielo simboliza todo lo que el niño debe sacrificar para convertirse en adulto.

Aquí el héroe, Zoro, hace gala de su ingenio, su valentía y la compasión por los seres vivos para enfrentarse a los peligros del entorno (el bosque de animales y las aguas de los espejos). Estos se traducen en pulsiones destructivas y pueden extraviar al niño en su tarea de convertirse en un adulto. Finalmente, el niño se encuentra de nuevo en la aldea, que escenifica el retorno del héroe, que ha vuelto convertido en un adulto.

Como telón de fondo de la narración, tenemos el conflicto por tierras, en el cual los indígenas de la aldea se ven sometidos al despojo por parte de los “hombres con armas de candela”, lo que los obliga a huir río abajo “en su incesante búsqueda del país de la justicia y la felicidad” (27). Niño nos presenta una mirada ambivalente sobre los indígenas; por un lado, propone el estereotipo del nativo ecológico, en el que se define a los indígenas como parte de la naturaleza, al alegar su cercanía y complicidad con el entorno, un discurso colonialista que legitimó la explotación de esta población al asumirla como recurso. Por otra parte, focaliza la narración desde la perspectiva indígena, para provocar la identificación de los lectores.

Al hablar desde la perspectiva del que ha sido considerado oprimido por los discursos eurocéntricos, no solamente introduce el tema de los despojos a los que son sometidos los indígenas, sino que también habla de la deshumanización a la que son reducidos los negros, forzados al trabajo esclavo y sometidos a la prohibición de usar la palabra. El autor cuestiona la supremacía del hombre blanco a través de la banda de mineros esclavistas, que son ridiculizados por su aspecto o su comportamiento. Por ejemplo, tenemos al flaco, a quien Niño describe como un hombre de

barba de oro con un ojo violeta y otro amarillo, y al gordo, un personaje glotón y pusilánime. Para subvertir el orden hegemónico establecido, el texto cierra con el empoderamiento del niño, quien burla a los mineros esclavistas, hace gala de sus conocimientos sobre la selva y, en general, lleva el control de la aventura.

En esta obra nos encontramos con referencias a y entrelazamientos con otros textos literarios, como *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling, y *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll. Aníbal Niño toma el motivo del niño perdido en la selva de Kipling y lo refresca al ambientarlo en un paisaje con elementos de la Sierra Nevada y la Amazonía colombiana. Al mismo tiempo, se regodea en imágenes fantásticas y oníricas que compone con nuestra fauna colombiana (armadillos, osos hormigueros, titís, colibríes, mariposas) sumada a elementos foráneos, como el tigre, que podríamos asimilar al jaguar, animal presente en muchas de las mitologías americanas, lo que provoca un efecto de yuxtaposición de las criaturas que da la apariencia de un mundo en el que la realidad y la fantasía se combinan en una sola.

Si bien ambos autores nos muestran una concepción determinada sobre la infancia, en el caso de Mowgli, vemos a un “salvaje” que necesita ser “civilizado”, instrucción que le provee Baloo, que representa el deseo por introducirlo en la sociedad, al mostrarle su lugar y su deber ser en esta. Ya en el caso de Zoro, Niño nos muestra un personaje empoderado y activo que pone a prueba sus habilidades: el niño ejerce su accionar sobre las criaturas de la naturaleza sin la mediación de un adulto que le muestre cuál debe ser su papel.

Al igual que en el *Libro de la selva*, Niño utiliza el recurso de la antropomorfización para darle voz a las criaturas de la naturaleza. En *Zoro*, además, a algunas criaturas les da forma humanoide, inspirándose en las leyendas de los espíritus de la naturaleza como gnomos, hadas y elementales; como ejemplo tenemos la descripción de las hormigas como “hombrecillos diminutos” que lo invitan a la ciudad de los insectos y que además tienen actividades humanas. Otro de los personajes es el tigre, que puede ser asociado con la imagen del chamán, quien se encuentra en

estados de trance y ve a través de los ojos de otros animales, lo que acentúa el carácter onírico de la obra.

En ese mismo orden, se puede identificar una referencia a *Alicia en el país de las maravillas*, libro en el que el absurdo lleva a un mundo de extrañeza. En el caso de Alicia, perfectamente alineado y creíble dentro de una lógica interna. Por el contrario, Niño colma el relato de imágenes fantásticas y seductoras mediante la combinación de elementos de realidad y fantasía, como el bosque de animales: “Allí son los árboles los que se mueven de un lugar a otro y los animales han echado raíces, se han sembrado en la tierra y han crecido alargándose hacia el cielo” (30). Lo mismo sucede en las aguas de los espejos: “Es un río muy caprichoso —dijo Zoro—. Cambia de lecho de un momento a otro y hay que buscarlo a veces por largas horas para encontrar otra vez su cauce” (66). A estas imágenes fantásticas se suman las situaciones inverosímiles que se tornan caprichosas. Por ejemplo, tenemos el final del flaco, quien desaparece luego de subir a la canoa de oro, y el gordo, que se desinfla cuando se pincha con el pedazo de sol, lo que distrae a los lectores en el relato.

***Se resfriaron los sapos*, de Marcela Velásquez Guiral**

A lo largo de la narración, Velásquez presenta cuatro temáticas que entrelaza: las relaciones entre padres e hijos, la desaparición y la pérdida, crecer y madurar y la rivalidad entre hermanos. Estas temáticas se tejen a través de la voz narrativa de Otoniel en dos tramas paralelas: la búsqueda del papá de Otoniel, desaparecido en la mina, y la relación familiar que sostenían hasta entonces. Con el uso del recurso de la retrospectiva para saltar entre los dos tiempos narrativos, Velásquez logra un ritmo vertiginoso y un impacto emocional, en la medida en que se acercan las dos líneas temporales, que convergen en el encuentro del cuerpo sin vida del papá.

La voz narrativa es la de Otoniel, quien, además de exponer las situaciones desde su punto de vista, también comparte sus percepciones sobre su familia y sobre sí mismo, lo que permite una identificación con

el público lector (la novela está catalogada para niños de nueve años en adelante), con quien mantiene complicidad gracias a la cercanía y la intimidad con la que la autora maneja la voz del personaje, que se acerca al estilo narrativo del diario.

Ahora, además del recurso de la voz en primera persona, la autora recurre a una serie de imágenes potentes que logran mover los sentimientos del lector entre las dos líneas temporales. En una de las líneas, la autora utiliza el motivo de los sapos como símbolo de la relación filial, marcada por el juego y la fantasía, lo que logra conmover al lector, al remarcar la relación de Abril (hermana de Otoniel) con su padre, quien reafirma y celebra la percepción sensible e imaginativa que tiene su hija de la realidad mediante el *leit motiv* de la narración: “¡Se resfriaron los sapos!”

En la segunda línea temporal, se narra la búsqueda del padre después de la explosión en la mina en que trabajaba. Búsqueda que avanza en tanto sus cosas desaparecen sucesivamente y así prepara al lector para el trágico final, al tiempo que genera intriga sobre el destino del padre, todo esto mientras el niño deja clara su percepción y su análisis racional. Otoniel piensa que las cosas están siendo robadas por otros mineros o vendidas por la vecina, aunque otro análisis de tipo mágico asocia la desaparición sucesiva con la extinción de la vida del padre.

Otoniel se muestra como un personaje racional, que transita la salida de la infancia, la imaginación y la magia, dos aspectos característicos de la etapa infantil. En contraste, Abril se muestra como una niña mística capaz de reconocer la muerte del padre aun cuando no ha sido declarada, aspecto que se refuerza con la descripción que Otoniel hace de ella: con su trapo en la cabeza, el aroma mentolado y las fiebres, que siempre se asocian con personajes mediadores entre el plano material y las realidades sutiles. La fiebre se convierte así en un estado alterado en el que se alcanzan conocimientos que no son accesibles a la razón, pero sí a los sentidos suprasensibles.

La enfermedad de Abril y la cercanía de la muerte generan un cambio en Otoniel, que en la primera línea temporal era travieso, curioso e insolente y que se convierte, en la segunda, en un personaje que toma la

responsabilidad de rescatar a su padre y traerlo de vuelta a casa. Otoniel entiende la importancia de la imaginación y el cariño como refugio ante las vicisitudes de la vida y asume el nuevo papel que le impone la pérdida: el de protector. En él también se hacen evidentes las etapas del duelo: la negación, la rabia, el dolor y, finalmente, la aceptación, al dejar a los espectadores con una sensación de esperanza reflejada en la imagen final en la que Abril amarra todas las cosas de su papá a los globos y las “envía a las nubes”, el último destino de Osvaldo.

El contraste entre los personajes infantiles, Otoniel y Abril, permite a la autora introducir el tema de la rivalidad entre hermanos, que solo tiene solución con la desaparición de uno de los padres y la consecuente transición del hermano mayor, que asume el papel de “hombre de la casa”, lo que da por finalizada la etapa infantil al demostrar los tránsitos tantas veces abruptos hacia la adultez.

Se resfriaron los sapos es una obra heredera de las propuestas de autoras como Gloria Cecilia Díaz con *El sol de los venados* e Irene Vasco con *Paso a paso*, las cuales se inscriben en una corriente contemporánea de la literatura infantil en la que la realidad interior y la visión de mundo de los niños cobra mayor relevancia que los intereses didácticos y pedagógicos o los estereotipos en los que los adultos enmarcan a los niños. Esta ruptura permite ver niños transgresores de las visiones tradicionales y, en este sentido, más “de carne y hueso”.

Asimismo, las temáticas trabajadas logran una mayor complejidad psicológica, que se refleja en una descripción más amplia del mundo afectivo y familiar, con menos temor de hablar sobre temas que tradicionalmente se consideraron tabú en la literatura infantil: la sexualidad y la muerte. En el caso de estas tres autoras (Velásquez, Díaz y Vasco), se maneja el tema de la muerte mediante una narrativa de carácter testimonial que nos muestra la voz del niño o del adolescente, que revela sus posturas críticas, sus anhelos y sus miedos respecto a la pérdida.

En este sentido, podemos decir que en la literatura contemporánea

los niños buenos se acabaron. Y es que ese concepto beatífico de la infancia no deja de ser una idealización más del adulto y nos muestra un desconocimiento y una invisibilidad de la niñez real. Los niños odian, sienten miedo, pelean, son agresivos, sufren, son rebeldes y piensan, atributos que por fortuna ya están incorporados a las letras para niños modernas y que muestran una valoración por parte de los adultos de una etapa del desarrollo que tiene un mundo propio, una manera particular de relacionarse con el mundo y una cultura que le pertenece. (Robledo, “El niño” 647)

Conclusiones

Se ha partido de la actual definición de *niño*, ampliamente aceptada, para evidenciar la diferencia entre niñez e infancia. La infancia es una construcción social definida por adultos y tiene un carácter cambiante, después de todo, vimos que la infancia en las sociedades modernas adquirió nuevas particularidades debido a la necesidad de crear Estados soberanos con valores comunes. La escuela se convirtió en el dispositivo de reproducción cultural por excelencia y su éxito determinó el surgimiento de nuevas estrategias pedagógicas como las cartillas, piezas didácticas diseñadas para los niños, que fueron el germen de la literatura infantil.

En el caso colombiano, es en el siglo XIX, período de nacionalismos, cuando una apuesta por lo propio derivó en una literatura colombiana dirigida a los niños. Sin embargo, es en el siglo XX cuando se hace prolífica la escritura para niños con fines más estéticos que didácticos, transformación gracias a la cual es posible trazar una evolución de las concepciones sobre la infancia y diferenciar matices en la visión sobre la niñez.

A lo largo de este texto, se hicieron visibles estas diferencias a través de las obras *Zoro* y *Se resfriaron los sapos*, al exponer tres representaciones de infancia, desde el concepto idealizado de la etapa infantil, pasando por el empoderamiento del niño, hasta llegar a darle una apariencia más

verosímil, más realista y con profundidad psicológica. Todas ellas representadas desde la perspectiva adulta, no desde la propia voz y la construcción identitaria de los niños.

El autor, que por lo general es un adulto, tiene la responsabilidad de mostrar una visión del mundo que construya una realidad más deseable, pero no desde el adoctrinamiento que proponían las cartillas de aprendizaje de lectura, que rezan: “¡Los bueyes son mansos! ¡Aquí no hay rey! ¡La ley es soberana!”, al estilo de la Cartilla Charry, sino al mostrar la posibilidad de recrear un mundo más tolerante, incluyente y compasivo. Esta visión del mundo se expresa a través de la forma narrativa y utiliza una serie de estrategias que, como Chambers anota, son diferentes en la forma como deben acercarse a los niños, porque tienen la necesidad de una aproximación cercana, de un par, otro niño (una de las estrategias más exitosas en la literatura infantil).

Sin embargo, no se puede desconocer que los niños tienen su visión propia sobre el mundo sin necesidad de la mediación de un adulto. Los niños tienen la facultad de criticar, analizar y proponer, y es vital promover estas actitudes en los niños dentro de una literatura capaz de configurar múltiples voces desde diferentes infancias.

Referencias

- Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus, 1987.
- Banco de la República. Biblioteca virtual. *Biblioteca familiar colombiana*. 05 de junio de 2018, <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll9/id/8>
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. Alicia a través del espejo*. Bogotá: Editorial Cupido, 2005.
- Chambers, Aidan. *Conversaciones: escritos sobre la literatura y los niños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- López Gómez, Adel. “Esbozo sobre la literatura infantil”. *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 8, n.º 2, 1965, págs. 267-270.

Niño, Jairo Aníbal. *Zoro*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1991.

Robledo, Beatriz Helena. "El niño en la literatura infantil colombiana".

Historia de la infancia en América Latina, editado por Pablo Rodríguez, María Emma Mannarelli. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007, págs. 633-648.

---. *Antología de los mejores relatos infantiles*. 1997.

Saldarriaga, Óscar y Javier Sáenz. "La construcción escolar de la infancia: pedagogía, raza y moral en Colombia, siglos XVI-XX". *Historia de la infancia en América Latina*, editado por Pablo Rodríguez, María Emma Mannarelli. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007, págs. 391-415.

Velásquez Guiral, Marcela. *Se resfriaron los sapos*. Bogotá: Ediciones SM, 2017.

Del énfasis en el narrador al énfasis en el lenguaje: contraste entre dos propuestas del cuento “El pozo de los ratones”

Ana María Botero Bermúdez

Pontificia Universidad Javeriana

Introducción

Los relatos de tradición oral, cuentos folclóricos o populares muchas veces se han plasmado en el papel con el propósito de consolidar, preservar y difundir lo que se consideraría parte esencial de una cultura distinta a la letrada. En Latinoamérica, la palabra de lo alterno, de lo *otro*, de lo excluido por el canon ha buscado emularse en lo literario como parte de una práctica cultural que pretende dialogar con aquello que escapa o se subordina a la cultura oficial¹ (Ostria González).

En este artículo queremos sentar un precedente para explorar los cambios en la literatura infantil latinoamericana cuando en ella se pretende representar la oralidad. ¿De qué forma quiere desarrollarse este diálogo

¹ Según Ostria González, esto ocurre desde la reproducción literaria de las formas más elementales, como decires o refranes en los diálogos de los personajes, hasta llegar a la complejidad de la “imitación lingüística”, que podemos encontrar, por ejemplo, en *Pedro Páramo*, *Martín Fierro*, *La región más transparente* o *Tres tristes tigres*, en los que el lector tiene la impresión de estar “oyendo” una forma interior del lenguaje. Así mismo sucede con “El pozo de los ratones”, motivo de exploración de este artículo.

con lo alterno cuando su lector implícito son los niños y cómo ha cambiado esto a lo largo del tiempo? Responder estas preguntas permitiría entender las transformaciones culturales que inciden sobre los procesos alrededor de la literatura infantil, relevantes tanto para la historia literaria como para la historia de la infancia, al ser una categoría que se renueva continuamente.

Para explorar lo anterior, se realiza un estudio de literatura comparada que examina dos ediciones del cuento de hadas literario “El pozo de los ratones”, relato que se ha editado en múltiples ocasiones en México. Para este análisis, tomamos las dos últimas propuestas publicadas por la editorial Fondo de Cultura Económica.

Primero, realizaremos una contextualización sobre los relatos de tradición oral en su versión literaria, en articulación con la categoría de literatura infantil, para proceder al análisis comparativo y dilucidar cuáles podrían ser los cambios principales al narrar lo alterno cuando se presenta a la infancia.

Así las cosas, cabe empezar por anotar que a pesar de que los relatos de tradición oral muchas veces hayan sido recopilados con el fin de forjar un proyecto nacional o evidenciar la identidad de un pueblo particular, hoy se los considera transhistóricos e impuros (Bellorín Briceño), por lo que es ingenuo creer que son autóctonos de un solo pueblo. Estudios como los de Armando Santos dejan ver que en diferentes culturas suelen encontrarse historias que repiten patrones y que a ninguna de ellas puede considerársela relato primigenio².

² De acuerdo con Armando Santos, “imágenes arquetípicas como el héroe, la madrastra, las brujas, el ogro, el dragón, el descenso al infierno y el ascenso al cielo han sido reiteradas en todos los cuentos del mundo” (párr. 1). Historias con el argumento de “Cenicienta”, por ejemplo, podemos encontrarlas no solo en Alemania, sino en China (en el cuento “Yeh-hsien”, datado entre los años 850 y 860 d. C.), y en Escocia (en el cuento “Rashin Coati”, recogido en un volumen alrededor del año 1540).

Por su lado, los cuentos de hadas literarios no parten sencillamente de la oralidad sin que se filtren en ellos rastros de la escritura. No puede entenderse que lo oral funciona autónomamente de lo escrito o viceversa (Bellorín Briceño). En todo caso, en este análisis no partimos de la oralidad en sí misma, sino de la *oralidad ficticia*, una categoría que permite dar cuenta de los procedimientos estéticos para emular las fórmulas y sonoridades de lo oral y crear, así, la sensación de que se está “escuchando” una narración cuando esta es leída (Ostria González). Adicionalmente, nos centramos en la exploración de elementos relevantes para la literatura infantil, como las imágenes, y damos un lugar importante a los rasgos que dejan ver la responsabilidad social y la injerencia del adulto en la consolidación de estas obras cuando son pensadas para un público infantil.

Para emprender la exploración, es importante resaltar que los cuentos de hadas literarios cambian de formato y sufren transformaciones en la forma y en el argumento a lo largo del tiempo. Son transformaciones que buscan adaptarse a un medio: adaptarse a nuevas demandas del público, a nuevas propuestas estéticas, ideologías políticas o demandas sociales de un momento histórico particular (Bellorín Briceño).

Adicionalmente, debe tenerse en cuenta que a pesar de que los cuentos de hadas no hayan sido pensados en sus inicios en particular para niños y niñas e incluso tiendan a considerarse crudos o inapropiados para la infancia, hoy es común encontrar antologías, álbumes o libros ilustrados que recopilan estos relatos al dirigirse, desde sus dedicatorias y paratextos, especialmente a niños y niñas. De hecho, puede considerarse que los cuentos de tradición oral, y en particular los cuentos de hadas, son un género ganado por la literatura infantil y, por consiguiente, es común que la asociación entre ambas categorías sea natural (Bellorín Briceño).

Ahora, debe tenerse en cuenta que la categoría de *literatura infantil* se considera variable, dependiente de la noción de infancia en un contexto sociocultural determinado y que, aunque en ella pueden tener lugar actitudes críticas y contestatarias al mundo adulto, no debe perderse de vista que los procesos de escritura, edición, distribución y mediación son desarrollados, por lo general, por adultos (no por niños), lo que impide

que los niños o niñas desempeñen un papel completamente autónomo en el campo.

Al seguir a Nodelman, la literatura infantil se transforma conforme a lo que los adultos “quieren que los niños necesiten” (58) y tiene una función pedagógica y de responsabilidad social, a la par que una función estética. Por ejemplo, en América Latina, la literatura infantil en sus inicios tuvo una fuerte función pedagógica atada a la misión evangelizadora española (Robledo). Es decir, los adultos (aquellos que figuraban en ese entonces en los procesos de producción y distribución de la literatura infantil) querían que los niños se evangelizaran. Posteriormente, esta función se fue desplazando hacia los intereses alrededor de una constitución identitaria de los pueblos latinoamericanos. En otras palabras, los adultos en Latinoamérica comienzan a dar más importancia a aspectos locales (Pardo). Según Roxana Aguilar y Mario Rey, la autora Pascuala Corona³ logra realzar estos aspectos al considerar verdaderamente a su público lector (los niños y niñas), algo que, de acuerdo con los críticos, era muy difícil de encontrar a mediados del siglo xx en la literatura infantil mexicana. En este análisis, elegimos uno de los relatos escritos por Pascuala Corona, que se ha reeditado en más de una ocasión y que ha migrado de formato (y, por ende, de propuesta estética), siempre en una línea de literatura infantil. A continuación, contextualizamos un poco más el texto y desarrollamos el análisis comparativo entre dos de sus ediciones.

³ Pascuala Corona es el seudónimo de la especialista en arte popular mexicano Teresa Castelló Yturbide. Su nombre ha adquirido importancia en la historia de la literatura infantil mexicana, debido a su trabajo para presentar diferentes historias de tradición oral a los niños. Su investigación alrededor de los oficios, costumbres, artes, tradiciones y memoria oral de México la convirtieron en tejedora de la vida cultural. Su primera publicación fue en el año 1945, bajo el título *Cuentos para niños de México* (Unesco).

Contextualización y análisis comparativo

Así pues, “El pozo de los ratones” se considera un relato de tradición popular que apareció en antologías infantiles mexicanas desde 1951⁴. Aquí queremos explorar las diferencias en dos de sus versiones: en la antología *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*, de 1991, y en el libro álbum bilingüe *El pozo de los ratones/Kimichime i oztotlkali*, de 2016.

Para entrar en materia, nos referiremos brevemente al argumento de este cuento de hadas. “El pozo de los ratones” narra la historia de un príncipe convertido en sapo por doña Pancha, una malvada hechicera. El herrero del reino convence a sus hijas de casarse con el príncipe-sapo y luego asesinarlo. Las dos primeras hijas fracasan en este intento y, al ser encontradas *in fraganti*, son sepultadas con vida en el pozo de los ratones, castigo de los condenados. La tercera hija comprende que no debe matar al sapo, pero es injustamente condenada a ser devorada viva por los ratones en el pozo. Debe, entonces, emplear su ingenio para romper el encantamiento de doña Pancha y salir con vida (Corona y Dorantes; Corona y Álvarez).

Como vemos, no hay algo en el argumento que remita directamente al contexto mexicano. Es en su forma, en la emulación de la oralidad, en lo que Ostria González denomina oralidad ficticia, que se remite a una cultura popular particular. De igual forma, en los paratextos, como la portada, dedicatoria, prólogo y adiciones al texto, se entreteje la relación entre los adultos que desarrollan el libro y el lector implícito. A continuación, profundizaremos un poco en los detalles de cada edición.

⁴ Una versión oral de la historia puede encontrarse en el canal de YouTube *Niños y jóvenes FCE*, bajo el título “‘El pozo de los ratones’ de Pascuala Corona, video narración de Jaqueline González”.

Similitudes

Ambas son reediciones

Ambos textos son reediciones de la editorial Fondo de Cultura Económica y este hecho sugiere una intención editorial por mantener vivo el legado de Pascuala Corona, tejedora de vida cultural mexicana.

Por un lado, la antología de 1991, *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*, se constituye como el primer ejemplar de la colección “A la orilla del viento”⁵, pero debe tenerse en cuenta que retoma los relatos compilados en *Cuentos de rancho*, publicados en 1951 por la Secretaría de Educación Pública de México (SEP). La edición que aquí se explora es la reimpresión de 2014. Las ilustraciones de la antología fueron realizadas por Blanca Dorantes.

Por otro lado, el libro álbum bilingüe *El pozo de los ratones/Kimichi-me i oztotlkali*, de 2016, se publicó como parte de la conmemoración de los veinticinco años de la colección “A la orilla del viento”. El álbum cuenta con la traducción al náhuatl⁶, de Mardonio Carballo, y con un código QR para escuchar la narración en esta lengua. Las ilustraciones, en este caso, fueron realizadas por David Daniel Álvarez.

Conservan la misma versión textual de oralidad ficticia y se constituyen como cuentos de hadas literarios

Un rasgo común de ambas ediciones es que refuerzan la importancia del relato popular y permiten la supervivencia del cuento en su formato

⁵ Esta colección fue la primera línea de literatura infantil de la editorial Fondo de Cultura Económica. En conformidad con un artículo publicado por *Chicago Tribune* a propósito de los veinticinco años de la colección, en sus inicios esta se volcaba más sobre la función instruccional de los niños que sobre su desarrollo lector (AP), de ahí una posible pista para comprender los cambios en las dos ediciones aquí analizadas.

⁶ Cabe anotar que la traducción se desarrolla en la variante de la huasteca veracruzana.

literario. La versión redactada por Pascuala Corona en 1951 es retomada en ambas ediciones, de manera que la sonoridad, las palabras empleadas, la forma de empezar y terminar el relato son conservadas. Si bien fueron realizadas variaciones mínimas en detalles como signos de puntuación, puede afirmarse que el texto es igual en ambas versiones (a pesar de que el ritmo de lectura sea mucho más pausado para el caso del libro álbum, dada la distribución del texto en las páginas y su interrelación con las imágenes).

Además, podemos considerar que ambas ediciones son cuentos de hadas literarios, es decir, son producciones escritas en las que autores y equipo editorial han incidido sobre la ideología y la línea narrativa, debido al proceso de revisión y diseño consciente (Bellorín Briceño). Para retomar a Bottigheimer, Brenda Bellorín explica que los cuentos de hadas literarios se caracterizan por su narrativa compacta, breve y lineal. Como género, se definen en conformidad con su relación de continuidad, comunicación, diferenciación y actualización de la tradición oral.

Presupuesto lo anterior, podemos dar paso a la exploración de las diferencias entre las dos propuestas.

Diferencias

Ahora bien, la diferencia más evidente radica en que una de las ediciones es una antología, o reunión de diferentes relatos, y la otra, un libro álbum, lo que sugiere una propuesta completamente diferente en cuanto al manejo de la imagen y de otros elementos que pueden acompañar, complementar y dialogar con el texto. Si bien el libro álbum constituye una de las apuestas más relevantes de la literatura infantil contemporánea para interpelar al lector y contribuir a la experimentación artística mediante el complemento entre imagen y texto (Pardo), la intención de este análisis comparativo no es dejar en evidencia los aportes de la imagen del álbum frente a la antología, sino analizar los distintos proyectos editoriales que sugieren cambios en el tratamiento de la oralidad (y, con ella, de la alteridad) para la infancia en la literatura latinoamericana.

Así pues, a continuación se explicitan las diferencias más relevantes para emprender este tipo de análisis.

Paratextos: dedicatorias e invitaciones de los textos

En la antología encontramos dos dedicatorias: una de la autora y otra de la ilustradora, en las que se evidencia su relación particular con el público infantil⁷. En contraste, el libro álbum no presenta dedicatoria alguna. Este detalle nos permite afirmar que en el álbum no parece existir ninguna intención de dar rostro al autor o al narrador frente a los niños y niñas que constituyen su público lector, como sí sucede en la antología.

Adicionalmente, cabe apelar a las invitaciones que se encuentran en cada una de las propuestas. En la antología de 1991 se presentan, al cerrar el texto, tres recetas de platos típicos mexicanos (la de los tamales, la del atole y la de la preparación de la olla o bote). Esta invitación es en realidad un llamado a escuchar las historias de las personas con las que se cocinaron los tamales o el atole mientras estaban listos: es una invitación a revitalizar una oralidad que se vive en comunidad⁸.

Por su parte, en el libro álbum, en la contraportada, también se presenta una invitación a escuchar, pero, en este caso, se trata de escuchar la historia aquí trabajada desde su narración en una lengua nativa: el náhuatl, con la intención de enfatizar en las posibilidades de aproximación a ella. Esto se logra mediante la intermedialidad, pues se incluye un código QR que remite a un archivo de audio, en el que se encuentra la historia leída en lengua náhuatl.

⁷ “Para los niños de México y para los de todo el mundo y en especial para mis hijos de María y Campos...”, firma la abuela Pascuala, y “para mi pedacito de jade que se anunció cuando comencé a ilustrar este libro”, firma Blanca (Corona y Dorantes 5).

⁸ La invitación del texto es exactamente la siguiente: “Si ustedes, lectores, van a una hacienda y quieren oír contar a los rancheros, inventen hacer tamales, que al cabo mientras se cuecen ya ven que hay tiempo. Aquí tienen la receta” (Corona y Dorantes 91).

Manera de presentar el relato

Pensemos ahora en la forma en que el relato “El pozo de los ratones” es presentado en cada caso. En la antología se presenta un marco narrativo previo, en el que la narradora global, la abuela Pascuala, le habla a su público lector sobre sus recuerdos alrededor de las historias que eran narradas, mientras los tamales se preparaban al calor del fogón. Se trata de una narración marcada por la nostalgia:

En México los niños de ayer teníamos las vacaciones en diciembre y enero [...]. Recuerdo que al amanecer nos despertaba el Alabado, oración cantada por campesinos cuando se dirigían a sus labores [...]. Todos nosotros nos sentamos entonces a esperar a que [los tamales] estuvieran listos y, para entretenernos, cada uno de los que estaban allí contó un cuento. Se los voy a contar tal y como los recuerdo. (Corona y Dorantes 8)

Como vemos, es una narración que se constituye como fidedigna de un recuerdo en el que el relato de distintas historias tiene lugar y en la que se apela no solo al contenido de los relatos, sino a la particular manera de hablar y narrar de quienes los cuentan. Encontramos la voz de una viuda, de una galopina⁹, de una costurera, de un caporal y un caballerango, entre otros, quienes, a su vez, dan voz a los personajes de sus propios relatos.

En contraste, el libro álbum bilingüe mantiene un solo narrador, aunque este se vuelve dual al presentar la historia en dos lenguas simultáneamente. Sin embargo, el relato se introduce realmente desde el lenguaje visual, mediante las imágenes que abarcan las guardas, el título y la información legal del libro: espacios en los que aparecen los personajes y algunos indicios de la importancia de ciertos elementos y colores de las

⁹ Mujer de escasos recursos. En la antología es ilustrada con collares, con una trenza y cargando a un bebé en su espalda, en su rebozo (Corona y Dorantes 72).

imágenes para interpretar la historia. Esto nos remite al importante lugar que adquiere en el libro álbum el lenguaje visual y los protagonistas de la historia. A continuación, exploraremos con más detalle el uso de la imagen en ambos casos.

Uso de la imagen: diferencias que devienen de la propuesta de antología o de libro álbum

Las imágenes de la antología aquí explorada tienen dos funciones: una, condensar los diferentes elementos de cada historia, al incluir en una sola ilustración varios personajes y referencias al cuento, de forma que la imagen sirva como representación en conjunto de la totalidad del relato o, en algunos casos, de sus momentos más representativos (Corona y Dorantes 86).

En segundo lugar, y más importante para explorar las transformaciones que nos interesan, las imágenes de la antología representan a los narradores de cada historia y hacen hincapié en sus características socio-demográficas. Las imágenes de los distintos narradores permiten ver sus trajes típicos, los elementos de cocina que los acompañan o los implementos propios de su quehacer cotidiano, como los hilos, las tijeras y las agujas, en el caso de la costurera, o las herraduras y espuelas, en el caso del caballero (Corona y Dorantes 33 y 44).

En el álbum, en contraste, hay una particularidad en la representación de personajes, sobre todo en los personajes no protagónicos, y es que todos ellos tienen un rostro similar. A diferencia de las imágenes de los narradores de la antología, en el libro álbum no se evidencia una intención de caracterizar a los personajes secundarios conforme a su oficio ni de otorgar a ellos rasgos singulares¹⁰.

¹⁰ Contrastar, por ejemplo, las imágenes de la página 12 del libro álbum (Corona y Álvarez) con la representación de los narradores en las páginas 11, 34, 59 o 71 de la antología.

Esta apuesta por no particularizar a los personajes del libro álbum puede estar relacionada con la carencia de desarrollo de atributos singulares tan común en los cuentos de hadas. Esto, a su vez, sugiere que, al apelar a este tipo de características sociodemográficas e individuales desde la imagen, así como al apostar por la interacción entre los distintos narradores antes de contar cada historia, la propuesta de la antología va más allá de simplemente contar cuentos. Justamente, al provocar esta interacción, los personajes-narradores son interpelados y pueden contar brevemente cuestiones relacionadas con su cotidianidad, lo que reafirma, desde la intervención de la narradora global, su singularidad:

Concha era una poblana muy tímida pero muy recta, era una antigua sirvienta de esas que tienen tantos años en la casa que saben cuánto pasó por ella mejor que uno, de esas que le dicen “niña” a la señora, pero se salen siempre con la suya. (Corona y Dorantes 42-43)

Así, encontramos que en la antología la imagen refuerza, condensa el relato escrito y caracteriza a sus narradores en confluencia con el preámbulo a cada historia, cosa que no sucede en el álbum, en el que la imagen contradice o se complementa con el texto para dar paso a la duda sobre lo escrito y permitir que otra historia (que no se reduce al mundo creado desde la textualidad) sea aprehendida a través del complemento entre ambos lenguajes.

Ahora, independientemente de la calidad y fuerza de las imágenes en la historia y su aporte a la experiencia estética, lo que quiere destacarse aquí es que, en un caso, el de la antología, la imagen apuesta a la constitución de un sujeto que narra, mientras que, en el otro, el libro álbum, no hay propiamente un sujeto narrador, sino imágenes cuya fuerza recae en el contrapunteo con la historia narrada y que no entran en diálogo con el narrador del relato, aunque sí con el mediador del texto.

Para explicar mejor el punto anterior, haremos alusión a algunos ejemplos en que la imagen del álbum permite abrir las posibilidades

interpretativas y sugiere cuestionamientos tanto para el lector implícito como para quien lo guía.

Así pues, el príncipe sapo, por ejemplo, no es representado como un animal (como sí sucede en la antología), sino como un muchacho con espinas en el rostro. La explicación sobre esta representación puede variar de lector a lector; lo mismo sucede con el final, que es feliz en la versión textual, pero que se representa en las imágenes del libro álbum a través de la expresión de tristeza en la protagonista (Corona y Álvarez 23).

Además, en varias de las páginas del álbum aparece un demonio: rojo, pequeño, con cachos. Él chuza con su tridente a la bruja (al sugerir control sobre ella) y se presenta cuando las hijas del herrero toman la decisión de asesinar al príncipe sapo. ¿Acaso representa la fuerza del mal?, ¿es otro personaje? Para explorar la funcionalidad del demonio en el álbum, es preciso analizar el uso del color, lo que está vinculado con la selección de colores para cada lengua (rojo para el español y negro para el náhuatl).

El lugar de la traducción y los colores en el libro álbum

Estudios sobre el náhuatl y sus relaciones con el español, como el de Flores Farfán, sugieren que la traducción de Mardonio Carballo se subsume a las lógicas del español. Veamos un ejemplo de cómo se evidencia esta subordinación del náhuatl a la versión textual de Pascuala Corona:

Ya desde la traducción del título de esta obra se trasluda la influencia del español: *Kimichime i oztotllkalli*, donde el prefijo de tercera persona posesivo *i-* se escribe como el “su” del español. Nótese también el tratamiento de una sola palabra con dos absolutivos, es decir, dos palabras: *oztotllkalli*, lo cual sugiere inseguridad lingüística con respecto a la unidad de palabra misma. (Flores Farfán 194)

Así, para Flores Farfán, la traducción de Mardonio Carballo denota un apego notable al español, así como cierto temor de representar las palabras en náhuatl con mayor libertad y autonomía. Cabe anotar que la traducción se hizo en la variante de la huasteca veracruzana y que, a pesar

de que hace varios años la lengua náhuatl se ha transcrito mediante los caracteres del alfabeto occidental (latino), no existe aún una forma estándar para escribir cada palabra, ya que, además, estas difieren en su pronunciación de acuerdo con las variantes de cada región. Si bien el náhuatl es considerado por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali) como la lengua con mayor demografía absoluta en México, las diferencias dialectales han llevado a los estudiosos a hablar de lenguas nahuas y no de una sola lengua (Flores Farfán).

Es por esto que, en otras versiones escriturales del náhuatl, los poseivos no se separan de los sustantivos que anteceden. En el libro álbum, concretamente, expresiones como *i ziua*, ‘su mujer’; *ki piayan*, ‘los tienen’, o *i kone*, ‘su hijo’ (Flores Farfán 194) podrían tener una traducción más cercana a la lógica sintáctica del náhuatl si fuesen escritas con una sola palabra: *iziua*, *kipiayan* o *ikone*.

¿De qué nos habla este hecho? Puede representar, si bien el indicio de que el español es la lengua materna del lector implícito, un esfuerzo por renovar la escritura del náhuatl y mermar las condiciones sociolingüísticas que lo ponen en desventaja frente al español, a pesar de que paradójicamente esto se logre con ciertos calcos y con sumisión frente a este.

Desde los paratextos, como la portada, se juega con los colores. El título en español está en rojo, encima del título en náhuatl, en negro. ¿Podría tomarse esto como una señal de la sumisión que estructuralmente encontramos a nivel de traducción o como una posible supremacía del español sobre el náhuatl? Esta posibilidad interpretativa se asienta si se tiene en cuenta el juego con los colores a lo largo del libro álbum. En este, los objetos que denotan poder, como una corona, el fuego, un sombrero de Henin y el demonio, son representados en rojo, en el mismo color que el texto en español, y se contraponen a los personajes y paisajes en negro (el color del texto en náhuatl).

Este contraste entre rojo y negro abre posibilidades de interpretación por el influjo que los elementos en rojo parecieran tener sobre los personajes. De ahí que pareciera que el demonio, en rojo, fuese un elemento que se encuentra en el mismo nivel que la corona o el sombrero de Henin

(también en rojo), cuya función es actuar no como personajes, mas sí como elementos capaces de doblegar o cegar a los personajes, representados en negro. Puesto que el español está escrito en rojo y la traducción en náhuatl parece doblegarse a la lógica del español, según argumenta Flores Farfán, ¿nos estaría hablando el texto desde estos detalles de cierta doblegación inconsciente?, y, para dar respuesta, ¿no sería preciso conocer y explorar más esta lengua nativa, al posibilitar, para ella, su uso y visibilidad?, ¿permitir, incluso, la crítica frente al código empleado para escribirla?

Con esta pregunta, nos devolvemos a anotar cómo la traducción y los juegos con los colores que permite el formato del libro álbum representan una apertura a las posibilidades interpretativas, así como a otras formas de aproximación a la tradición oral. Lo anterior contrasta con lo que permitía la antología, con imágenes en un solo color, repartidas entre siete relatos distintos, si bien estas tienen el valor de visibilizar y caracterizar los múltiples narradores para los diferentes relatos.

Conclusiones

Para concluir, se desarrolla una serie de reflexiones que parten del contraste realizado entre las dos ediciones en relación con la presentación de relatos con oralidad ficticia a un público infantil.

Al compilar diferentes relatos, la antología de 1991, *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*, da expresión a la responsabilidad social de sus autoras frente a la alteridad mediante la inclusión de personajes de diferentes orígenes sociales como narradores. Es así como se muestra una apuesta por la diversidad, a la par que se propugna por narrar desde la oralidad ficticia, al revitalizar dichos y fórmulas comunes en diálogos cotidianos, así como al enfatizar el lugar del narrador global: la voz de una mujer mayor que le habla directamente a los niños. De igual forma, puede apuntarse que hay una nostalgia por la vida en comunidad y por las tradiciones de antaño, que se evidencia en el tono nostálgico de la narradora al dar a conocer el conjunto de relatos. Se trata, además, de vivencias y tradiciones que quieren mantenerse vivas mediante la

invitación a los niños a preparar recetas consideradas típicas de México y a compartirlas con otras personas mientras se cuentan historias. En este sentido, podemos afirmar que en la antología del 91 se encuentra un proyecto para la infancia relacionado con la inclusión, la diversidad, la vida comunitaria y la nostalgia.

Por su parte, el libro álbum *El pozo de los ratones/Kimichime i oz-tototlkali*, de 2016, incorpora una narrativa visual que entra en constante relación con un texto (tal como compete al formato del libro álbum) que, en este caso, tiene la particularidad de estar escrito en español y en náhuatl, lo que genera un juego entre los dos textos y la imagen, sin darle un rostro al narrador o sin profundizar en su lugar. En esta versión se resta énfasis al lugar del narrador, en cuanto sujeto que narra con nostalgia o en cuanto sujeto con un origen y características sociológicas claras, y aunque se mantiene la responsabilidad social asociada con la diversidad, esta vez se manifiesta en la presentación del relato en dos lenguas distintas. El hecho de que una de ellas sea una lengua nativa demuestra la intención de revitalizar las lenguas indígenas y de dejar ver en los títulos dedicados a los niños su existencia.

Ahora, al seguir a Nodelman, ¿qué pretenden los adultos con la publicación de ambas ediciones?, ¿qué quieren que necesiten los niños? Por un lado, en ambas ediciones se evidencia la narración de un cuento de manera distinta a las más globalizadas, al conservar la propuesta de oralidad ficticia. En ese sentido, se quiere que los niños necesiten conocer fórmulas orales que se han constituido como tradicionales en México, para complementar una propuesta identitaria que le apuesta a la diversidad. Sin embargo, se observa un desplazamiento: la importancia en los narradores de la antología es sustituida por la importancia dada a los personajes, a las posibilidades del lenguaje visual y a las lenguas nativas.

Por otro lado, la propuesta de escuchar relatos en comunidad de la antología se reajusta a lo que permite la nueva medialidad hoy: escuchar relatos a través de medios digitales en lenguas a las que no siempre tenemos acceso. Este es un ejercicio que puede realizarse en solitario o con la

ayuda de un/a mediador/a, pero que no implica compartir historias distintas con otras personas, invitación relevante en la antología.

Así, puede evidenciarse cómo en la versión de 1991 hay mayor nostalgia por las tradiciones del ayer, el lugar de la comunidad y la singularidad de los personajes populares, mientras que en la versión de 2016 hay una apuesta por la revitalización de las lenguas nativas y por una representación de los personajes que, si bien conserva el carácter popular de estos, tiende a homogeneizarlos a partir de la fisonomía de su rostro, pues les resta la singularidad que sí estaba presente en la antología, especialmente en la representación de los narradores de los distintos relatos.

Es por esto que puede afirmarse que en el libro álbum se busca hacer sobresalir dos lenguas (el español y, especialmente, el náhuatl) y distintos lenguajes (visual, oral y escrito) más que la representación de las personas que habitan estos lenguajes.

Por consiguiente, se evidencia que hay un cambio en los elementos que buscan enaltecerse y visibilizarse en proyectos que relacionan la cultura popular y oralidad con la infancia. En el libro álbum ya no se corre el riesgo de sedimentar un *otro*, como en la antología, pero sí de sedimentar la escritura de una lengua. Es decir, si en la antología se corría el riesgo de sedimentar a los narradores, en lo que respecta a la configuración de su forma de hablar, vestir y de sus rasgos particulares, en el libro álbum se corre el riesgo de sedimentar, ya no a un sujeto, sino a una escritura: la escritura del náhuatl en la variante de la huasteca veracruzana. Se corre el riesgo de que pensemos que esta escritura es la única posible para transcribir esta lengua, lo que se refuerza si no conocemos otras transcripciones que dan mejor cuenta de su lógica sintáctica interna.

Referencias

Aguilar Rivera, Roxana. *Panorama de la literatura infantil y juvenil mexicana en los primeros años del siglo XXI (2007-2017)*. 2020. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, tesis de licenciatura.

- AP. “A la orilla del viento: 25 años por nuevos lectores”. *Chicago Tribune*, 27 de diciembre de 2016, <https://guiastematicas.bibliotecas.uc.cl/normasmla/enlinea/diario>. 3 de marzo de 2016.
- Bellorín Briceño, Brenda. *De lo universal a lo global: nuevas formas del folklore en los álbumes para niños*. 2015. Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral.
- Corona, Pascuala y Blanca Dorantes. *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*. 2da ed., Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Corona, Pascuala y David Daniel Álvarez. *El pozo de los ratones/Kimichime i oztotkali*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Flores Farfán, José Antonio. “Los rostros del español en el náhuatl de ayer y hoy. Entre el mantenimiento, la sustitución y la revitalización lingüística”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, n.º 59, 2020, págs. 165-207.
- Niños y jóvenes FCE. “El pozo de los ratones de Pascuala Corona. Video narración de Jaqueline González”. *YouTube*, subido por Niños y jóvenes FCE, 17 de agosto de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=XLbIDnUq4lE>.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2008.
- Ostria González, Mauricio. “Literatura oral, oralidad ficticia”. *Estudios filológicos*, n.º 36, 2001, págs. 71-80.
- Pardo, Zully. “Panorama histórico del libro ilustrado y el libro-álbum en la literatura infantil colombiana”. *Ensayos. Historia y teoría el arte*, n.º 16, 2009, págs. 81-114.
- Rey, Mario. *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. Ciudad de México: SM de Ediciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Robledo, Beatriz Helena. *Todos los danzantes...: panorama histórico de la literatura infantil y juvenil colombiana*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2012.

Santos, Armando. “Los cuentos infantiles tal como solían ser”. *Armando Santos WordPress*. 3 de septiembre de 2012, <https://armandosantos.wordpress.com/2012/09/03/los-cuentosinfantiles-tal-como-solian-ser/>. Consultado el 17 de febrero de 2021.

Unesco. “Teresa Castelló Yturbide: tejedora de la vida cultural mexicana”. *Unesco Servicio de prensa*. 20 de enero de 2015, http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/teresa_castello_yturbide_tejedora_de_la_vida_cultural_mexico/. Consultado el 17 de febrero de 2021.

Represión, agencia e identidades

El cuerpo marginado desde la enfermedad

Gabriela Reyes González

Pontificia Universidad Javeriana

“El penúltimo cuerpo”, narración escrita por Paola Guevara, cuenta la historia de Emilia, una mujer que acaba de ser diagnosticada con cáncer por un doctor que le informa de su condición de salud describiéndola como “invadida”. A partir de este suceso y al prestar especial atención al término, Emilia comienza a contar su historia, una que muestra que sentirse o estar invadida no es algo nuevo para ella. Este estado de invasión lo ha sentido desde que tiene recuerdos, por lo que este momento presente, en el cual se encuentra invadida por un cáncer y siente una mayor proximidad a la muerte o a ese “último cuerpo”, es tan solo una etapa más dentro de la identificación que la ha caracterizado toda su vida.

Quisiera comenzar indagando un poco sobre el término *invadida*. Según el diccionario etimológico Decel, *invadir* significa ‘entrar por la fuerza a un lugar para ocuparlo’. A partir de esta definición, podemos suponer que una persona o cuerpo invadido es una entidad que ha sido ocupada por otros agentes sin autorización consciente o previa, lo que genera cierto daño en el proceso de ocupación, ya que se ha hecho a la fuerza y sin consentimiento. Emilia siempre ha estado invadida por múltiples agentes que han organizado su forma de vivir y su identificación como sujeto en relación con los demás. La identidad, que es dinámica y se va transformando a partir de las interacciones con otros agentes, de las percepciones

que la persona vaya construyendo sobre sí misma, así como en respuesta a las dinámicas de lo cotidiano, puede construirse desde un sentimiento de represión, libertad, sumisión, obediencia, disidencia, entre otros. Las formas en las que Emilia recuerda la construcción de su identidad nos remontan a recuerdos de situaciones en las cuales ella constantemente se sentía empujada y en las que actuaba únicamente en función de los otros, siempre al rendir su espacio a la ocupación de los demás, porque pensaba que esta era la única forma de proceder en el mundo. Su condición de mujer de clase media-alta la obligaba, bajo el escrutinio de los demás, no solo a comportarse en función de los otros, sino a tener un cuerpo particular que, en su caso, nunca sintió conforme con los estándares.

A lo largo del cuento, Emilia nos recuerda que su cuerpo siempre ha pertenecido a otros. Primero, a su padre, quien se aseguraba de que su hija mantuviera la “pureza” requerida para contraer matrimonio con un hombre de cierto estatus social. Su cuerpo era territorio de transacciones. Sin embargo, esto no se limita únicamente al cuerpo como tal de la protagonista, sino que escala a una forma de actuación, de ocupación de los espacios, de percepción sobre sí misma y de su identidad. Las formas en las que su cuerpo se acopla o no a las expectativas de los otros determinan la percepción que Emilia construye de su identidad, que solo en contadas ocasiones reclama como propia. A lo largo del cuento, la protagonista hace menciones recurrentes a las maneras en las que su cuerpo siempre fue disonante con el ideal de belleza. En un principio, se sentía demasiado delgada, sin las curvas deseables y atractivas de una mujer. Su carencia de ciertos atributos la llevaron a pensar incluso que su cuerpo era una deformidad por la que los demás no podrían llegar a sentirse atraídos.

Uno de los primeros elementos que llama la atención es la posición social en el que se encuentra Emilia. La protagonista hace parte de la clase media-alta, que exige a las mujeres cumplir con ciertas funciones que se fueron construyendo desde principios del siglo xx, en cuanto expectativas sobre la mujer burguesa. Estos prototipos, que quedan a manera de herencia y costumbre, siguen pesando en la vida de Emilia de forma contundente y determinan las relaciones y expectativas con los demás.

Rojas nos brinda un poco del contexto histórico sobre la mujer burguesa en Colombia a principios del siglo xx en su trabajo *Construcción de imaginarios culturales de la mujer burguesa colombiana a partir de las obras neocostumbristas: La costurera, La madre, La niña enferma y La mantilla bogotana*. De acuerdo con la autora, la clase burguesa comienza a consolidarse a principios del siglo pasado con la industrialización, que permitió a los más adinerados adquirir ciertas comodidades distintivas. La acentuación de la diferencia de clase trajo consigo nuevas actitudes y apariencias que los pertenecientes a esta clase social debían adoptar para no ser mal vistos por sus colegas o en la iglesia. La mujer burguesa colombiana del siglo xx contaba con una educación particular en la que se le permitía asistir a una escuela en la que la enseñanza se basaba principalmente en religión, lectura y escritura, algunas nociones de historia y geografía y principalmente conocimientos que le permitieran cumplir con obligaciones familiares (costura, economía familiar, entre otros) (Rojas 30). Desde su educación, la mujer burguesa estaba preparada para desempeñar papeles específicos relacionados con el hogar y la familia, que constituían sus espacios habitables:

[...] la mujer burguesa, a pesar de gozar de algunos privilegios al pertenecer a una clase favorecida económica y socialmente, [...] es una mujer confiada, presa en una jaula de oro, una mujer que puede ser vista como objeto público y/o de manipulación, el primero como la dama de hogar o esposa de un hombre libre, digna de ser exhibida, mostrada; el segundo, aquel donde todos sus actos son observados, así sea soltera y desee buscar placer o un cambio de actividad en sus cortos tiempos de libertad, al hallarse sola en la calle era mal vista y calificada como esa mujer carente de modales, de moral. (Rojas 36)

La mujer burguesa, a pesar de tener un estatus social aparentemente favorable, no contaba con muchas libertades y sus acciones eran constantemente vigiladas. En “El penúltimo cuerpo”, Emilia es una mujer que vive en esta herencia burguesa en la cual todos sus actos son vigilados y

juzgados. El imaginario de una “mujer respetable”, más allá de los beneficios que le pudiera traer pertenecer a esta clase social, también le demandaba un constante autojuicio y acato a los deseos de los otros. La mujer burguesa ha tenido durante décadas la carga de sus beneficios sociales y económicos, por cuanto ella debe representar un agregado del esposo y ser el eje de la familia. Razones por las cuales debe ser recatada y obediente respecto a las normas o expectativas y, a su vez, debe estar al mando de todo el proceso de crianza de sus hijos, que incluía su educación y salud.

A lo largo de la narración de Paola Guevara, nos damos cuenta cómo Emilia, aunque contara con beneficios y comodidades, siempre se sintió invadida. Desde muy pequeña se le enseñó a reconocer su identidad y su cuerpo a partir de una relación de transacción. Su padre, que tanto cuidaba que no se acercara a otros hombres y que mantuviera la deseada “pureza”, se aseguraba de que su hija fuera apta para el intercambio con otro hombre que la recibiera y que la considerara digna de cumplir con la figura de esposa y madre. Su padre

le repetía cada vez que podía que no aceptaría una madre soltera en su familia, que le impedía salir de paseo con sus primos o quedarse a dormir en casa de sus amigas, y al verla llegar del colegio la olfateaba como sabueso, pendiente de encontrar rastros del aroma de un hombre en su piel. Desde niña le dejó bien claro que su cuerpo era un territorio de injerencia grupal, sobre el que la familia entera tenía algo que decir o que opinar, y que siempre, siempre, hay que modificar. (Guevara 225)

Sobre el matrimonio, Butler explica que “el objeto de intercambio que consolida y diferencia estas relaciones de parentesco es la mujer, dada como regalo de un clan patrilineal a otro por medio de la institución del

matrimonio” (49)¹. Ella no tiene, entonces, una identidad propia, sino que refleja la identidad masculina en su ausencia.

Emilia es en el relato el objeto de transacción entre su padre y su esposo. Sus actividades estaban constantemente vigiladas por su padre, por cuanto él sentía que debía asegurar que el objeto de transacción no estuviera corrupto o que fuera poco apto para el matrimonio. Esta lógica patriarcal no se gesta solo desde los hombres, sino que la mujer también juega un papel importante en la reproducción de estos imaginarios. Este es el caso, en primera instancia, de las tías y la madre de Emilia, quienes buscaban que su cuerpo fuera voluptuoso y atractivo para los hombres. Por su parte, Emilia reconoce y aprende que estas prácticas y concepciones dictaminan su valor social y busca ella misma reproducirlas, aunque en el proceso siente la inadecuación de su cuerpo frente a los estereotipos de belleza. Como argumenta Butler, su capacidad de construcción de una identidad y de una forma de habitar su cuerpo que le fueran propios se veía constantemente restringida a los intereses de otros, en el caso del relato de su padre, madre y esposo, entre otros.

Es bajo esta identidad reflejo de la mirada masculina que Emilia comienza a habitar su cuerpo, a verse al espejo y reconocerse aceptable o no, a entender que su lugar es el hogar y no la calle ni los paseos ni las casas de sus amigas. Emilia es una mujer a la que le han invadido el cuerpo y también los lugares que puede habitar, lo que le hace sentir que cualquier paso no autorizado por su padre fuera de la casa es signo de vergüenza y futura desgracia o soltería.

Desde una temprana edad, Emilia fue sometida al escrutinio de sus familiares que siempre le indicaban la carencia o exageración de sus atributos, lo que la hace sentir insuficiente e indeseable. Su cuerpo era el

¹ “According to The Elementary Structures of Kinship, the object of exchange that both consolidates and differentiates kinship relations is women, given as gifts from one patrilineal clan to another through the institution of marriage” (Butler 49). Traducción propia.

lienzo que los demás modificaban constantemente al gusto de lo que era considerado atractivo en el momento. Para “curar” sus pechos planos y su delgadez extrema, “su madre le alargaba compresas tibias de brandy y limón, el secreto de las tías voluptuosas, y cuando el método etílico fracasó probaron con las cremas milagrosas, potenciadoras de grasa corporal que en poco tiempo demostraron su ineficacia” (Guevara 226). El sometimiento constante a la experimentación de las otras mujeres en su familia construyó una identidad frágil, que se juzgaba monstruosa a los ojos de los demás. El suyo no era un cuerpo normal. Los cuerpos voluptuosos de su familia y los pechos crecientes de sus compañeras parecían característicos de cuerpos normales, de una mujer deseable, una mujer que se va construyendo desde pequeña para cumplir con ciertos modelos de cuerpo sexualizado, el único admisible. Este implícito sobre su cuerpo la había perseguido incluso pasada su infancia y adolescencia durante el tiempo de la universidad.

Si Emilia no tuvo sexo hasta el matrimonio no fue por falta de deseo, sino por el pánico a que un chico palpara su deformidad. La universidad prometía alivio, pero la televisión fue invadida por los senos rotundos de Marta Sánchez cantando *Desesperada*, en cuya letra clamaba “soy una mujer normal”. Pobre Emilia, anormal entre las especies. (Guevara 226)

La identidad de nuestra protagonista obedecía a un encierro que ya no necesitaba de la constante vigilancia de los otros, sino que estaba gestada en la percepción de Emilia sobre sí misma, una mujer que no iba a ser deseada por los demás, que iba a ser rechazada por ese cuerpo delgado que, más que poderse comprender como delgado por su constitución biológica, la identificaba como deforme y anormal. Más allá de los atributos populares del momento, que se distanciaban de los propios, Emilia había trasladado esa sensación de carencia y rechazo a una proyección propia en el mundo. Desde esta inseguridad, Emilia continuaba perpetuando y

repitiendo prácticas sobre su cuerpo, como el autojuicio, que desde pequeña le habían sido inculcadas.

Otro elemento que considero importante retomar del cuento de Paola Guevara es el manejo del espacio y la permisividad del movimiento. Puesto que en este registro el término *invadida* hace referencia a la ocupación del espacio del otro. Esta ocupación se puede dar tanto interna como externamente. Para el caso de nuestra protagonista, surge de forma conjunta e inseparable.

En “El penúltimo cuerpo” vemos cómo el manejo de los espacios tiene unas dinámicas particulares para la protagonista. Debido a que Emilia ha sentido que su cuerpo y sus espacios privados e íntimos han sido invadidos desde que tiene recuerdos, ella misma se ha encargado de no permitirse la ocupación de los lugares que podrían ser habitados por otros. Es decir, la postura identitaria de la protagonista ha sido la de comprenderse como una persona desplazada, sin lugares propios, arrebatada de su espacialidad. La ocupación y el traslado de un lugar a otro para Emilia se ha dado únicamente en función del beneficio que le pueda otorgar a los demás.

Al inicio de la narración, una vez que Emilia es diagnosticada con cáncer, lo primero que decide hacer una vez sale del hospital es ingresar a uno de los elegantes cafés de la 82, donde ordena algunos alimentos para sentir justa su ocupación de una mesa vacía. Sin embargo, este sentimiento de invasión no solo está presente en los espacios públicos, sino que ocupa y toma los espacios del hogar. Durante la lactancia de sus hijos, las visitas de familiares y allegados eran constantes y disruptivas, sin que Emilia creyera tener derecho de reclamar el espacio de su habitación como propio y privado. La única vez que decidió reclamar algo de soledad y espacio, su familia no se lo perdonó y le recriminó su egoísmo.

El espacio más personal, que en este caso considero el más íntimo, es el baño. Este es el lugar de sí en soledad, con el espejo y con la posibilidad de dejar brotar las actitudes reprimidas, de manifestar los deslices que son inaceptables para ese gran otro. Emilia nos cuenta en un fragmento de la narración cómo sus hijos colonizaron también este espacio y no le permitían casi nunca permanecer en él en soledad. En la ducha, donde

les negaba entrar, era el lugar en el que lloraba y pensaba mientras ellos golpeaban suave e insistentemente la puerta.

No obstante, Emilia ha perdido prácticamente todo espacio íntimo y de descarga del papel que debe mantener en casi todas sus esferas. La ducha es el único lugar en donde se permite una verdadera intimidad, donde el llanto la desborda, donde deja salir, así sea por unos minutos, esa acumulación de rigidez, de vigilancia y donde se libera de la sensación de ser objeto de transacciones e incapaz de tomar decisiones para sí misma. El llanto se torna, así, en la cotidianidad de Emilia, en el único acto de rebeldía, de desobediencia, que surge solamente desde las márgenes.

Lefebvre en Simonsen (6-7) comenta que los *espacios de representación* hacen referencia al valor simbólico de los lugares en donde confluyen de manera cotidiana categorías disímiles. Estos lugares comprenden la interacción más clandestina y desde la cual suelen surgir las disidencias. Generalmente, se asocia a estos espacios el surgimiento de ciertos movimientos artísticos o vanguardias que apuestan a una contracultura. Aunque Lefebvre se refiere a los espacios de representación desde actuaciones de mayor escala en las que una identidad colectiva se genera en los intercambios con una comunidad, quisiera hacer una relación con estos lugares de disidencia y marginalidad dentro de la individualidad de Emilia.

En el caso de “El penúltimo cuerpo”, es una pequeña rebelión de desplazar y de reclamar un espacio propio que se evidencia en pocas situaciones: no permitir la entrada de sus hijos al baño mientras se duchaba; prohibir la entrada de todos, incluidos sus familiares, después de dar a luz; no tomar pastillas anticonceptivas para no pertenecer a las farmacias y realizarse una ligadura de trompas después del tercer hijo. La resistencia y rebeldía frente a esa invasión se gesta desde la marginalidad que le permite resignificar los lugares y las identidades. Su cuerpo enfermo y al margen es para Emilia la forma de escapar de la normalización de las funciones limitantes que se le han impuesto y ella ha permitido a lo largo de su vida. Si bien logró minar esa identidad sólida de mujer burguesa y madre de familia durante algunos instantes particulares y memorables de

su vida, es la enfermedad en su condición de cuerpo al margen la que le permite una nueva libertad.

Uno de los ejes de reflexión para el análisis de este cuento es la enfermedad, la cual es el punto de inicio y de cierre de la narración, y es, además, la que se convierte en el pretexto que la autora usa para vehicular el sentimiento de familiaridad con el estar invadida en los ámbitos sociales y afectivos en los que la protagonista aprendió a habitar su cuerpo y sus espacios desde pequeña. Loza y Ramírez elaboran un texto con reflexiones sobre los pacientes que padecen de cáncer y sus familiares en el Instituto Mexicano del Seguro Social. En este texto, los autores quieren abordar las vivencias de estos pacientes y sus allegados comprendiendo el texto como “campo perceptual de la experiencia, articulado con las emociones, con las representaciones y con la performatividad” (133). Una de las conclusiones de esta investigación que, considero, aporta una reflexión importante sobre la enfermedad es la manera en la que el silencio se entreteje en las relaciones, ya que este es un elemento constante que acompaña la evolución de la enfermedad.

El silencio es más que la ausencia de palabras, es un acto performativo que gesta con su acción diversos significados. Es también una metáfora que se utilizó para explicar y comprender un sufrimiento incierto, sinuoso, intangible y con diversos significados sociales. El silencio es la metáfora de la evasión, es una vuelta interior que imposibilita al sujeto (consciente o no) producir significados, representaciones, prácticas e imaginarios sociales, de manera discursiva, es un ocultamiento sobre lo que sucede en torno a la atención de las personas con cáncer y que, al ser un acto de disimulación, ayuda a la construcción del significado social en torno al cáncer. (Loza y Ramírez 134)

En la narración de Paola Guevara, el cáncer no es tratado como una novedad determinante ni como un vuelco abrupto en la vida de Emilia. El cáncer es ante todo una repetición de las interacciones de Emilia con el mundo, con el apoderamiento de su cuerpo al que había estado tan

acostumbrada. El cáncer es solo una forma más concreta y materializada de comprender ese desplazamiento o invasión en el que siempre vivió, así como de entender a su familia dentro de la misma categoría que la enfermedad. Como comentan Loza y Ramírez, el silencio es la metáfora de la evasión y, en cuanto tal, impide al sujeto producir significados, comprender y poner en palabras aquello que lo aqueja, que lo empequeñece o lo sujeta. El silencio se puede comprender como una estrategia de dominación y de destitución de la libertad. Emilia desde pequeña fue arrebatada de sus consideraciones. Ella debía estar de acuerdo con el juicio de los demás, que, a su vez, estaban encerrados en la comprensión de un mundo en que las funciones de sexo y el estatus tenían formas particulares de desarrollarse y en el que su imagen social dependía del cumplimiento de estos. Emilia solo podía hablar y actuar si lo que decía o hacía concordaba con los otros. Las veces que quiso contradecir o reclamar su espacio fue rechazada por su familia. Si bien durante la mayor parte de su vida Emilia no había presentado una enfermedad grave y es solo hasta su adultez que se encuentra con el cáncer, sí percibió, en el momento en que fue diagnosticada, toda su vida en términos de lo que se siente estar enferma, arrebatada y silenciada.

No es sino en pocas situaciones en las que Emilia comienza a producir estos significados y a escaparse del silencio. Es en el momento en el que reconoce su enfermedad que recuerda, en una oleada de memorias, todas las otras maneras en las que fue invadida. Comienza, entonces, a nombrar las cosas, los eventos, los comentarios y las acciones de los otros sobre ella en términos de lo que significa estar invadida. Nuevamente, nos encontramos con la producción de significados y la disidencia que surge desde los lugares periféricos. En este caso, a diferencia de la ducha y el cuarto, el reconocimiento de la injusticia y el encierro llega gracias a que ahora piensa desde la periferia de la enfermedad, del cuerpo disfuncional, que ya no es útil de la misma manera para los otros y que, precisamente por esta incapacidad latente que no puede cumplir con los deseos ajenos, empieza a sentir una verdadera libertad, la de un penúltimo cuerpo.

“Emilia se dijo que a lo mejor este cáncer que invadía su cuerpo le enseñaría al fin a desterrar invasores” (Guevara 229). Es gracias a la connotación

y significado que tiene esta enfermedad terminal, que en el imaginario cultural se comprende como una evolución de estadios que aleja cada vez más al individuo de sus funciones, que Emilia encuentra cierta libertad y posibilidad de desterrar a todos los otros agentes externos que la habían invadido por años. El cuerpo enfermo es un cuerpo que debe aislarse y salir de ciertas esferas sociales. Es un cuerpo que pierde sus funciones sociales y, como tal, las exigencias frente a los papeles que debe cumplir. Emilia sabe que con la enfermedad ya no tendrá que responder a ese cuerpo voluptuoso que tanto deseaba en su adolescencia ni a ese cuerpo delgado de niña que empezó a ser deseable después de su matrimonio. Emilia también sabe que no podrá cumplir con las tareas del hogar, pues sus lugares habitables empezarán a cambiar. Ya no tendrá que vivir su cotidianidad en función de su esposo e hijos, sino atenta a su tratamiento contra el cáncer. Debido a que la triada de espacio, individuo y función se ve fuertemente alterada con la cercanía de la muerte, con el avance de la enfermedad, Emilia comienza a sentir el advenimiento de un cambio de estructuración en su vida, un cambio que implica habitar los lugares de forma diferente y desplazar de su territorio los agentes invasores para disfrutar por el tiempo restante de vida de una nueva libertad, de una forma distinta de vivir lo cotidiano, bajo reglas refrescantes que no obedezcan a la función de mujer de clase media-alta, sino a una persona que debe atender los síntomas de una enfermedad invasiva y acaparadora.

En el acto de repensarse tras oír su diagnóstico, Emilia experimenta lo que Bergson llamaría como un *acto de duración*. Guerlac explica, desde la teoría bergsoniana del tiempo, que “la duración implica un modo de síntesis temporal que es diferente del desarrollo lineal de la narrativa del pasado-presente-futuro. Este involucra una síntesis temporal de la memoria que entreteje dimensiones temporales a la manera de una melodía” (66)². En el reconocimiento de sus historias pasadas, Emilia logra traer

² “Duration implies a mode of temporal synthesis that is different from the linear narrative development of past-present-future. It involves a temporal synthesis

al presente sus memorias no en cuanto anécdotas terminadas, sino para generar una resignificación del presente. Es gracias a que Emilia tiene el espacio y la capacidad de recordar estos eventos que el momento actual y presente se entremezcla con el pasado y el futuro de una forma indisoluble y que, además, genera cambios irrevocables y sin precedentes de la identidad. El pasado entra a interactuar con el presente no para su repetición, sino para generar una diferenciación con las percepciones y estructuras de sujeción que se venían replicando, pero que ahora llegan a su quiebre.

La enfermedad, al representar un estado límite en la vida, un momento de recapacitación frente a las dinámicas y percepciones de lo social, trae la posibilidad de la resistencia frente a estas dinámicas abusivas que antes se creían la única forma de existir y actuar frente al mundo. Como dice Emilia, “era cuestión de vida o muerte”, y es que es en el enfrentamiento con la muerte que los individuos sopesan la realidad o la relevancia de las costumbres sociales y de los encasillamientos que durante tantos años parecieron inescapables o únicos.

De acuerdo con Berger, citado en Shilling, la muerte “puede socavar de manera radical y cuestionar ‘los procedimientos que operan normativa y cognitivamente’ en el día a día” (155)³. El panorama descrito por Berger en estas citas describe la vivencia de la protagonista que, finalmente, cuestiona sus cuerpos anteriores y reconoce que las formas en las que sentía el mundo y las exigencias que tanto los otros como ella misma se hacían frente a su apariencia y *performance* no eran más que construcciones tradicionales sobre el cuerpo de la mujer y sobre la clase media-alta a la que pertenece.

of memory that knits temporal dimensions together, as in a melody” (citado en Guerlac 66). Traducción propia.

³ “[...] this can radically undermine and call into question the ‘cognitive and normative operating procedures’ of day-to-day life” (citado en Shilling 155). Traducción propia.

Ahora que la muerte la conducía a una nueva expropiación de sí misma, qué luz se posaba sobre sus antiguos cuerpos: el de la niña, el de la adolescente, el de la joven adulta, el de la mujer, el de la amante, el de la madre, el suyo propio, el de ayer; el de esta mañana, antes del diagnóstico. Mientras lloraba aferrada al timón del carro y pedía una señal, supo que el cuerpo más deseable de todos era este: el único que le quedaba. Este de hoy, vivo, latiente. El penúltimo cuerpo. El último, antes de la muerte. (Guevara 229-230)

El diagnóstico de cáncer, al contrario de ser un estado en que el silencio abunda y los significados son reemplazados por la ausencia y afonía, se transforma en un acercamiento a la libertad de habitar su cuerpo por fuera del cumplimiento de las funciones sociales en que fue normalizada desde pequeña. El quiebre que representa una enfermedad terminal implica, por extensión, el quiebre de las expectativas sociales que fueron inculcadas en Emilia, primero externamente y luego internamente, desde un sentido de autojuicio y de incapacidad de sentirse completa. El diagnóstico de cáncer le permite a Emilia sentirse digna de ocupar diversos espacios, de no creer que está acaparando los lugares de los otros, entre estos el suyo propio. En esta idea de nuevo cuerpo, de nueva identidad y de nuevo posicionamiento frente al mundo, Emilia convoca la idea del penúltimo cuerpo. Si bien es un cuerpo más cercano a la muerte, un cuerpo que se comenzará a deteriorar en cuanto a sus funciones biológicas, es un cuerpo que no debe responder a altos estándares y expectativas sobre su clase social y género, a los cuales Emilia nunca logró adecuarse. Ante la cercanía de la muerte, Emilia reconoce la nueva capacidad de independencia y de completitud que antes le parecía imposible de alcanzar.

Emilia no busca, sin embargo, hacer de su historia pasada un continuo de desgaste y tristeza. Si bien en los testimonios que nos comparte en el cuento habla de su infancia y adolescencia desde un sentido de pesar e invasión, también son los eventos y acciones concretas que va repasando los que le permiten llenarse de vitalidad para dirigir su identidad y proyectos hacia un lugar más personal y libre. Es gracias a que Emilia

reconoce que aprendió a vivir en otro tiempo a partir de las expectativas de los otros que logra hacer del momento presente la posibilidad de vivir en el goce de sus capacidades actuales y del aprendizaje de que la identidad viene acompañada de la mirada y necesidades del otro, mas no es fija e incuestionable. El cáncer y los recuerdos que nos relata representan el vuelco de esta identidad aparentemente sólida y proyectan nuevas formas de sentirse dueña, capaz y merecedora.

El cuento de Paola Guevara nos acerca a las confesiones personales de la protagonista, Emilia, quien, a manera de pensamientos, de testimonio, nos habla de su perspectiva sobre la enfermedad y sobre el sentirse invadida. Si bien pareciera una eventualidad trágica, la protagonista reconoce la libertad latente que, más allá de los impedimentos físicos que comenzarán a aquejarla, le permitirán vivir desde y por sí misma, y no como función de las relaciones transaccionales de los demás. Igualmente, Emilia es capaz de comenzar a romper ese silencio que la había dominado desde tan temprana edad, lo que le permite generar categorías de pensamiento que le ayudan a comprender las maneras en las que a lo largo de su vida fue sujeta por su condición de clase y de sexo. Con el diagnóstico que recibe, Emilia se da cuenta de las vidas otras que puede experimentar y de las salidas de esos absolutos que antes le parecían incuestionables.

Referencias

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
- Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.
- Guevara, Paola. “El Penúltimo Cuerpo”. AA. VV. *Cuerpos*. Bogotá: Seix Barral, 2019, págs. 223-230.
- Loza Taylor, Tomás y Josefina Ramírez Velásquez. “El cuerpo silenciado: reflexiones en torno a la experiencia de personas con cáncer terminal y sus metáforas”. *Corpo-grafías: estudios críticos de y desde los cuerpos*, vol. 7, n.º 7, 2020, págs. 131-144.

- Rojas Castro, Vivian del Pilar. *Construcción de imaginarios culturales de la mujer burguesa colombiana a partir de las obras neocostumbristas: La costurera, La madre, La niña enferma y La mantilla bogotana*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2018.
- Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications, 1993.
- Simonsen, Kristen. "Bodies, Sensations, Space and Time: The Contribution from Henri Lefebvre". *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, vol. 87, n.º 1, 2005, págs. 1-14.

Analia Tu-Bari y Nay de Gambia: libertad en la palabra

Vivian Rocío Cubillos

Pontificia Universidad Javeriana

Universidad de Alcalá

Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.
Otro modo de ser humano y libre.
Otro modo de ser.
Rosario Castellanos

Existen deudas que, con el paso del tiempo, se convierten en una gran factura por liquidar. Maltratos, exclusiones y negaciones que no se saldan con un monto económico y que, quizá, solo las verdades literarias pueden pagar. La mujer esclava ha tenido escasa presencia en la narrativa colombiana, su paso por las páginas literarias ha estado limitado a las orillas, y, precisamente, su condición marginal no le ha permitido trascender, pero, ante todo, ha sido narrada por otros. Históricamente, se le ha negado su capacidad como sujeto de discurso: magna deuda de la ficción con la realidad.

Por fortuna, Roberto Burgos Cantor, con la *La ceiba de la memoria*, y Adelaida Fernández Ochoa, con *Afuera crece un mundo*, han textualizado aquella primera pulsión que Noé Jitrik menciona como un criterio funcional para definir a la novela histórica, que no es otra cosa que la conciencia histórica. Ellos, conscientes de la imperiosa necesidad de representar auténticamente a la mujer esclava, han creado personajes a quienes les

conceden voz y acción. La experiencia de vida de la mujer negra como personaje permite a los lectores comprender que la libertad en medio de la esclavitud también es posible. En este sentido, el presente artículo propone un abrebocas, un acercamiento a la forma en que estos dos autores representan a la mujer esclava, al dotarla de atributos, entre los que se destacan la poesía de sus voces y la resistencia en sus acciones.

Por un lado, *La ceiba de la memoria*, del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor (1948-2018), es una obra colombiana que aporta una visión panorámica del pasado para reconocernos en el presente. Esta novela se mueve entre la Colombia del siglo XVII y la mirada del personaje historiador y novelista Thomas Bledsoe quien, desde el siglo XXI, recupera la historia cruenta de la esclavitud para escribir una novela sobre Pedro Claver, el santo defensor de los esclavos. Sin embargo, Burgos propone una mirada caleidoscópica para que los lectores a través de siete voces o perspectivas diversas reconozcamos que el dolor y la crueldad no han sido fenómenos exclusivos de las negrerías, sino que se han repetido con los campos de concentración nazi y se trasladan a la Colombia actual, plena de violencia e injusticias. Aunque es clara la grandeza temática y literaria de *La ceiba de la memoria*, resulta inevitable no caer en la seducción de Analía Tu-Bari, esclava que poetiza sus orígenes, su tragedia y la lucha por encontrar su propia libertad, para preservar la memoria en medio de la esclavitud.

Por otro lado, *Afuera crece un mundo*, primero conocida como *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*, publicada en una edición limitada por Casa de las Américas en 2015, de la escritora caleña Adelaida Fernández Ochoa, es una novela colombiana que propone la recuperación de voces y personajes literarios para dar un nuevo sentido y dotar de voz a la mujer negra. Su protagonista, Nay de Gambia, junto con su hijo Sundiata, son intertextos de la novela colombiana decimonónica y emergen de las letras de *María*, de Jorge Isaacs, para legitimar, durante las 271 páginas de esta nueva propuesta, que la libertad se encuentra en el retorno a África y en el poder de la palabra, pues aun cuando la libertad del papel exista, para ellos no es una garantía. Esta novela hace una profunda indagación en la interioridad de los personajes, al priorizar el relato femenino en

medio de un contexto patriarcal. Nay de Gambia se roba la atención de los lectores al erigirse como una mujer con historia. Su lucha y fuerza harán valer su libertad y regresar a ella.

En este sentido, los autores reivindican a la mujer esclava a través de estas obras leídas en clave de novelas intrahistóricas. Estas entendidas como la narración ficcional que presenta

una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial. (Rivas 88)

La condición de subalternidad en las novelas de Burgos y Fernández es precisamente un aspecto que permite también destacar la fuerza ficcional que poseen los personajes femeninos Analia Tu-Bari y Nay de Gambia. Con ellas, se deja atrás el anonimato que la historia oficial les ha otorgado. Sus voces y acciones presentan un panorama diferente: son ellas, en las novelas, las voceras de otros, son ellas una alegoría de la visión de los vencidos.

La representación de las mujeres dentro de estos relatos históricos, evidentemente, no hace referencia a aquellas madres de la patria o de los hombres ilustres, pues tal como lo expresa Carolina Pizarro: “Pocas fueron, probablemente, las mujeres que de hecho participaron en las huestes conquistadoras, y de allí que su mención en la historia oficial sea escasa” (2). Por el contrario, la nueva novela histórica resitúa a la mujer dentro de los relatos del pasado, tal como lo afirma Gilda Waldman, citada por Pizarro:

Se trata de una novelística que ilumina a los personajes femeninos que habían sido condenados a la periferia de la historia, franqueando los silencios, carencias y omisiones del discurso logocéntrico, y orientada a reconstruir las huellas perdidas de las voces que perturbaban la “línea única de la historia oficial, develando las subjetividades

alternativas, inadvertidas por el gran relato épico tradicional, y legitimando una mirada autónoma, distinta, sobre un mundo que antes solo era explicado desde la mirada masculina". (3)

Por esto mismo, resulta valioso reconocer el rescate que Burgos y Fernández hacen de la presencia femenina marginal dentro de la historia colombiana a través de Analia y Nay.

En este orden de ideas, la representación debe comprenderse como un proceso de construcción intencionado que, en el caso de la literatura, se constituye para, a través del artificio, expresar el vínculo entre realidad y palabra y, en el caso de estos relatos intrahistóricos, presentar variaciones a lo que tradicionalmente se ha hecho y dicho, enriqueciendo, así, la perspectiva acerca de la esclavitud y las mujeres. Bien lo recuerda Jitrik: "narrar es un universal, representar no" (57). Así, entonces, puede observarse que la representación de las mujeres esclavas en las novelas parte del referente que ha dado la historia oficial: mujeres maltratadas, abusadas, discriminadas y forzadas a diversos trabajos. Ante todo, mujeres invisibilizadas. No obstante, mediante los procedimientos propios de la narrativa, Roberto Burgos y Adelaida Fernández construyen un referente a partir de moldes nuevos: se trata de mujeres que desarrollan una relación especial con la palabra, reconocen su cuerpo y lo disfrutan y, además, poseen voz propia para contar su historia.

Analia Tu-Bari y Nay de Gambia desarrollan un vínculo particular con la palabra, son construidas como sujetos desde el lenguaje. Pese a las diferencias naturales entre ellas, la fuerza las aúna, les permite resistir y no ser categorizadas únicamente desde el papel de víctimas, a pesar de serlo claramente. Sobrellevaron las circunstancias y encontraron fortaleza a través de su conocimiento de la lengua propia e impuesta, como bien lo explica Zapata Olivella: "Desde las bodegas de los barcos traficantes y en todos los estadios de la esclavitud, el lenguaje fue para los africanos la llave maestra para sobrevivir, conformar la familia y alcanzar la libertad" (96).

Analia Tu-Bari: palabra y memoria

Analia Tu-Bari durante y después del viaje de horror que la trae a América se aferra a su nombre, honra la lengua de sus muertos y sus días en la aldea, pero también cuestiona constantemente las palabras que escucha en el Nuevo Mundo. Sufre los azotes, los soporta con rabia, pero son los cantos en su lengua los que le ayudan a deshacer las cadenas:

Entonces, canté. A cada azote subía más la voz. Cantaba en la lengua del castigador y era un arrullo. Cantaba en la lengua de mi madre y de mi padre y era una imprecación [...] castigo del que brota el canto deja de ser castigo. (Burgos 40)

Aunque el dolor la supere y, por momentos, sus fuerzas se agoten, Analia Tu-Bari se aferra a las palabras de su abuelo y reflexiona sobre el poder de estas:

Mi abuelo me enseñó a llamar a los vientos, a aplacarlos, a gritar y a cantar para que cambien de dirección, a silbar para que vengan. [...] Lo recuerdo y las palabras están dormidas, acoquinadas por este daño que viene como una maldición y nos convierte en un padecimiento vivo. [...] El desuso de las palabras les quita su poder, la virtud con que enfrentan el mundo... (Burgos 85)

En medio de la atmósfera sanguinolenta y mientras flota sobre la bestia que ruge, Analia anhela recuperar las esquivas palabras que podrían salvarla.

La esclava sabe que su pasado va con ella, que su cuerpo maltratado arrastra las historias de su gente y las propias. No comprende por qué quieren marcarlos si cada uno es diferente. La marca del hierro los reduce, los ofende. Los hombres blancos se apropian de lo ajeno, pero ella en medio de su dolor y miedo repite su nombre, la única impronta que lleva consigo, su nombre. Solo así existe:

Me aferro a mi nombre Analía Tu-Bari, atrapo mi memoria joven. Apenas comenzaba a poblarse con la historia de los míos, mis aventuras recientes, el sendero del cual vengo, mi lugar en la aldea, esa pertenencia de la cual nos vamos nutriendo. (Burgos 85)

Aferrarse a su nombre es la primera forma de resistir y de guardar la memoria, nadie podrá arrebatárle el poder de este: ni el castigo ni la explicación amistosa de Pedro ni la vejez. Nada:

Pedro me dice y me dice: Tú, Analía Tu-Bari, debes usar un nombre cristiano, María o Gertrudis, Magdalena o Ana, me dice y me dice, yo no te puedo bautizar con un nombre moro, pagano, pecador, etíope, qué quiere decir Analía Tu-Bari, qué será [...] Analía Tu-Bari, Pedro, es mi nombre y lo que llevo de los míos y lo que cada uno agrega a la aldea y esa fuerza que hace que en cada quien haya más muertos que parientes vivos y entre todos hacemos una tribu y engrandecemos una memoria. (Burgos 316-317)

Las palabras siempre la han acompañado en la nueva tierra, luego de años de servicio, cuando su ceguera, en la vejez, le da la libertad, su cuerpo es testigo de los castigos impuestos, aunque la mancha gris-amarilla nuble su vista. Ante los maltratos, Tu-Bari y sus hermanos aprendieron a enfrentarse con blasfemias, como bien ella lo narra: “No eran un susurro rabioso, sino una gritería desbocada” (Burgos 199), irreverencias, maldiciones, quejas que se extendían por todos los lugares alterando la vida cotidiana de la ciudad, pero también al saciar el castigo. Y, si las circunstancias lo ameritaban, ante las reclamaciones hechas por el Tribunal del Santo Oficio:

Explicaban con su voz de musicalidades extrañas para los blancos, de flauta compungida, con quiebres de tonalidad y un rostro que arrugaban como máscaras de aflicción fingida, que eran obligados a decir locuras por lo injustificado de la reprimenda y por el dolor de los golpes. (Burgos 99)

Analia conoce muchas blasfemias y escucha de Pedro que esto ofende y aleja a su Dios poderoso, pero a ella le gusta saber que con esto burla al blanco y usa su lengua como arma de resistencia. Tu-Bari se apropia con inteligencia de las palabras que Pedro le enseña: “Mejor recibir sus dulces, el trago de vino, los dátiles, un poco de tabaco, y repetir: Señor, yo te amo mucho” (Burgos 317). Y aunque no sabe escribir, sí repite las palabras con que él la educa: “Amigo Dios siervo misa infierno confesión Virgen bendecir perdón cielo Padre cruz esclavo superior rezar bautizar pecado santo Papa...” (323), entre otras que son testimonio de la evangelización a la que la someten. Al ser tantas, se le olvidan y, en realidad, no importa, puesto que en la soledad prefiere cantar en su lengua y, si extraviada se siente, se encontrará en las voces de los suyos: “Y me llamo yo a mí: Analia Tu-Bari. Me susurro. Mis voces que llaman y nombran lo que no está. Mis voces las cuido. Las protejo de las que me enseñan, [...] yo no quiero quedarme sin nombre” (324).

Sin duda, su voz y sus palabras son el arma que cautiva y encanta; su denuncia poética llena cada página de vida en medio de la muerte que somete al pueblo esclavo. La mujer negra como personaje literario susurra, grita y resiste. Analia Tu-Bari no lo sabe, pero sus palabras convierten la fragilidad de su cuerpo en la fortaleza de su espíritu.

Nay de Gambia: lectora y escritora

Adelaida Fernández, al reconocer el potencial del personaje de Feliciano (Nay) en *María*, de Isaacs, le concede en *Afuera crece un mundo* un lenguaje propio y reconstruye la historia de su vida a partir de los pequeños indicios hallados en la novela fundacional.

Nay de Gambia vive otro momento del período esclavista. Las condiciones que rodean a este personaje —su maternidad, la carta de manumisión que ha ganado, su alfabetismo— la han llenado de fuerza para emprender el retorno. La autora ha creado todo un universo literario para que Nay, no Feliciano, y Sundiata, no Juan Ángel, puedan tener una historia propia y en libertad. Es por esto que una de las primeras lecciones que

Nay enseña a su hijo radica en el poder de la palabra. La esclava letrada no puede comprender la libertad si no está anclada al lenguaje mismo. Sundiata escucha de su madre que no debe volver a usar la palabra perdón, pues esta subordina. En su lugar, le indica que mejor diga que eso no volverá a suceder, “que mientras lo diga, mire al futuro, el futuro está más allá del amo, de su mano y de su pie. Y su risa. Que lo repita: eso no volverá a pasar. En esa frase germina la semilla de la libertad” (Fernández 16). Nay sabe que en América su hijo nunca será libre, solo lo será en el lugar de sus mayores, pero mientras tanto tiene que aprender que su cuerpo y sus palabras no pueden manifestar humillación ni reducción. Una lección virtuosa, por ejemplo, cuando él recuerda la cacería del tigre y el miedo que tuvo de la fiera, pero la amorosa madre le corrige: “Va a empezar a hablar y agacha la cabeza, yo se la levanto, le tomo la barbilla, le hago una caricia y le indico sus ojos y los míos: que no dejen de mirarse” (18).

El vínculo que Nay ha creado con la palabra le permite cuestionar la ley, sus detractores y seguidores, mirar lo que hay afuera y lo que le aguarda. El acceso a las letras ha bastado para imaginar rutas, distancias y volver al mundo anhelado. Su relación con la escritura y la lectura en castellano ha iniciado en Turbo con Gabriela. Ella, sin duda, es el primer eslabón de la fuerza que Nay irá adquiriendo gracias al aprendizaje de la lengua española y sus códigos. La mujer blanca aprovechará las ausencias de su esposo para sentirse libre, para leer y enseñarle a la esclava algo de su idioma. La esposa de Sardick ha salvado a Nay, ha frustrado su intento de suicidio luego de la convalecencia del parto, le hará comer y beber, la cuidará y le insistirá en que su nombre es Gabriela, queriendo saber el de la negra. Nay aún no quiere hablar, pero cuando llegue el momento, su primera palabra será el nombre de su ama: Gabriela. De ella no solo aprenderá palabras, sino la curiosidad por la lectura y el mundo.

En todo caso me sentaba a su lado en el balcón, y entre énfasis, falsetes y ademanes hacía su lectura que parecía canto. [...] Como viera que yo husmeaba las hojas del libro, empezó a deletrear mostrando las sílabas con el dedo: Ca-li-la- e- Dim-na. Calila e Dimna. Leía la fábula del gato

y el mur, y otras muchas. [...] Lo declamaba y se vaciaba las letras en el pecho cuando se echaba a hacer la siesta en la hamaca de Sardick. Conmigo al frente se le desbordaban los entusiasmos y no sabía a quién recitar con mayor énfasis, si a Rabi o a Vendo. (Fernández 62-63)

La semilla sembrada por Gabriela con el tiempo daría sus frutos. Luego de recibir de manos del Sr. Sahal la carta de manumisión que legalmente la haría libre, junto con la euforia del momento, se activaría para Nay el deseo de leer y escribir. Antes de poder descifrar la carta, ya la sabía de memoria. Ella no podría explicarlo mejor: “He ido muy al fondo y allá donde las palabras eran compacto pedernal encuentro subterráneos con manantiales de fango” (Fernández 73). La ahora liberta recuerda el placer que representó escuchar cada letra de labios de Gabriela, nunca una fábula le sonó mejor. Su maestra aprovecharía este auténtico gozo para que Nay practicara: “la *c* con la *a*, *ca*, más la *r*, *car*; la *t* con la *a*, *ta*. ¡Carta!” (73). No obstante, para Nay los cinco trazos representan mucho más que el acceso a la lengua, se trataba de la puerta a su libertad: “Esa palabra conjuró los defectos de las letras, la *c* ya no fue más una boca abierta y contenida, ni la *r* un gorjeo sin plumas; y entendí que la *a* despojaba a la *t* de un infame taco de mudez” (73). Ese documento en sus manos avalaba que ella se pertenecía con su nombre y su hijo. ¡Cómo no amar el primer texto que después de muchas lunas (meses) logró leer!

Hablar español le fluyó con naturalidad. Aunque las palabras fueron saliendo sin esfuerzo, para ella la palabra escrita era ajena a aquella que podía hablar. Los vocablos que trataba de enseñarle Gabriela eran significativos y aprehendidos si se relacionaban con sus necesidades; amó el *cacao* y el *envuelto de choco*, en cambio, con términos como *mamá* y *papá* tenía sus limitaciones. Se preguntaba cuáles serían las primeras palabras que el maestro enseñaba en la aldea a los varones, quizá estas serían más acordes con sus creencias, con asuntos serios, con las cosas de Alá y con la palabra del griot. Todo esto lo reflexionó mientras Gabriela le enseñaba las combinaciones. Finalmente, también encontró el espíritu de la escritura con el acuerdo que la liberaba a ella y a su hijo. Nay emprendería un

nuevo viaje. Se dedicaría al cuidado de la pequeña María y, con esto, Gabriela era otro mundo que perdía. Sin embargo, se marchaba con el poder de la palabra ajena que sabría usar a su favor.

Con el pasar del tiempo, Nay se volvió más útil para Sahal, mucho más de lo que inicialmente él imaginó. Se convirtió en su secretaria, administradora, escribiente y amante. Perfeccionó su aprendizaje y fluidez de la lengua con las tareas que Ibrahim le asignaba: “La redacción del documento le producía frenesí, podía permanecer horas escribiendo, pero el procedimiento mecánico de copiarlo no se avenía con su dignidad” (Fernández 53). No obstante, ella supo sacar provecho a sus labores, no solo progresó en su nivel de escritura, sino que al leer las cartas que llegaban se enteraba de ventas de esclavos y otros temas que podían aportar a la causa de la emancipación.

Mientras vivió entre Santa Ruda y la casa grande, Nay aprendió y vivió lo que correspondía. Desde los vecindarios de la ciudad letrada fue volviéndose más fuerte. Con su carácter decidido, le declaró a su patrón cuantas veces fuera necesario su libertad y deseo de regreso a África: “Tu lugar está aquí en esta casa y en la hacienda, y en tu catre conmigo. No, amo. Mi lugar me espera. Además, acuérdesse de que yo soy mía. Y mío es mi hijo” (Fernández 70). Sahal la subestimó y creyó que el cariño que profesaba a María la harían permanecer en la hacienda y desistir de la idea de marcharse, pero para Nay nada era más grande que el amor por su Sundiata y por ella misma. De Gambia se marchó, pero antes de partir creyó merecedor a Ibrahim de una despedida.

Le escribió una carta que transitaba entre el amor y el odio, con esta le recordó que ella tenía el poder de la escritura. Se despidió de Sahal al dejarle unas pocas palabras. Su carta sentida es un símbolo de la transformación que vivió en América, desde su arribo hasta el momento de emprender el regreso. La apropiación de esa lengua ajena es ahora su mejor arma para dar cierre al ciclo de esclavitud y servidumbre:

Empiezo por las palabras que usted mejor sabe entender, las escritas. Si bien estas no vienen encuadradas ni son inagotables, pueden, de alguna manera, aproximarse a las que se fuma y se bebe en su estudio. [...] Yo las cociné en sentimientos encontrados, hacia usted. (Fernández 134)

Ahora Nay se sabe igual a su amo, ella domina el código que un día no dominaba, aquel que la aminoró. Por eso, desde la seguridad y empoderamiento que tiene, le insiste que la lea:

Léame en la hamaca, la del corredor que da al huerto y se mece en los aires dulces de los madroños, tantas veces nos hizo coincidir la hamaca, así se fueron construyendo su tolerancia y mi confianza en mí. [...] Nunca le hablé de sentimientos, esta es la ocasión, los míos hacia usted apagaron el candil cuando dormía, acomodaron el mosquito. [...] Por favor, le ruego, léame, bien sea en estas líneas o en las imágenes que concurren a su mente, léame en la ausencia o en el sentimiento que le valga mi partida, léame en los ecos de mis actos o en la carimba de mi fuego en su piel. (Fernández 134-135)

También le recordará que no solo se leen los trazos, también se leen las heridas, los cuerpos y las emociones de lo que fue y no pudo ser a su lado. Finalmente, Nay extenderá su reconocimiento al hombre que, sin darse cuenta, le permitió ser otra, ser la mujer letrada que ni en su tierra podría haberse convertido:

Una vez más le doy mi gratitud por la carta de horro. Porque le dio firmeza a mi palabra al hacerme escribana. Gracias por la pluma y todas las palabras que me enseñó; ahí le dejó el frasco con mi tinta propia, zumo de naranja con hollín de las cacerolas, es la tinta que preparamos las mujeres de mi aldea para el maestro, ¿sabe?, en mi comarca las mujeres no escriben, aquí me maravilló ver que algunas leen. Y más maravilloso todavía ha sido que yo escriba. (Fernández 135)

Ibrahim Sahal sin darse cuenta la impulsó a leer y escribir. Él desdenaba la posibilidad de que una mujer pudiera hacer cosas que pertenecían al mundo de los hombres. En alguna ocasión, después de desnudarla y hacerla suya, Nay en su estudio admiraba con sus dedos el bargueño, las tallas y arabescos, al verla curiosa, Sahal le explicó que este mueble lo fabricaban con marfil y citó un fragmento de un libro que lo detallaba, al aludir que este solo era para hombres. Al Nay preguntarle por qué no para las mujeres, él le explicó que ellas son muy sensibles y pueden malinterpretar palabras de mucha envergadura. La negra no se conforma y pregunta: “¿Está aquí ese libro? Ese que está allí en aquel rincón. Me puse de pie, sentí su mirada redonda en mis nalgas. Me empiné, leí: *De Instauranda Aethiopum Salute*” (Fernández 208), el mismo documento que ella leería tiempo después y que le permitiría conocer sobre la visión religiosa de Alonso de Sandoval y el trato al pueblo esclavizado.

Así, el dominio de la lengua española fue para Nay el mayor de los valores en su viaje de retorno. Su astucia y saberes tradicionales la convirtieron en la asistente del naturalista, pero esto no impidió que siguiera escribiendo su propia historia: “Cumplidos mis compromisos, entro a mi camarote y escribo estas letras” (Fernández 210). Maravilloso regalo que nos da Adelaida, puesto que ya no solo escuchamos la voz de Nay, sino que leemos sus letras con la misma admiración que Sundiata lo hace: “Mi madre no traza letras, sino que las teje, parecen unas joyas de tinta, yo quiero tener muchas tiras de sus palabras escritas para forrar las paredes de mi aposento cuando lo tenga” (109).

A partir de todo lo anterior, se puede afirmar que no solamente los personajes femeninos desarrollan a nivel temático una relación especial con la lengua o la palabra, sino que se destaca a nivel estético la construcción de sus voces que se apropia de recursos poéticos para expresar visiones de mundo, para cuestionar sistemas de pensamiento recurrentes en la época y para dar una identidad propia al sujeto de discurso. Una propuesta del referido que puede alejarse del referente por la lejanía del sustrato oral de este tipo de personajes, pero una propuesta rica en su literariedad.

Roberto Burgos ha delineado el discurso de Analia Tu-Bari de manera especial. De los seis capítulos centrados en el personaje, cinco de ellos están contruidos en forma de monólogo o desde una focalización interna, y uno en el que se da una focalización externa. La narradora protagonista comunica a través de oraciones cortas su sentir. Sus cuestionamientos se mezclan entre la fragmentación de emociones y las evocaciones de la naturaleza que ha perdido y con la que se reconoce:

Cuando vine. Cuándo. Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Me empezaron a matar. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse. Como se quedaron los ríos, los árboles. La tierra. Los bosques. La hierba. Los animales. El león. El elefante. El conejo. El buey. Quizá también yo me quedé. Estoy allá. Quedé en la aldea. Permanecí en el reino. Será esto venir. Soy incompleta. (Burgos 39)

Tu-Bari se expresa desde el lugar de donde proviene; no afirma, sino que interroga por el momento en que trajeron su cuerpo, pues su esencia y su espíritu libre siguen en África. Ese *cuándo vine* se presenta de manera reiterativa a lo largo del relato para recordar que no fue voluntario, sino forzado su exilio. Además, las abundantes descripciones de situaciones y lugares dan cuenta del conocimiento sapiencial con que, a pesar de la distancia, recuerda y pinta la naturaleza que le pertenece. Sus recuerdos le permiten expresar el abrupto cambio con el nuevo territorio:

Mi memoria es un río manso que sé llamar. Me sumerjo en su corriente incontenible. Floto. Me voy a las orillas. Aguas de mi memoria que se pusieron turbias con los sedimentos que trastornan su curso tranquilo, lo desorientan y lo represan. (Burgos 86)

Finalmente, sus desgarradoras alusiones al viaje parecen fotografías vívidas que vuelven de tanto en tanto a sacarse de aquel baúl viejo, pero no olvidado:

Está ahí: el viaje. Me sobresalta en cualquier instante. Interrumpe lo que hago como si no hubiera terminado. [...] Encadenados sufrimos el miedo del mar. Yo lo había visto desde las montañas cuando vivía en la aldea. A veces el silbo agudo de sus bestias atravesaba el bosque en la noche y nos despertaba. Después las noches se volvieron terribles. Acechanzas y destrucción. Hicieron prisioneros a muchos de la aldea. Éramos presas de cazadores. (Burgos 312)

Adelaida Fernández cede por completo la palabra a su protagonista. Ella es la directora que orquesta una pieza musical delicada y potente, abriendo espacios de su relato para que sea complementado por otras voces. La escritora dota al personaje de un lenguaje poético, elaborado, que no se queda en lo dialectal como podría suponerse. El potencial que Fernández percibió en la Felicianita, que apenas se enunció en *María*, es desarrollado a plenitud en *Afuera crece un mundo*.

Nay expresa en su discurso la fuerza de su raza, apelando también a su lugar de origen: “Nuestra memoria está por encima de esa lengua que usted dice, ella no puede encadenar las imágenes, ni la tierra, ni el maní, ni las cabras, ni las redondas casas de barro, ni la molienda de millo, ni las lunas...” (Fernández 70). Sus expresivas palabras están ancladas a la sensibilidad de su ser mujer: “Hasta ahora recuerdo este fuego de burbujas que revientan en mi pecho. ¡Ah!, la mejor fruta no es vegetal, sino su boca, y no quiero dormirme porque este es mi sueño” (166). Su voz sentenciosa de madre imparte lecciones morales a su hijo: “Ahora, sabiendo que fue tu intención lastimarlo, iré a negociar con vergüenza, ¿te imaginás, hijo, qué ganancia se puede sacar si uno negocia de esa manera?” (205). Nay de Gambia expresa con su voz: poesía, sabiduría y resistencia.

Para concluir, Burgos Cantor y Fernández Ochoa entregan a sus lectores dos novelas que logran reconstruir desde diferentes dimensiones a la mujer esclava. Sus estrategias estéticas plasman la sensibilidad propia de ella. El discurso literario las dota de la fuerza que se les restó en la historia oficial. La textualidad de *La ceiba de la memoria* y *Afuera crece un mundo*

evidencia que los escritores privilegiaron el lugar destacado de la palabra en la vida de Analia y Nay. Ellos se sirvieron del mismo lenguaje para resignificar el aporte de las mujeres esclavas a sus amos, a sus hermanos y hermanas de raza, a su descendencia y a la construcción de una identidad como país.

Es preciso destacar que *La ceiba de la memoria* y *Afuera crece un mundo* son novelas que abren un espacio representativo para la mujer negra. Ella se narra dentro de una tradición patriarcal y de un sistema cultural e histórico propio de su contexto. No obstante, estas mujeres poseen la fuerza e inteligencia para transgredir desde sus propias posibilidades, su resistencia es silenciosa y con efectos a largo plazo. Si tradicionalmente la mujer negra ha sido narrada desde el poder, en estas dos novelas ella adquiere el poder de la palabra. Esto en una doble vía, por un lado, es sujeto de discurso que tiene voz para contar su propia historia y, por otro, crea un vínculo especial con el lenguaje, por esto su sensibilidad y aprehensión del mundo le concede la facultad para encontrar su propia libertad.

Roberto Burgos Cantor y Adelaida Fernández Ochoa saldan literariamente, al menos en parte, la deuda de la historia con la mujer esclava. Sus verdades son una invitación a seguir explorando lo que la historiografía no ha registrado, pero que la literatura ha sabido contar y hacer trascendente.

Referencias

- Burgos, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Planeta, 2007.
- Castellanos, Rosario. "Meditación en el umbral". *Ciudad seva*. 1972, <https://ciudadseva.com/texto/meditacion-en-el-umbral/>
- Fernández, Adelaida. *Afuera crece un mundo*. Bogotá: Seix Barral, 2017.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Pizarro Cortés, Carolina. "Reescrituras de las independencias latinoamericanas en clave femenina: *Déjame que te cuente Juanamanuela, mucha mujer*". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 77, 2010, s. p.

Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica*. Mérida, Venezuela: El Otro, el mismo, 2004.

Zapata, Manuel. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia Orígenes-transculturación-presencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014.

Cultura en movimiento: hibridez, migración y sonido

El regreso del contrabandista de ficción: la obra de Juan Cárdenas

Carlos Andrés Cazares

Pontificia Universidad Javeriana

Es inevitable encontrar reincidencias narrativas en las cuatro novelas de Juan Cárdenas que serán analizadas en este texto: *Zumbido*, *Ornamento*, *El diablo de las provincias* y *Elástico de sombra*. Estas sirven de partida para un análisis en la clave del contrabando de realidad desde lo geográfico-transatlántico¹ y lo real-utópico. Este texto parte de la relación de Cárdenas como interlocutor de lo contemporáneo latinoamericano y la tradición de la literatura. El colombiano es un contrabandista porque cruza el Atlántico con su narrativa, toma de un lugar y del otro para hablar de un territorio propio y de su concepto de literatura, una licencia que se permite bajo la necesidad de discutir con la tradición que lo forjó, pero de la que se separó tras su cruce por el océano.

Este acto de contrabandear es, inicialmente, un movimiento de ida y vuelta: de la periferia al centro y viceversa, por lo que se hace necesario pensar el movimiento en las novelas. Así, el acercamiento a la obra del colombiano debe priorizar el desplazamiento y el viaje como propuesta narrativa para pensar lo posible y la realidad. Desde esta perspectiva, se

¹ Para ampliar estas ideas sobre lo transatlántico en Cárdenas, véase “Juan Cárdenas y la otra tradición”, de Catalina Quesada.

descubre en estas novelas una preocupación por estadios del comportamiento humano y su inconsciencia en torno al regreso a la tierra y el recordar, pensado desde su etimología, que expresa también un regreso “al corazón”. La narrativa del escritor colombiano establece una interminable construcción de sus personajes, quienes parten de un lugar A, pero pareciera que no llegan al anhelado punto B. Estas novelas se edifican como un espacio otro que es indefinido, aunque recreado por los personajes y por otros caracteres que ofician de narradores y que se posicionan en un punto de giro o filtro de las situaciones.

Los personajes principales en Cárdenas se sumergen en un arco de proyección que atraviesa diferentes etapas de transición, como si de un héroe enfrentando su *epojé* se tratase. No obstante, el cronotopo que desarrolla Cárdenas, que es pensado en términos bajtinianos, pareciera divagar por un sinnúmero de situaciones que dibujan una espiral que empieza en la periferia (el afuera) y termina en un centro difícil de eludir e imposible de escapar (el regreso). El personaje adquiere una figura de atemporalidad que deconstruye la linealidad *in progress* que tendría la persecución del objetivo en la epopeya de un héroe. Este movimiento es el mismo que hace un contrabandista que va y viene entre diferentes espacios trayendo y llevando objetos sin pasar por una aduana.

El diablo de las provincias (2017)

La estructura de esta novela tiene un punto de partida *in media res*, el cual tiende a desplazarse hacia el pasado y navegar entre reflexiones del presente y evocaciones del futuro. El personaje principal, el biólogo, es un ser *in descendo* que ha llegado de Europa (la civilización) y se ha adentrado en un descenso hacia los infiernos, hacia su ciudad natal (evocación que hace Cárdenas de Popayán). La manera en que el biólogo se enfrenta con recuerdos de su antiguo terruño establece un imaginario de recordación doloroso, más parecido a un descubrimiento que a un volver a lo vivido. Esto hace eco de una memoria involuntaria, al estilo proustiano, la cual fue socavada en el inconsciente y es solo activada

al usar el cuerpo. La memoria involuntaria del biólogo le genera dolor, pero también lucidez:

Y así, por primera vez, el biólogo intuyó que estaba evadiendo algo, no tanto una confrontación ni un descubrimiento, sino más bien una obviedad. No he sido capaz de pasar siquiera por nuestra calle, pensó, mucho menos de ir a la casa vieja. (Cárdenas, *El diablo* 54)

La erradicación del presente como contrabando

La narrativa aquí pasa por una reinención de la estructura temporal, no formalmente, sino como composición diegética. La dislocación del tiempo es representada por la voz del biólogo, quien siempre está comparando su presente con el pasado. Con ello, se establece una circularidad recíproca que desdibuja el concepto de *tiempo presente*. Los tiempos del narrador se cruzan continuamente desde su regreso. *El diablo de las provincias* es una excusa para establecer una línea conductora superior a la del desarrollo paulatino y ascendente de la narración. En el texto, hay una trama invisible y es ella la que establece el derrotero de la circularidad (movimiento). Cárdenas propone un personaje nostálgico que redescubre su pasado a partir de figuraciones del presente. En el mismo sentido, hay una configuración del futuro como exabrupto, que el protagonista relaciona íntimamente con otro hilo de su pasado, casi una realidad alternativa que surge tras un cambio en la línea de tiempo inicial, “porque la revolución no es otra cosa que la vida y la vida es una fuerza irreversible que se desató hace millones de años” (Cárdenas, *El diablo* 112).

El biólogo se descubre necesitado de un anclaje. Sin embargo, hallará pronto que dicha materialidad no lo devolverá a su pasado, sino que lo transportará a un nuevo futuro, diferente al esperado por el desarrollo mismo de los acontecimientos o lo que él concibe con lo siguiente. Esto hace que su presente sea un simple tránsito, un no tiempo. “Poco a poco, pensó el biólogo, esta casa volverá a ser una casa y dejará de ser el

museo de la familia. Voy a habitar mi propia casa” (Cárdenas, *El diablo* 178). Este no presente está habitado por personajes deteriorados, quienes también son atemporales. Por consiguiente, *El diablo de las provincias* se entiende como un apelativo del viaje temporal, en el que el futuro, el presente y el pasado se distorsionan, al hacerse casi independientes uno del otro, pero su línea argumentativa se resiente si ninguno cambia. El protagonista no solo regresó a su pasado, al mismo tiempo descendió a los infiernos, igual que Dante. El biólogo volvió al infierno de los recuerdos inconclusos, de la melancolía y la falencia. Allí, su presencia se considera disruptiva e invasiva, ya que cualquier acción que efectúe, repercute directamente en el desarrollo de cada uno de los pisos del infierno (la memoria de la ciudad). En este escenario, el recuerdo también se construye como una fantasmagoría que le guía, al igual que Virgilio acompaña a Dante en su periplo por el Purgatorio y el Infierno. La fantasmagoría del hermano muerto le lleva como evocación a través de los diferentes territorios que completan esta Popayán inventada. Sin embargo, no le puede conducir por la Popayán posterior al descubrimiento de la secta (desenlace del libro), ya que el futuro cambió y la memoria se reconstruyó, en una situación similar a la de Virgilio en la *Divina comedia*. Este no puede ascender al cielo a causa de su falta de bautizo, lo que ensancha el concepto de contrabando de la realidad a la ficción, ya que la voz narrativa (un Cárdenas autoficcionalado) recurre a temporalidades reales imaginadas a partir de la irrupción de situaciones oníricas o fantasmagóricas. “A las cosas, a la realidad, no las afecta el olvido. Es siempre materia de recuerdo. Es solo el recuerdo el que puede ser afectado por el olvido” (Aira 15).

Cárdenas cree en la necesidad de comprender el pasado como fuerza colectiva, una que juega con la memoria (objeto deseado). El misterio que existe tras un acontecimiento que genera una tensión en la actualidad invita a la búsqueda de una perspectiva de atrás para adelante y viceversa. Esto queda explícito en el epílogo de la novela, el cual tiene, en forma de apéndice, un manifiesto a la temporalidad y la evocación al eterno retorno. Esto eleva el concepto de memoria al de erradicación de un canon.

Su intento de construir una tradición otra pasa por la invocación de una memoria visceral. Un contrabando de la memoria.

Vuelve a casa. Vuelve al amor mamífero. Vuelve al amor original. Al pecado original. Proactivo emprendedor de la Contrarreforma, mantén lleno tu cáliz, vuelve al nido. Vuelve al huevo. Cultiva tu propio jardín. Fabrica tu propio alimento. Vete a vivir al campo. Entra en contacto con las fuerzas de la naturaleza. Tómate fotos con tu cámara antigua. Tómale fotos al paisaje. No digas eso. Eso no se dice...
(Cárdenas, *El diablo* 179)

***Zumbido* (2010)**

Aquí se repite un esquema en la poética de Cárdenas. Nos encontramos con una historia que inicia a la mitad de un evento determinante para la transformación del protagonista, un punto de partida que defiende la forma novelesca y que, por consiguiente, traza un paralelo entre lo real y la ficción. Esta última se establece en una manera de evocar un mundo posible que permite llevar a la narración literaria en el camino de la estética y la imaginación, rasgo irrevocable de la escritura de Cárdenas, en la que lo sobrenatural gana espacialidad y desentraña la figura del tiempo como lugar de reconstrucción de lo real. Este ambiente es orquestado por la necesidad de hablar de una realidad literaria, la cual en Cárdenas pasa por la necesidad de la “inclusión de elementos provenientes de la conciencia mítica” (Quesada 169).

La voz narrativa está a cargo de las impresiones del joven, quien, a fuerza de un acto contundente en su vida, va relacionándose de manera intransigente con unas situaciones indeterminadas (propiciadas por el azar) que lo van guiando hacia un fin y que tienen un vínculo intrínseco con su propio problema ontológico. Su hermana acaba de morir, lo que lo ha dejado sin motivo alguno para seguir viviendo. El protagonista sale corriendo del hospital donde estaba confinada su hermana y se encuentra con una mujer totalmente desconocida para él e igual de intrigante. Resulta

sentado en el auto de ella, acontecimiento igual de indeterminado que los posteriores, pero que eclosiona en un gran evento crucial para su vida.

En contraposición a lo ejecutado en *El diablo de las provincias*, *Zumbido* muestra un desarrollo de la narrativa hacia delante. Las analepsis son reducidas. Sin embargo, hay figuraciones sobre el pasado del protagonista, pequeñas enunciaciones que construyen un universo cognoscible sobre la voz narrativa. No obstante, persiste su personalidad indeterminada. Los hechos previos a su estancia en el hospital al lado de su hermana son desconocidos. Lo único que se llega a conocer, pero que es resultado de sus acciones, es la necesidad de la huida. La conciencia de una escapada es visible en el habla del protagonista.

No tenía amnesia. Al contrario, mi memoria funcionaba muy bien y habría podido contar un montón de historias de mi vida si me hubieran obligado a ello. Pero algo en mí rechazaba el trabajo de evocar, de imaginar el pasado y prefería centrarme por completo en lo que se me ofrecía de manera inmediata. (Cárdenas, *Zumbido* 45)

Este es uno de los puntos principales en la novela: la huida. Semejante al camino que ejecuta el protagonista de *El diablo de las provincias*, que está realizando una travesía hacia el infierno, en *Zumbido* la huida viene acompañada de un avance en línea recta hacia la periferia, el afuera. La voz narrativa empieza su viaje en un punto A, que tiene su origen en el centro (la ciudad, la familia, el dolor), y se dirige hacia un punto B, las antípodas de la ciudad. En este recorrido se elabora todo un plano geográfico que atraviesa lugares de ubicación estratégica. El hospital al inicio representa el centro. Después, un punto de transición, un hotel pequeño, que sirve como punto de resguardo antes de adentrarse en el arrabal. Luego, un punto fronterizo, demarcado por las barracas (puesto oficial de una compañía militar). Una vez en las antípodas, se encuentra con que el espacio geográfico se asemeja al de una ciudad. Hay casas, calles destrozadas, personas que viven en comunidad. Finalmente, se adentra en lo que es el centro de la periferia. Un lugar marcado por el caos y el orden, el cual

posee sus propias representaciones y papeles determinados. Hay lugares para comer, beber y orar, espacios carnavalizados.

Esta huida a la periferia permite encontrar un derrotero de la prioridad de la ficción en la narrativa de Juan Cárdenas. Según Borges, quien establecía una línea conductual sobre el concepto de lo verosímil (real), la labor de los clásicos era directa, pues son estos los idóneos para establecer una confianza total en la manera en que los acontecimientos se desarrollaban. “La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza” (396), repite Borges en “La postulación de la realidad”. Eso establece un derrotero importante en la manera en que los autores construyen una narración, a partir de decirlo todo sin atavíos innecesarios. Con esta guía, se puede hablar de tres maneras en que los clásicos establecen un postulado de la realidad: “El primero consiste en una notificación general de los hechos que importan. [...] El segundo consiste en imaginar una realidad *más compleja que la declarada al lector* y referir sus derivaciones y efectos” (Borges 396, énfasis agregado). Este segundo acápite propuesto por Borges sería el ideal para hablar de *Zumbido* como novela solitaria. Sin embargo, es necesario entender que toda la obra de Juan Cárdenas apunta a una conjunción en lo que Borges quería establecer como el punto de partida de un tratamiento de la novela. Así, para seguir al autor argentino, podemos decir que su tercer apartado es el que ayuda a entender a cabalidad lo que Cárdenas articula:

El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial [...] admirable y difícil, pero su aplicabilidad general lo hace menos estrictamente literario que los dos anteriores, y en particular que el segundo. Este suele funcionar a pura sintaxis, a pura dureza verbal. (Borges 396-397)

Zumbido, junto con *Ornamento*, son las novelas de Juan Cárdenas en las que se representa, en mayor medida, la indeterminación del objeto final. En estas novelas, hay una suerte de acontecimiento, de manera procedimental, que derivan en una resolución de la trama. No obstante,

esta resolución se consolida en una totalidad, ya que Cárdenas establece una línea conductual a partir de no nombrar el objeto central. La realidad de la que se abastece Juan Cárdenas es la de la temporalidad del espacio. Un lugar que recrea un tiempo a partir de relaciones causales, que dejan en la incógnita el objeto mismo. El tiempo y el espacio crean las historias, ejemplo para pensar la obra contemporánea como espejo de los clásicos.

El recurso del pasado

En *Zumbido*, el recurso de la huida califica el estatuto de movimiento continuo. El protagonista se retira de su vida anterior, la deja en el pasado, rehúye de ella. Sin embargo, los estadios que atraviesa resignifican ese pasado, aun si su camino, en algún punto, llegase a reconectar con la vida de la que se está alejando. Esto atañe directamente al concepto de *realidad* creado por el tiempo y el espacio, lo cual, si se lleva a un campo comparativo basado en la física, podría establecer que la línea recta, llamada *tramo de huida del personaje*, se curva en el espacio y el tiempo, recreando una nueva realidad a partir del mismo historial. Los personajes que se dirigen al centro (arrabal, carnaval) hacen la procesión como si fuera una fiesta, van cantando, danzando y celebrando la muerte de su pasado. Ritualizan el movimiento del contrabandista. El infierno, que parecen estar recorriendo, es lo arcaico y lo arqueológico, auspiciado por una incertidumbre de lo divino que no existe, que ha abandonado al protagonista a su propia purga. El recorrido y abandono del pasado se reinicia tras el ascenso, que sigue siendo en línea recta; aunque se deja atrás el pasado/presente, para abordar un nuevo camino, resignificado. Una línea que se curva en el espacio para convertirse en una figura circular, forma geométrica perfecta para Aristóteles. Este círculo es el viaje continuo a la mar, igual que un pirata en su barco surcando el océano entre Europa y América Latina. Una realidad creada con la percepción espacio-tiempo que planteaba Borges.

Ornamento (2015)

Contrario a lo que se observó en las dos novelas anteriores, *Ornamento* funge como una bisagra entre la propuesta epistemológica de Cárdenas y su desarrollo narrativo. Vimos en *El diablo de las provincias* una postura epistémica: el descenso a los infiernos y la influencia del pasado en el personaje principal. En *Zumbido*, la huida se caracteriza por generar vertiginosidad en la narrativa del colombiano. Por su parte, *Ornamento* despliega en su totalidad la visión teórica del escritor.

La voz narrativa en primera persona es la de un científico que está desarrollando una nueva droga recreativa. El científico interactúa con cuatro mujeres que ofrecieron su cuerpo como conejillos de indias para testear el fármaco. Una de ellas se convierte, de un salto, en un eslabón principal de la narración. De hecho, en un punto dado, también toma la voz, al convertir su vida en el arco más importante de la novela. Esta narración entrelaza las vivencias de estos dos personajes, quienes, en un cierto punto, se juntan y viven bajo el mismo techo, junto con la esposa del científico, para formar así un trío amoroso que después se desintegra. Estos vaivenes ayudan a que el relato salte tanto espacial como temporalmente, al ser más amplios los cambios espaciales que los que transcurren en el tiempo. Cárdenas se decanta por la consecución de una historia que, a partir de dichos saltos, concatena una historia que llega a un final inconcluso y abierto mediante eventos que se fueron presentando de manera circunstancial. Tipificación que esbozaba Borges y que consideraba de las más difíciles. Los vacíos en la historia son complemento de lo que se dijo en el interior de esta, lo sugerente. Al parecer su forma fragmentada va contra su propósito de una totalidad narrativa. Sin embargo, la intención es la de una realidad a partir de la causalidad, convencionalidad sacada de los clásicos.

La narración enfrenta dos universos al parecer distantes: la biblioteca, personificada en el científico, quien trata de tener siempre el control y la calma, contra el cuerpo y lo popular, representado por Número 4 (la voluntaria), quien encarna la sumisión económica y física como un cuerpo descartable y erotizado. Sin embargo, estas dos figuras no se conciben

unívocas, ya que el científico se deja llevar por los excesos, el sexo, el alcohol y las drogas, lo que lo convierte en un híbrido entre lo salvaje y lo civilizado. En el mismo sentido, Número 4 se revela, al final, como madre de una niña, mujer culta venida a menos por la huida del nicho familiar, el cual estaba viciado, ya que su padre narcotraficante fue asesinado. Su madre se casa con uno de los guardaespaldas y se convierte en una mujer plástica, que enseña a su hija cómo controlar a los hombres a través del sexo, el placer y la erudición.

Y yo veo cómo se le marca la calavera en las sienes, alrededor de las orejas. Estoy obligada a intervenir para que deje de clavarle las uñas a mi hija. Nada de tocar las porcelanas, carajo, digo. La niña baja la cabeza en un gesto de falsa sumisión. Mi madre la suelta. Yo la agarro del mentón y la niña me mira con dos monedas de falsas pupilas. (Cárdenas, *Ornamento* 14)

Estas tres mujeres representan la intención de Cárdenas de encasillar tres temporalidades en una línea argumentativa que se comporta como un círculo. La revelación del futuro es una suerte del pasado en la que el presente es una temporalidad inconstante que se reinterpreta desde horizontes y espacios diferentes. Esto es claramente teórico para la narrativa: una literatura que se alimenta de lo clásico para resurgir como una adaptación de las temporalidades. La presencia del cuerpo de estas mujeres erotiza el relato y desestabiliza su realidad. El cuerpo es el objeto pirata que Cárdenas introduce como propuesta política antitradición que se mueve en el tiempo como utopía y posibilidad de una literatura otra que es periferia y centro, de acuerdo con el desarrollo del tiempo tridimensional en el que se encasilla la presencia de Número 4, su madre e hija: “El retorno del cuerpo que se impone a la utopía: el cuerpo en el origen de la utopía, fundador de la otredad, no puede ser anulado del todo y su retorno cuestiona el ideal de homogeneidad” (Lombardo 123).

Cárdenas utiliza el movimiento y el desplazamiento en el espacio como apoyo para el misterio que desatan los desarrollos causales y

fantásticos de la narrativa, situación que nos lleva a pensar en Benjamin y su trabajo sobre la traducción, que establecía puntos convergentes sobre la obra artística y literaria, las cuales son necesarios para analizar una resignificación del pasado en la literatura clásica. Así, al pensar con los postulados de Sócrates sobre el fluir del lenguaje en el *Crátilo*, entendemos la necesidad de ver la temporalidad del texto y su espacio, por lo que es preciso ver que la traducción de una obra y su reproducción no albergarán su aura original, pero sí adaptarán la original a un nuevo sistema de entendimiento. Lo que hace la traducción es acomodarse a sistemas de lenguaje contemporáneos, acontecimientos y causalidades propias de un determinado punto histórico espacio-temporal, algo que hace Cárdenas en su apropiación de la tradición literaria:

En todo caso, esto permite reconocer que la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua. Para comprender esta singularidad el hombre no dispone más que de medios transitorios y provisionales, por no tener a su alcance una solución permanente y definitiva o, por lo menos, por no poder aspirar a ella inmediatamente. (Benjamin 134)

Al seguir a Benjamin respecto de la traducción de la obra artística original, máxime expresión del aura, conectamos a Cárdenas como una asimilación de lo histórico, artístico y humano, que no es otra cosa que la traducción de sistemas de pensamiento, una traducción epistemológica igual que el contrabando de un lugar a otro, con lo que

la historia de las grandes obras de arte arranca de los orígenes de la vida, se ha formado durante la vida del artista, y las generaciones ulteriores son esencialmente las que le confieren una supervivencia duradera. Cuando se manifiesta esta supervivencia, toma el nombre de fama. (Benjamin 130)

Benjamin apura por la significación de la traducción y por los motivos para llevarla a cabo para alimentar la labor del escritor contemporáneo, quien entiende la necesidad de volver a las bases del pensamiento literario para reutilizar mecanismos clásicos. No existe nada que no se haya escrito, reza Borges, pero sí es posible el abordaje de verosimilitudes fantásticas y realidades variopintas. Aquí hay un discurso fijo que apura por una estética basada en la melancolía fantástica y en el sentido de la línea de tiempo como un híbrido entre el presente, el pasado y el futuro. “Ahora tenemos que volver, desandar el camino, despasear lo paseado, en reversa, repasar nuestras decisiones estéticas, nuestro criterio largamente madurado” (Cárdenas, *Ornamento* 152).

***Elástico de sombra* (2019)**

Esta novela la ejecutó Cárdenas tras un tiempo de investigación en el suroccidente de Colombia. La intención era rastrear prácticas culturales al parecer olvidadas. Una de ellas es la de la esgrima con machete, danza ritual y defensiva que utilizaba la población afro de esta geografía y que servía como tejido social en el interior de una cultura popular, así como para vociferar tradiciones ancestrales destruidas por la esclavitud y la imposición discursiva de la élite social criolla. Pese a que esta es la novela con mayor carga política de Cárdenas, a su vez, es la que tiene más material ficcional, puesto que pone en diálogo factores humanos y no humanos que conversan con la tradición y apuran por un poder de la imaginación tal que ayuda a reconstruir la memoria y a realizar la labor de arqueología de la opacidad. Las voces sobrenaturales toman mayor protagonismo, lo que crea un escenario en el que la ficción es lo político y es la denuncia. El hecho mismo de producir un relato fantástico que se eleva en lo onírico como aire-imaginación en el que el ejercicio mismo de la invención es terreno para hablar de lo utópico, de un escenario posible².

² Ver más en *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, de Gaston Bachelard.

La novela muestra a un maestro de la esgrima, Sando, que junto con su discípulo busca en toda la geografía de este sector del país un movimiento perdido en este arte, como un recuerdo necesario de desenterrar. En esta lid se topa con brujas, mitos, animales ancestrales, el mismo diablo y otras representaciones fantásticas, atisbo de una defensa de la ficción con carácter político. Aquí se debe pensar el concepto de *memoria involuntaria* y de *tiempo muerto* en Proust. Tópicos que se oponen a lo dicho por Beckett al respecto del tiempo vivo narrado y de la evocación inteligente, los cuales son circunstanciales o incluso vitales para analizar la literatura contemporánea en un análisis que nace de la narrativa de Proust, otro clásico³.

Estas evocaciones retratan, en gran medida, el efecto del tiempo-espacio en la memoria, de acuerdo con nuestro postulado, no solo como herramienta narrativa, sino discursiva, en la que se oculta la literatura contemporánea. El escritor, a través de la voz narrativa de Sando y luego de Miguel (el discípulo), deconstruye recuerdos hilvanados por su trasegar personal e histórico, en los cuales se dibujan esas incidencias. Así, la obra de Cárdenas puede materializarse en una búsqueda intelectual de la literatura clásica con tonalidades de memoria involuntaria, algo que él plantea y defiende como primigenia en la narrativa contemporánea. Para comparar, está *A la sombra de las muchachas en flor*, en el paisaje evocado de Balbec en el que el protagonista habita y donde se disparan recuerdos involuntarios de los que él no comprende su procedencia:

Por un momento no pensé en nada, y luego, con el pensamiento concentrado, recogido con más fuerza, salté hacia delante en dirección a aquellos tres árboles, o, mejor dicho, en aquella dirección interior en donde yo los veía dentro de mí mismo. Otra vez sentí tras ellos la existencia de un objeto conocido, pero vago, que no puede atraerme. (Proust 335)

3 Ver más en *Proust y otros ensayos*, de Samuel Beckett.

Esta configuración es la que debe llamarnos la atención, ya que permitiría avanzar hacia un análisis literario sobre la obra contemporánea, que sigue enfrascada en dilemas teóricos con articulaciones particulares ensimismadas y está obviando esa memoria involuntaria que es previa a su narrativa y que yace inconsciente en el proceso creativo:

Fictional worlds are the main repositories of structural features employed for referential purposes. They are, in most cases, related to the worlds of common sense, and bear the weight of ontological and epistemic assumptions, but they also reflect the technical sophistication of the author and his milieu and the different purposes that the construction is meant to achieve. (Pavel 146)

Con *Elástico de sombra*, Cárdenas finiquita un proceso que atraviesa lo ficcional para llegar a lo político, lo que establece su interés por la ficción para encontrar el camino dialógico de su propuesta epistemológica. Así, nos adentramos en una narrativa que muestra la contemporaneidad igual que un embudo de la tradición. La obra de Cárdenas explora, como propone Pavel, la defensa de los mundos posibles con la puesta en juego de características recurrentes que atraviesan sus novelas. El escritor colombiano propone la ficción como forma ulterior de escenificación de un camino estético/político en el que la forma novelesca se reivindica en un lugar de dislocación de lo real.

Los personajes de estas novelas están en constante flujo, su cuerpo se desplaza y su narración trasciende. Las direcciones se cruzan, los movimientos van del infierno al cielo, de la periferia al centro. Esto excede lo geográfico y convierte lo utópico en territorio y escenario de discusión. Cárdenas utiliza tópicos como la memoria, el regreso y la imaginación para hacer de la novela un espacio de colonización solo posible con la ficción, una barca que le permite moverse por el Atlántico para tomar a su merced narraciones que le permitan descolocar el estatuto de la novela contemporánea en América Latina. Esto con el propósito de asirse de una bandera nueva que viaja entre el espacio y el tiempo y de pensar

la literatura más allá de un lugar o tiempo determinados. Cárdenas es el contrabandista que quiere hallar de tajo la identificación de la narrativa literaria, representación humana que trasciende el *zeitgeist*.

Referencias

- Aira, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2014.
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París. Livre de Poche, 2016.
- Beckett, Samuel. *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile. Universidad Diego Portales, 2008.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, págs. 129-143.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I (1923-1949)*, editado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2014.
- Cárdenas, Juan. *El diablo de las provincias*. Madrid: Perférica, 2017.
- . *Elástico de sombra*. Bogotá: Narrativas Sexto Piso, 2019.
- . *Ornamento*. Madrid: Periférica, 2015.
- . *Zumbido*. Madrid: Periférica, 2010.
- Lombardo, Martín. "Cuerpo y tiempo en *Ornamento* de Juan Cárdenas". *Revista Antares*, vol. 9, n.º 17, 2017, págs. 108-123.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- Proust, Marcel. *A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- Quesada, Catalina. "Juan Cárdenas y la otra tradición". *Escribiendo la nación, habitando España*, editado por Virginia Capote Díaz y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2017, págs. 167-186.

La migración como desplazamiento simbólico en Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (ensayo) vs. *Detroit's Rivera* (película documental)

Harry Febres

Universidad Simón Bolívar

Profesor de la Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela)

*Detroit's Rivera*¹ es el más reciente documental producido y dirigido por el investigador puertorriqueño Julio Ramos, un autor que suena y resuena en diferentes espacios críticos institucionales, tanto académicos como alternativos, por su aproximación multidisciplinaria. Y es que no se trata de un cineasta convencional, en Ramos más bien nos encontramos con un cinéfilo cultivado en las letras que coloca en pantalla gruesas síntesis de realidades dilemáticas contemporáneas. El puertorriqueño combina una inquietud voraz por la construcción y reconstrucción visual del decir con una rebeldía abnegada ante el aluvión de información que recibimos en formato *social media*.

Ramos se graduó de la Universidad de Pittsburgh en 1977. Obtuvo su maestría en 1979 en la Universidad de Texas, Austin, y su doctorado en 1986 en la Universidad de Princeton. Actualmente, es profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley. Su texto *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*

¹ *Detroit's Rivera* se estrenó en 2017 y ha sido reconocido como Mejor Corto Documental en 2018 por el Ibizacinefest y como Mejor Película por el Gran Premio Santiago Álvarez en 2018, entre otros palmareses.

es hoy —tres décadas después de su publicación en 1989— un referente ineludible que problematiza los procesos de transformación epocal del imaginario continental latinoamericano, así como el papel que ocuparon los intelectuales y sujetos literarios en la definición de los nuevos valores identitarios nacionales.

Como realizador audiovisual podemos referir tres piezas previas² a *Detroit's Rivera*. En primer lugar, *La promesa*, corto documental grabado en Cuba en el que Ramos registró el peregrinaje de los creyentes en San Lázaro (Babalú-Ayé) hacia Rincón, pequeño pueblo ubicado en las afueras de La Habana. En segundo lugar, *Mar arriba*, corto documental en clave de *road movie* con acento lírico que registró la visita de Silvia Rivera Cusicanqui —socióloga y activista de ascendencia Aymara— a California. Y finalmente, en tercer lugar, *Retornar a La Habana con Guillén Landrián*, corto documental que reunió archivos videográficos de la agonía del documentalista cubano exiliado Nicolás Guillén Landrián en Miami y que registró su último viaje de regreso a La Habana, ya fallecido —traslado póstumo—; Gretel Alfonso, viuda del artista, condujo el relato a partir de sus recuerdos y testimonios.

El tema del desplazamiento y la transitoriedad pareciera atravesar la obra de Ramos, pues allí se articulan, coexisten y anudan ciertas condiciones de inestabilidad, escape y refugio con especial ubicuidad programática. Esta configuración conecta, desde una mirada teórica, con un lugar de enunciación que Gilles Deleuze y Félix Guattari bautizaron como *menor* en *Kafka, por una literatura menor*.

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte eficiente de desterritorialización. (28)

² *La promesa* (1995), *Mar arriba* (2011) y *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2013).

Es decir, una voz marginada que dinamiza frente a la enunciación hegemónica de la razón, un susurro que grita y se mueve en la emergencia y el destierro, un hablar periférico que también vive en el centro y que sobrevive a lo ajeno. En definitiva, una minoridad que circula en la transfiguración antropofágica delirante e ilumina de a poco, a pesar de su posición subalterna en el eje dialéctico clásico, y es que con el salto en la cadena de significación y la consecuente contaminación de los polos binarios se quiebra la dicotomía maniquea como pleno acontecimiento catastrófico de lo real trasplantado.

Ahora bien, al igual que en los tres documentales anteriores, *Detroit's Rivera* relata la experiencia del fuera de casa, pues se sitúa en el período de ocho meses, entre 1932 y 1933, en que el pintor mexicano Diego Rivera se mudó, junto con su esposa Frida Kahlo, al Complejo Industrial Ford en Detroit para llevar a feliz término veintisiete frescos comisionados por el propio Henry Ford.

Por su parte, el texto *Desencuentros de la modernidad en América Latina* representa en su semblante principal la articulación de un doble movimiento: por una parte, la emergencia de una literatura latinoamericana que pretende autonomizarse y, por otra, la imposibilidad de su institucionalización producto de los desiguales procesos de modernización que hemos transitado y seguimos transitando regionalmente. No obstante, a partir de su segunda versión, editada en 2002, con prólogo de Nelly Richard, se agregaron dos capítulos finales: “El reposo de los héroes: poesía y guerra” y “Migratorias”. En este último, Ramos se acerca, casi a manera de epílogo, a la relación entre escritura y exilio y hace una pesquisa de la escritura latina en los Estados Unidos a través de “Domingo triste”, de José Martí, y “Migración”, del poeta puertorriqueño Tato Laviera.

¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto se parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera? (Ramos 431)

Según Deleuze y Guattari, hay una segunda característica en las literaturas menores y es que “en ellas todo es político”. A diferencia de las grandes literaturas en las que el medio social tiende a funcionar apenas como una especie de ambiente o de trasfondo a los problemas individuales, en las literaturas menores cada problema individual conecta inmediatamente con la política (29).

De hecho, el propio Ramos indica en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*: “De modo un tanto paradójico, una cita de Theodor Adorno ha estimulado nuestra reflexión sobre las trampas de la melancolía: ‘En el exilio la única casa es la escritura’” (431).

El exilio es, por antonomasia, uno de los procedimientos más puramente políticos. De aquí en adelante extenderemos la idea de escritura a cualquier práctica de creación o producción cultural, por lo tanto, en el caso de los documentales de Ramos también podremos aplicar la misma noción de desterritorialización y enunciación menor.

Hablemos de *Detroit's Rivera*. En conversación con Julio Ramos³, el autor refirió que *Detroit's Rivera* es esencialmente un trabajo de *found footage* en el que el montaje y la organización de los fragmentos va proponiendo argumentos e interrogantes silentes a la audiencia.

Al departamento de cine de la compañía Ford se le encomendó capturar en *film* toda la producción de los murales, o sea, seguirle el paso a Rivera sin descanso. Recordemos que esto sucedió entre 1932 y 1933. Este material es conservado desde 1963 por el Archivo Nacional de los Estados Unidos de América. Ramos hurgó principalmente en esta colección, pero, al son de la persistencia exhaustiva autoexigida, también se dio a la tarea de recopilar otros videos, fotografías y periódicos complementarios para armar con solidez la escena contextual: un momento complejo de agitación y contraste en que el modelo industrial productivista expansivo (taylorismo-fordismo)

³ El encuentro con el autor tuvo lugar el 26 de junio de 2018 por videoconferencia y proyección, el evento fue organizado por la doctora Eleonora Cróquer en la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela).

se encontró con una caída estrepitosa: la Gran Depresión de 1929, enorme crisis financiera que se extendió sin freno hasta que Franklin Delano Roosevelt asumió la presidencia de los Estados Unidos en 1933 e inició la aplicación del primer *New Deal*. No obstante, las secuelas ya eran devastadoras y el desempleo había alcanzado un histórico 25 %.

Detroit's Rivera es una especie de cadáver exquisito surrealista en el que la pluma, la mirada, la escucha y la tecnología avanzan a pulso por la cadencia de las máquinas de la *Ford Motor Company*, las consignas de la “Marcha del hambre de Ford”, efectuada el 7 de marzo de 1932 que terminó en tragedia con cinco fallecidos, y el colosal trabajo por encargo de Diego Rivera. Ergo, aunque Ramos elige no fijar posición con voz en *off*, el contrapunto de las imágenes/situaciones denota un discurso poético absolutamente explícito y demoledor.

Hay un género cinematográfico *outsider* que nos puede ayudar a contornear un poco la figura Ramos escritor-cineasta. Se trata del cine-ensayo. Y es que Ramos se podría inscribir bastante bien allí por su aguda vocación documental. Vale destacar que *Detroit's Rivera* inicia de manera muy similar a *Historia(s) del cine* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, pieza audiovisual emblemática del cine-ensayo. En ambas películas, se recurre a la mediación de la máquina de escribir, de hecho, en *Detroit's Rivera* la máquina de escribir suele funcionar como narrador.

Ya referíamos que en *Detroit's Rivera* Ramos descarta el uso de voz en *off* y apuesta por la fuerza de la imagen articulada como sinfonía y es que, por debajo de su voluntad analítico-teórica, se filtra cierta psicogeografía poética propia del caribeño, ciertas derivas, pocas certezas.

No extraña la similitud del Ramos ensayista con el Ramos cineasta, y es que la fuente sigue siendo la misma. Ramos es un ratón de archivo o, como diría Jacques Derrida, de archivos del mal —disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, reprimidos—, pero también de archivos sobre la mesa —a la vista de todos, analógicamente, como *La carta robada*, de Edgar Allan Poe—. Además, en el trabajo de Ramos hay una libido que desborda acción, potencia por reinterpretar, subrayar, resituar, asir e hilvanar

data (releer un archivo viejo o leer un archivo nuevo) y, al mismo tiempo, potencia por crear a como dé lugar (*poiesis*), poner la huella (escribir).

Richard, en el prólogo de la segunda edición de *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, emplaza el brillo de Ramos en su genealogía heterodoxa:

La dispendiosidad de aquella palabra migrante, errantemente *latina* que hace ondular la escritura de J. Ramos: una palabra suntuosa que contagia sus vibraciones intensivas a texturas lingüísticas y culturales cuyo grano crítico dibuja un exuberante contrapunto a las metodologías académicas del recto sentido, a los trámites de explanación de sus saberes directivos que buscan desenredarlo todo. (42)

Viraje mucho más cercano a la hibridación de Néstor García Canclini, que no resuelve las tensiones, pero sí visibiliza la singularidad subjetiva y la *différance* derridiana de los términos constitutivos, en este caso, el exiliado, el desplazado, el extranjero, el que habita, pero no pertenece del todo, estrategia que pone al descubierto los aparatos ideológicos homogeneizadores y naturalizantes que operan en la cultura.

La migración, el exilio y el desplazamiento simbólico latinoamericano, más allá de un lugar de enunciación marginal y periférico con respecto a Occidente, ha resultado en una producción cultural abundante, compleja y paradójica. En tanto, cualesquiera sean sus manifestaciones, son prácticas de creación que están atravesadas por diversos, disímiles y cruzados procesos de significación y resignificación. Procesos muy propios y, a la vez, muy ajenos; locales pero globales, de resistencia, asimilación e integración.

Y es que Ramos se monta en un diálogo plural, pronuncia en contrapunto, al modo de Fernando Ortiz en su ensayo analítico comparativo del tabaco y el azúcar, pero se instala en la tradición experimental del cine, en las vanguardias ontológicas. El cineasta hace guiños con Dziga Vérov, de quien agarra capturas de una mujer que da a luz contenidas en *El hombre de la cámara*, con Charles Chaplin y la alienación del trabajador en *Tiempos modernos*, y con Guy Debord y la práctica de tomar un objeto

preexistente —significante— para recodificarlo y producir un efecto crítico en *La sociedad del espectáculo*.

Es decir, más allá del texto legible al escribible que propone Roland Barthes en 1970, Ramos confecciona artefactos culturales mixtos, literarios, cinematográficos, estéticos, políticos, teóricos, a partir del borrón —el resto—, del semblante obvio —la cáscara— y del propio trazo excéntrico. Ramos pone el lente, la edición y la rúbrica en el lugar velado del *non-lieux* de Marc Augé, al arrebatar cartografías provisionales y mesetas suplementarias, vaciadas de sentido aparente, que de pronto pinchan en el marco azaroso del advenimiento como shock para el *spectator*, un *punctum* barthesiano (*La cámara...*).

Revisar a profundidad la relación entre su producción textual y su producción cinematográfica nos revela datos de enorme valía en la tarea final que nos ocupa como investigadores: leer(nos)-escribir(nos).

De allí que nos resulte tan fértil y atractivo este camino por el que apenas hemos dado los primeros pasos con este artículo exploratorio. *Detroit's Rivera*, además de ser de producción reciente, no circuló por cartelera convencional. Ramos optó por utilizar el documental como pieza de discusión en conversatorios, seminarios o conferencias académicas, fundamentalmente organizados por institutos de investigación adscritos a facultades de literatura, cine y comunicación universitarios.

En tal sentido, a diferencia del ensayo *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, hartamente estudiado, hay muy poca elaboración investigativa rigurosa sobre la película documental *Detroit's Rivera*. Apenas el 3 de septiembre de 2019, *Detroit's Rivera* fue publicada por Ramos en su canal de Vimeo.

Desde un punto de vista estrictamente sistémico, veamos. Por una parte, Pierre Bourdieu sostiene, a partir de sus estudios en *La distinción*, que el capital dominante impone los criterios de gusto, proceso que no hace evidente su penetración intensiva y que conduce a una aceptación del canon sin generar mucha suspicacia social. Se da por natural y esconde su arbitrariedad o *violencia simbólica*, al delimitar los linderos de la producción cultural legítima y sus periferias ilegítimas.

Por otra parte, según Michel Foucault, cuando el sobresalto aparece, inmediatamente se activan los mecanismos de regulación tanto individuales como colectivos: o se destruye al subordinado o se le ofrece incorporarse a *El orden del discurso* con todos los privilegios que implica su afiliación: reconocimiento, premios, legitimación.

Digamos que en el campo de las producciones culturales se han adquirido históricamente un conjunto de gustos y juicios que distinguen a unas prácticas simbólicas de otras, es decir, que gozan de cierto prestigio, capital y *habitus* —aparentemente natural— sin ningún fundamento ontológico.

Ramos, aunque reconocido, premiado y legitimado, encarna una tipología productiva evasiva del campo intelectual bourdiano, evasiva del orden del discurso foucaultiano, evasiva de las grandes literaturas, evasiva de los gustos privilegiados.

Detroit's Rivera se levanta sobradamente en una búsqueda centenaria no industrial del cine, definitivamente menor, y menor con el peso completo de la palabra, no solo desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. Una cinematografía de divulgación minúscula que es capaz de reconectar, con inspiración *kintsugi*, intersubjetividades rotas en surcos: la ruina del proyecto moderno, la desterritorialización discursiva, el duelo interno de un pintor mexicano y comunista contratado ni más ni menos que por Ford y Rockefeller.

Asimismo, Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* indaga a profundidad los archivos de José Martí, incluso sus crónicas y relatos de viaje. Ramos señala que el poema “Domingo triste”, escrito en 1880 cuando Martí residía en la ciudad de Nueva York, puede leerse “[...] como una temprana reflexión sobre la situación cambiante, desplazada, del escritor en la ciudad capitalista, en una sociedad orientada por nuevos principios de organización que problematizaban la relación entre la literatura y las instituciones predominantes de la esfera pública” (433). Ramos subraya que la palabra *exilio* configura la distancia en la ficción del retorno, aunque “[...] incluso el que regresa siempre encuentra un país distinto” (433).

En “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, Antonio Cornejo Polar coteja dos dificultades semánticas distintas a considerar, una sobre lo mestizo, en que de manera idealizada ya no existirían huellas de lo que inicialmente fue una violación, y otra sobre lo híbrido, en que el tono celebratorio invisibiliza los gestos de dominación y subordinación bajo aguas. El exilio, estructuralmente, tiene un poco de esto y en ello Ramos es ineluctablemente cuidadoso.

Existen límites sensibles al momento de encontrar posibles puntos de coincidencia en un modelo analítico nuclear. Por ejemplo, al tiempo que Ramos toma herramientas teóricas de Deleuze y Guattari para examinar un fragmento de José Martí, se asegura de hacerlo con cautela:

Ya notaban Deleuze y Guattari la importancia del árbol —del libro-árbol—como emblema clásico de un saber estable y jerarquizador [...] Pero tampoco debemos hipostasiar la significación de una figura que en distintas coyunturas bien puede vaciar su funcionalidad. (401)

Detroit's Rivera culmina con una secuencia de imágenes de globos aerostáticos que pasean por los cielos de Detroit. Cabe recordar que hoy buena parte de esas instalaciones son ruinas, son cementerios industriales, ¡vaya metáfora! Dos de los aspectos más interesantes del andamiaje teórico referido que Deleuze y Guattari proponen para pensar sobre la minoridad discursiva son, primero, la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor y, segundo, el hecho de que en ellas todo es político. Por razones argumentativas, nos hemos reservado hasta aquí una tercera característica de las literaturas menores: “La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo” (Deleuze y Guattari 30). Y es que dicha característica termina de redondear la pertinencia y contundencia de las obras que nos propusimos debatir, pues sus contingencias exceden inmanencias herméticas. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, José Martí, cubano, enunció durante quince años desde Nueva York. En *Detroit's Rivera*, Diego Rivera, mexicano, enunció durante

casi un año desde Detroit. Y el mismo Julio Ramos, puertorriqueño, enuncia desde California.

Sí, los procesos migratorios latinoamericanos —y, en consecuencia, una constante desterritorialización y reterritorialización simbólica intersubjetiva— subyacen orgánicamente en la obra de Julio Ramos, cualidad que deja entrever protocolos, fragilidades, fortalezas, quiebres, filiaciones y espontaneidades, cual retícula arbitraria postcolonial.

En este sentido, en “Migratorias”, Ramos afirma:

[...] para el que se desplaza no es lo mismo designarse como *e-migrante* que como *in-migrante*. La distinción entre la “entrada” o la “salida” fundamenta una breve y a veces dramática trama de la identidad, que bien puede enfatizar la identificación con el país de origen o la incorporación a la sociedad a la que estaba destinado el viaje. Adentro/afuera, origen/destino: drama de la identidad, pero también narrativa de espacio, máquina territorializadora que inserta nuevamente al movimiento en la red simbólica nacional. (437)

La tesis de la hibridación probablemente sea uno de los planteamientos teórico-culturales que más ha circulado sobre Latinoamérica, dentro y fuera de sus fronteras geográficas y simbólicas, desde su publicación. Repensar su osamenta crítica en razón de atender el resurgimiento y entronizamiento de nuevos nacionalismos y/o esquemas justamente del adentro/afuera a nivel global luce prudente y oportuno.

Ramos desmenuza, especula y punza un corpus sensorialmente desparramado. En el desplazamiento, conviven arqueologías, escisiones, caprichos, agujeros, cruces, premisas, autonomías, desreificaciones, faenas, opus, mercados, fetichismos, retóricas, ficciones de autoridad, instrumentos, ornamentos, epistemes, desilusiones, esperanzas, raíces, todo y nada. “Raíces portátiles, dispuestas al uso de una ética corriente basada en las prácticas de la identidad, en la identidad como práctica del juicio en el viaje” (Ramos 442).

Referencias

Textos

- Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 1992. Traducido por Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 1980. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Madrid: Paidós, 1989.
- . *S/Z*. 1970. Traducido por Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. 1966. Traducido por Alberto de Ezcurdia. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.
- . *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. 1979. Traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 47, 1998, págs. 7-11.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. 1975. Traducido por Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Ediciones Era, 1978.
- Derrida, Jacques. “La Différance”. *Márgenes de la filosofía*. 1968. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. 1975. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. 1970. Traducido por Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1990. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1940. Madrid: Cátedra, 2002.
- Poe, Edgar Allan. *La carta robada*. 1844. Traducido por Julio Cortázar. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. 1989. Mérida, Venezuela: El perro y la rana, 2009.

Películas

Chaplin, Charles, director. *Tiempos modernos*. Charles Chaplin Productions, 1936.

Debord, Guy, director. *La sociedad del espectáculo*. Simar Films, 1974.

Godard, Jean-Luc, director. *Historia(s) del Cine*. Canal+, 1988-1998.

Ramos, Julio, director. *Detroit's Rivera*. Palenque Films, 2017.

---. *La promesa*. 1995.

---. *Mar arriba*. 2011.

---. *Retornar a La Habana con Guillén Landrián*. 2013.

Vértov, Dziga, director. *El hombre de la cámara*. All-Ukrainian Photo Cinema Administration, 1929.

Estar y resonar en el mundo: turismo sónico y changa tuky en la industria global del *electronic dance music*

Pedro Varguillas

Northwestern University

Mi sueño es ver que mi hijo baile la música que yo bailé.

José Aguilar (bailarín de raptor house)

La changa tuky es el barrio, es la zona donde tú vives,
es la vida cotidiana del venezolano.

Elberth El Maestro (bailarín de changa tuky)

Bailar raptor era un ritual, era algo religioso.

Lis Salazar (bailarina de raptor house)

De repente, tuky

En 2011, Jess y Crabbe, un dúo de DJ franceses establecidos en París, lanzaron un proyecto discográfico titulado *Bazzerk*¹. La propuesta era editar una serie de discos de música electrónica de África y Latinoamérica. El sello Mental Groove Records fue quien auspició el lanzamiento

¹ En la pesquisa realizada para este trabajo no se encontró un significado para esta palabra. Aún así, llama la atención su relación con el inglés *berserk* o, más directamente aún, con el francés *berserk*, que hace referencia a guerreros vikingos que combatían semidesnudos. Estos guerreros pasaron a la posteridad por entrar en combate bajo los efectos de un trance de perfil psicótico. Esto me hace pensar que podría haber una relación entre el guerrero vikingo, los seguidores del EDM y los participantes de las fiestas *rave*.

de este trabajo en el mercado. La primera compilación, *African Digital Dance*, lanzada en 2011, fue una antología de dos volúmenes de kuduro², ritmo que había entrado desde los noventa en la escena electrónica brasileña, portuguesa, francesa e hispano-sudamericana. La segunda compilación fue *Changa Tuky Classics* lanzada en marzo del 2013. En la presentación del disco en la página web de Mental Groove en Bandcamp, pueden leerse algunas de las razones que hacen atractivo al género tuky para el mercado europeo: “tuky fue una escena musical vibrante que, al ser discriminada, fue asesinada en su propio país [Venezuela] incluso antes de tener la oportunidad de florecer”³. Este disco no solo internacionalizaba al género tuky, sino que también le aseguraba un futuro comercial más allá de la escena local, a través de productores europeos que entablaron tratados comerciales con los DJ venezolanos.

Previamente al lanzamiento del disco, en 2012, se había publicado en YouTube el documental *Quién quiere tuki*, producido por el colectivo Abstractor⁴ y la productora audiovisual venezolana Mostro Contenidos⁵, bajo

² Género electrónico de Angola. El origen de la palabra *kuduro* es una composición de palabras en portugués: *cú*, ‘culo’, y *duro*, adjetivo que tiene el mismo significado que en español. Este es el género del *culo duro*, porque exige altas cantidades de energía y esfuerzo mientras se baila. Para expandir, véase Marissa Moorman.

³ “Tuki was a promising music scene that, discriminated against, got murdered in its own country before it even got the chance to flourish” (AA. VV.).

⁴ El Colectivo Abstractor se formó en el año 2011, a partir del encuentro entre DJ Yirvin, creador del género hard fussion, con DJ Pacheco y DJ Poc. Esta unión tenía como objetivo levantar el género que estaba prácticamente extinto, ya que su circuito de circulación (discotecas) había sido clausurado por la Alcaldía de Caracas en 2009 y sus apariciones públicas (matinés) habían sido altamente criminalizadas y restringidas a los barrios al margen de los centros urbanos. Forman parte del colectivo de bailarines que tuvieron visibilidad los últimos años de la escena tuky: Elberth El Maestro, Junior El Alusinante (sic), Cheo The Smith.

⁵ Agencia de contenidos creativos especializada en la creación y desarrollo de ideas y campañas originales para diferentes plataformas. Establecida en Caracas, Venezuela, desde 2009.

la curaduría de diseño de Design or die. El documental, producido intencionalmente para un mercado internacional, ofrece al usuario la opción de mostrar subtítulos en inglés y francés en la ventana de reproducción de YouTube. Con una duración de diecisiete minutos y cincuenta segundos, tiene un corte evidentemente informativo sobre un género musical que en Venezuela ya no era consumido⁶, pero que podría resultar atractivo en el mercado internacional. La narración tiene tres etapas: nacimiento del género en el oeste de Caracas; blanqueamiento y recuperación del género por los DJ Pocz y Pacheco, productores del *mainstream* blanco y clase media caraqueño; e internacionalización del género, en que hay testimonios del DJ y productores europeos y estadounidenses que hablan sobre la changa tuky. En junio de 2014, un equipo de la cadena televisiva MTV se trasladó a Caracas para la producción de otro documental. El relato consiste en entrevistar a DJ Baba, creador del género raptor house, DJ Yirvin, creador del género hard fusion, y bailarines. Luego, la producción en una de las discotecas de mayor trayectoria de Caracas, donde nunca se realizó una matiné de street house, raptor house o changa tuky. El *flyer* del evento invitaba a la “Abstractor Epic Matiné”, en ningún lugar hacían alusión al tuky ni menos aún al raptor house o al street house. El documental fue lanzado en abril del 2015 en la serie *Rebel Music* con el título *Changa tuky: Venezuelan’s homegrown dance music*⁷.

⁶ El raptor house (changa tuky) alcanzó su pico en términos de producción y consumo entre 2003 y 2007. Destacan los locales Hipocampo, Adrenalina, Estatus, Éxodo e Iguana Café en Chacaito; Grand Prix en La California; El Torreón en El Paraíso, y El Cacique en Petare. Además, hay que tomar en cuenta la amplia cantidad de “guerra de minitecas” y matinés realizadas en canchas de básquet en los barrios y las giras de minitecas y *displays* en el interior del país. Surgieron en Puerto de La Cruz, Barcelona, Maturín, El Tigre, la Victoria, el Consejo, Turmero, Valencia, Coro y Maracay los focos más importantes de changa tuky. Principalmente, gracias al trabajo de los Displays Platinum, The Matrix y Máquina Latina.

⁷ Otros episodios de la segunda temporada de *Rebel Music* incluyen: *Turkia, Native American, Irán, Senegal y Myanmar (Burma)*.

En este artículo, busco rastrear algunos de los procesos de internacionalización del género changa tuky a través de lo que denomino *turismo sónico*. Me referiré al *electronic dance music* (EDM)⁸ y al trabajo del DJ y de los productores en el contexto de fiestas, conciertos y festivales globales del EDM y no, a la escena del EDM en clubs, que podría generar otras formas de acercamiento al mismo tema.

Changa tuky

A finales de los noventa, DJ Baba (Pedro Elías Corro) y DJ Yoiser (Lucas Zambrano) empezaron a experimentar con el house al crear, en 1997, una variante que denominaron *street house*, ‘el house de la calle’. En 2003, DJ Baba crea un género llamado raptor house que se convirtió en un movimiento musical juvenil que se expandió por Venezuela⁹ entre liceístas pertenecientes a los estratos más precarios de la población nacional. En 2005, DJ Byakko (Miguel Rojas) lanzó el disco *Changa Tukky*. En una entrevista de noviembre de 2020, Byakko me confesó que

⁸ Aunque este trabajo está escrito en español, me referiré a la escena del *electronic dance music* (EDM) en inglés, al seguir las definiciones preexistentes del género. Esto me permite distinguir entre el EDM y música electrónica, que hace referencia a música con alto contenido electrónico, aunque no necesariamente sea parte de la movida del dance music. Mark Butler define el EDM por varias características: es producida con instrumentos electrónicos, la *performance* en vivo es esencial (DJ, productores y público), fue originada en los Estados Unidos, aunque ha sido extendida a nivel mundial, y es mayormente instrumental (*Unlocking* 33-34).

⁹ Centros urbanos donde logró expandirse el raptor house: Caracas, Turmero, Cagua, La Villa, Valle de la Pascua, Valencia, Coro, Punto Fijo, Maracaibo, Valera, Trujillo, Acarigua, San Felipe, El Tigre, Puerto Ordaz, Maturín, Cumana, Barcelona, Ciudad Bolívar, Puerto La Cruz. Poblados rurales: San Fernando de Apure, Caucara del Orinoco, Puerto Carreño, Los Pijigüaos, Elorza, Guasdalito, Tumere-mo, Santa Elena del Sur, El Callao, El Dorado.

¹⁰ Palabra usada en Venezuela para nombrar cualquier género del EDM.

creó el nombre *tukky* como una onomatopeya de la explosión del *beat* que hacía conocer al género como el *tum tum* y que combinó con la doble *k* e *y* de su nombre. Así nació la Changa Tukky, difundida por DJ Byakko con el *display*¹¹ Máquina Latina; DJ Baba con el *display* Platinium; DJ Cámara Lenta, DJ Guasasa con la miniteca¹² ZC; DJ Rosmell, DJ Yoiser con el *display* Matrix.

El raptor house se volvió el baile de moda y el sonido dominante entre lxs muchachxs de las ciudades y pueblos de Venezuela. Un género nacido en Propatria, en el oeste de Caracas, una de las comunidades populares más antiguas de la Caracas moderna, que puede pensarse a partir de la década de los cincuenta. Los productores de música y de eventos, los DJ y bailarines participantes de la movida tuky eran jóvenes, adolescentes y niños, como el caso del bailarín La Píldora, que tenía cinco años de edad.

¹¹ Se le llama *display* a los instrumentos para hacer las mezclas —el más común suele ser un mezclador Pioneer y un *mixer*—. El *display* solía ser una compañía que subcontractaba al DJ que no poseía los equipos para poder ofrecer sus servicios por cuenta propia. Cada uno ofrecía un paquete de promoción según el lugar en el que el DJ fuera a presentarse. En el cartel de un *display* había un DJ de géneros tropicales y el DJ del EDM.

¹² Las minitecas son dispositivos móviles de reproducción musical capaces de recrear la experiencia de una discoteca en lugares públicos al aire libre. La primera miniteca en Venezuela, Los muertos andantes, data del año 1968. El período de mayor auge de las minitecas como empresas productoras de paisajes sonoros fue entre finales de la década de los setenta y principios de la de los noventa. Muchas de las minitecas más grandes del país funcionaban y devinieron en empresas productoras de eventos musicales a gran escala. La miniteca se caracterizó por discriminar el trabajo de los DJ y bailarines que trabajaban para ellos, al reducir la capacidad creativa de sus mezclas y coreografías a parte del *show* musical que la miniteca producía. El DJ como un empleado desechable de la máquina industrial miniteca se acaba en el año 2001, con la creación del premio Fay Lan, que galardonaba a los DJ y productores, lo que terminó por generar una emancipación del DJ, quien adquiriría fama y renombre por su trabajo de mezcla. Con los Fay Lan, el DJ podía salir al mercado laboral independientemente a ofrecer sus servicios.

Primero el street house, luego el raptor house y, por último, la changa tuky —nombres del mismo género— levantaron y movilizaron la juventud venezolana de comunidades urbanas marginadas, excluidas y no tomadas en cuenta por la industria cultural venezolana. Juventud que, con el cambio de siglo, tuvo la oportunidad de atribuirse un relato que contara su historia y la de las barriadas más humildes de Caracas.

Desde 2001, se empiezan a producir *tracks* con los nombres de las comunidades históricamente populares de Caracas: Lidice, El 23, Propatria, Catia, Petare, Cotiza, Los Magallanes: una a una fueron nombradas en un house producido en casa por sus jóvenes habitantes, que en las matinés gritaban los nombres de sus comunidades, hacían coreografías, bailaban toda una tarde una música que les nombraba. El raptor sacó a lxs muchachxs del oeste y Petare de sus casas, para que tomaran por asalto la Caracas que les era negada y, al acceder a sus espacios públicos, fueran ocupando con la música y el baile la ciudad que los excluía y les había dado la espalda.

La producción del house venezolano está muy influenciada por la movida electrónica de los noventa: el new beat belga; el latin house, de Erick Morillo; el hard house; el tribal; el hard trance, y el hard techno. DJ Baba diferencia al raptor house del techno por el sampleo (*sampling*) y del house por el aumento de *beats* por minuto (BPM), de 120 a 140 bpm, y, de ambos, por la textura del *beat*.

Una *matiné* era una fiesta que se realizaba durante el día, al principio, en canchas de básquet o en campos de béisbol y, después, en una discoteca. Estas fiestas duraban desde la una de la tarde hasta las siete de la noche y estaban dirigidas a un público menor de edad, pues no había venta de alcohol. Durante la expansión del movimiento, existía una movida en el este de la ciudad, en Chacaíto y Sabana Grande, y otra en el oeste, por la Av. Sucre, Capitolio, Cotiza, Las Lomas y Propatria. Quienes asistían a las *matinés* crearon un código de vestimenta que fue asociado con el barrio.

En una entrevista realizada en julio de 2014 al bailarín y coreógrafo de changa tuky Elberth El Maestro, me dijo: “Si tú veías a alguien con una gorra, unos pantalones tubito, unas botas de básquet Nike, un bolsito de mensajero de medio lado y una franelilla con colores chillones, tú decías:

ese es un tuky”. De lo anterior, se desprende que tuky no solo era la changa, sino también los cuerpos de lxs bailarines y de quienes se vestían como ellxs. Es decir que, además de ser un estilo musicalailable, también influenciaba/performaba otros aspectos de la vida. Para 2007, *tuky* pasó a ser una palabra despectiva usada por quienes no eran de zonas populares de la ciudad para nombrar indistintamente a los malandros y a los habitantes de los sectores más pobres. Como si ser de los márgenes fuese un crimen o algo que debía de ser saneado y puesto en orden¹³.

Turismo sónico

Dice Stuart Hall que la identidad debe ser pensada “como una [producción] que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación y no fuera de ella” (359). La entrada de la changa tuky al mercado global del EDM es efectiva por cuanto cumple con esto que Hall está proponiendo. Es decir, la changa tuky, en términos de identidad cultural, le ofrece al mercado de la música electrónicaailable cuerpos marcados racial y socialmente, cuerpos en constante movimiento, sintonizados con la violencia, la precariedad, así como la potencia de la revolución política que estaba ocurriendo en Venezuela en ese entonces. Me interesa rastrear el cuerpo tuky en el mercado sónico/musical en tiempos de distribución y colocación global de la identidad cultural.

La forma como opera actualmente el mercado de la música electrónicaailable, en términos del impacto sobre un público, podría ser uno de los mejores ejemplos de lo que la economía global y la radicalización del capital pueden producir. Las formas de distribución de esta música no varían con respecto a otros géneros: radio, televisión, internet (YouTube,

¹³ Para entrar en un análisis de estas situaciones específicas, es necesario recorrer la historia del cuerpo del barrio al revisar cómo prácticas encarnadas del barrio organizan un significado político que va de la mano con el contexto venezolano.

iTunes, Spotify, Amazon, eBay, Bandcamp) y un inmenso número de disco tiendas en línea constituyen los canales de difusión y consumo. Sin embargo, hay algo que varía en el EDM relacionado con la sensación del “estar en vivo” y con sus condiciones de producción. Por ejemplo, en un concierto a gran escala de música electrónica bailable, el DJ/productor reproduce un *set* de mezclas que han sido seleccionadas previamente y que ya existen de manera aislada como un objeto sonoro final repetido y serializado. Es decir, a diferencia de un concierto de música tradicional¹⁴, en el que existe un grado efímero en el espectro sónico de la *performance* instrumental que no podrá ser rescatado tras cada presentación, la música electrónica bailable reproduce *tracks* que suenan igual en las transmisiones radiales, en la transmisión del video en YouTube o en el *single* que ha sido comprado en una tienda virtual. Por lo tanto, la experiencia del estar en vivo resulta crucial en este caso, porque está mediada por el trabajo creativo del DJ que consiste en mezclar el objeto sonoro¹⁵, por la potencia del sonido y por cómo el sonido resuena en el cuerpo y, en el caso de festivales, por la capacidad de crear una experiencia que le ofrece al espectador/consumidor del evento la posibilidad de formar parte y estar en la tribu global¹⁶.

¹⁴ Haré una excepción arbitraria. En adelante, llamaré *música tradicional* a todos los géneros y formas musicales que estén fuera del rango del EDM.

¹⁵ El trabajo del DJ en vivo (*dj'ing*), hacer mezclas y controlar las características de la música, tiene que ver con un dominio de la multitud que asiste al concierto para integrarse a una forma de celebración ritual. En Graham St. John (*Global Tribe* y “Electronic”) y Mark J. Butler (*Electronica*), se pueden rastrear las conexiones entre el dance music y su extensión global que crea comunidades rituales ampliadas por conexiones sónicas y por el consumo de drogas alucinógenas.

¹⁶ Los festivales del EDM tienen nombres que no solo hacen referencia a un mundo abierto al suceso de un evento memorable en la experiencia (Tomorrowland, Wonderland), sino a una comunidad en la cual se comparten valores comunes de solidaridad y hermandad. Dichos valores han sido apropiados por las compañías productoras de espectáculos de escala global del movimiento rave.

Se podría pensar, al tomar en cuenta la absoluta movilidad existente en la música electrónica bailable, su ejecución y su componente ritual, en la existencia de una forma de consumo global que constituye un turismo descentralizado y desterritorializado de un espacio geográfico específico¹⁷. A este fenómeno quiero denominarlo *turismo sónico*. Se trata del desplazamiento y la migración de materias acústicas y simbólicas que, al igual que las diásporas humanas, producen, como dice Joaquín Martín Barbero, otros modos de estar juntos. Modos que deslocalizan el origen y la identidad de un género musical específico y constituyen una suerte de oído parabólico que se sintoniza y responde a lo que el mercado global demanda. De este modo, se constituyen públicos desterritorializados que trafican y producen flujos de sentido y valores (Appadurai) mediante el consumo de este capital sonoro que circula por el mundo.

La industria del EDM ha posibilitado una experiencia del turismo sónico global en la que se es constante espectador/receptor/consumidor de productos y materiales musicales aparentemente indiferenciados en términos de su proveniencia¹⁸. Con esto me estoy refiriendo a las posibilidades de la unión, en un mismo *track*, del sur de Chicago con Gangnam, en

¹⁷ El primer espacio de turismo sónico se encontró en Goa (India). Desde las fiestas *hippies* en los setenta a las fiestas *rave* durante los noventa. Aún así, el espacio para el turismo sónico ha sido descentralizado en tiempos globales. Las condiciones actuales llaman al abordaje desde otras ópticas en las que el desplazamiento de los cuerpos y la movilidad del sonido deben ser replanteados para proponer nuevos abordajes críticos. Durante el período de excepcionalidad causado por la pandemia de COVID-19, festivales como Tomorrowland llaman a sus asistentes a participar, al adquirir el boleto desde sus casas, en la celebración de música electrónica.

¹⁸ En 2021, durante la pandemia del COVID-19, productoras como Tomorrowland ofrecen la experiencia virtual completa al comprar la entrada del festival, que tiene un costo entre 25 y 50 USD. Venden, en la tierra del mañana, la experiencia del mundo unido bajo el slogan *One World*, que apela a la experiencia de unidad y comunidad, pero esta vez se convoca a la comunidad virtual, esa sin límites, privilegiadamente infinita. Véase <https://www.tomorrowland.com>

Seúl, y Propatria, en Caracas, a través del sampleo en la composición. Se trata de la coexistencia de fragmentos musicales de distintas proveniencias que dan lugar a “descargas acústicas” impredecibles al encontrarse y combinarse. Al mismo tiempo, también se genera una conexión territorial y geográfica en la frecuencia que reproduce cargas sónicas que han sido deslocalizadas y giran por el mundo al ritmo de un *click* o un toque de dedo.

La existencia de festivales como Tomorrowland, Ultra y Wonderland, con presencia en varios continentes y que registran el mayor número de asistencia a nivel mundial¹⁹, constituye una ruptura en la relación que antes existía entre una pieza música y su pertenencia a un ámbito nacional específico. Es decir, hay una dislocación espacial con relación a la localización del producto que se consume. Esto reside en la materialidad sónica del sonido y en su capacidad de desplazamiento y apropiación, así como en la construcción de afectos y singularidades²⁰ que el consumo de la música posibilita en los asistentes y escuchas.

Hoy en día, un DJ de renombre mundial puede darle la vuelta al mundo en menos de una semana y se presenta en fiestas privadas en las metrópolis nacionales del Norte global. Esto rompe barreras preexistentes en otros géneros musicales tradicionales, que obligatoriamente necesitan una logística inmensa para poder producir un concierto en vivo. Si se piensa que en la mitad del espacio necesario para transportar un *kit* de batería se pueden transportar una decena de computadoras portátiles, se puede tener una idea de la indiscutible movilidad existente en la música electrónica bailable y su potencia comercial y “turística”.

¹⁹ Brasil, España, Croacia, Argentina, Japón, Australia, Colombia, Sudáfrica, Bélgica, Chile, Corea del Sur, México y Estados Unidos.

²⁰ Luis Manuel García ha llevado a cabo investigaciones sobre el afecto y la construcción de singularidades en el EDM. En su blog (<http://lmgmblog.wordpress.com>), se puede hallar parte de su trabajo.

El ambiente sónico²¹ producido en un concierto de música electrónica bailable, la materia que va a ser consumida por los espectadores/consumidores deja al descubierto el objeto sonoro²²: piezas, fragmentos, pedazos de sonidos que han sido destituidos de su origen y relocalizados en un solo *track*, que opera como un dispositivo. En palabras de Agamben: “El dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, todo ello, también es una máquina de gobierno” (261). Estoy pensando en el EDM como un dispositivo sónico que produce ciertas formas de subjetividad, por cuanto el individuo, al entrar en contacto con este ambiente sonoro en el festival, el concierto o la fiesta, se vuelve parte de lo que suena y baila. Es decir, hay una encarnación²³ de la materia sónica misma, una resonancia acústica²⁴ en el cuerpo de quien está en el concierto. Sin embargo, en tanto que permanece contacto con el espectro sónico, ese cuerpo pasa por un proceso inmediato de desencarnación geográfica, social y cultural que lo descoloca del espacio concreto (Miami, Tokio, Londres, São Paulo, Sidney, Caracas, México, Santiago, Berlín) donde se encuentra situado y lo hace entrar en un espacio electromagnético

²¹ El concepto de *soundscape* fue desarrollado por Murray Schafer, que parte del trabajo de Pierre Schaeffer con el término *acoustomatics*, con el cual propone cómo los objetos sonoros pueden ocupar y generar un espacio común. También han contribuido para el desarrollo del concepto *los estudios fenomenológicos* de Maurice Merleau Ponty.

²² Pierre Schaeffer apuntaba a una definición de *objetos sonoros* al decir que “lejos de ser subjetivo (en el sentido de individuo), incomunicable y prácticamente inabordable, los objetos sonoros, como nosotros podemos verlos, pueden ser claramente descritos y analizados. Podemos aprender de ellos. Podemos, y esperamos, transmitir este conocimiento”. Traducción propia.

²³ Me refiero al concepto *embodiment* (‘encarnación’) propuesto por Thomas J. Csordas, el cual marca un paradigma en los estudios antropológicos, en los que se destaca “el colapso de las dualidades entre cuerpo y mente, sujeto y objeto”. Traducción propia.

²⁴ Véase Ramos.

telemático conectado por profundas descargas físicas de ondas sónicas que resuenan en él y en sus sentidos y que, en el caso de los festivales globales, también resuenan en el oído y la piel de los asistentes a la transmisión en vivo desde YouTube amplificada por Soundsystems.

Se está, entonces, frente al consumo de altas cantidades de material sonoro que logran desarticular los cuerpos de su inmediatez espacial y los hace acceder a un espacio de interconexión sónica en el que lo global existe por cuanto contiene pequeños sonidos de mundo que resuenan en todo el planeta. De esta manera, la desencarnación en el dispositivo sonoro —que da la sensación de producir una subjetividad en la absoluta interconexión mediada por un espacio global indeterminado— está operando como un *proceso de desubjetivación*²⁵ en el que el individuo, en tanto que consume materia sónica (ha accedido a ese espacio como una forma de turismo) está descorporizado de la realidad inmediata, pues entra en conexión con altas cantidades de indeterminación espacial. El cuerpo ha sido relocalizado mediante la experiencia del contacto sin fronteras que posibilita la música producida de esta manera. No se está solamente en el evento del EDM, sino en el espacio de procedencia de un sonido específico²⁶.

Es ahí, en el escenario de los conciertos de música electrónica bailable internacional, en esos mercados turísticos del sonido, donde la changa tuky pierde su localización comunitaria y accede al mercado global sin que ello signifique su desaparición como género autónomo, singular y localizado en zonas del margen de Caracas. Por lo tanto, aunque su entrada al mercado del *underground electronic dance music* (UEDM) puede suponer, en una primera lectura, la puesta en escena de una identidad cultural

²⁵ Véase Agamben (262).

²⁶ Inclusive, un concierto de música electrónica que supone la reproducción de sonidos electrónicos producidos con *software* de computadoras y una gran influencia de alta tecnología en la ingeniería de sonido repite el gesto sobre la audiencia: se está frente a la simulación de la experiencia en la que el capital ha borrado los espacios de determinación de lo humano.

performada por las exigencias comerciales globales, lo que realmente se está consumiendo son gestos de cuerpos que cargan de un contenido concreto, el sello de exportación del producto. Por esta razón, el lanzamiento del disco *Changa Tuky Classics* está acompañado del documental *Quién quiere Tuki/Who Wants Tuki*, en el que la puesta en escena de los cuerpos tuky sirve como material audiovisual de *marketing*. De la misma manera, el microdocumental producido por MTV muestra a un grupo de bailarines tuky que bailan en Petare: *close-ups* de caras de niños morenitos, pistolas, planos aéreos de barrios y de una fiesta producida por ellos mismos, con el fin de documentar lo que podría ser una *matiné* de changa tuky. Lo que se busca a través de estas producciones comerciales es que el sonido sea lugar de resonancia de afectos, deseos, intensidades y, como tal, que toque otros cuerpos ubicados en el mundo y los conecte en un sentir común.

Como he tratado de mostrar a lo largo de este artículo, la música electrónica bailable producida en comunidades populares del oeste de Caracas, como práctica cultural realizada por jóvenes DJ y bailarines, constituye un ejemplo singular de los procesos de globalización y conectividad de la música en la actualidad. Estos dan lugar a lo que denominé turismo sónico, entendido como un dispositivo que permite observar los procesos de desubjetivación y desencarnación que marcan modos de estar juntos de los cuerpos en los tiempos presentes.

Referencias

- AA. VV. *Changa Tuky Classics*, Mental Groove Records, 2012, <http://mentalgroove.bandcamp.com/album/changa-tuki-classics>.
- Agamben, Giorgio. "Qué es un dispositivo". *Sociológica*, año 26, n.º 73, 2011, págs. 249-264.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Butler, Mark J. *Electronica, Dance and Club Music. Library of Essays on Popular Music*. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2012.

- Butler, Mark J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Csordas, Thomas J. "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *Ethos*, vol. 8, n.º 1, 2003, págs. 5-47.
- Flusser, Vilém. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- García, Luis Manuel. "At home, I'm a tourist: Musical Migration and Affective Citizenship in Berlin". *Journal of Urban Cultural Studies*, vol. 2, n.º 1-2, 2015, págs. 121-34.
- . "Can You Feel It, Too?: Affect and Intimacy at EDM Events in Paris, Chicago and, Berlin". *LMGM Blog*. 9 de junio de 2011, <https://lmgm.blog.wordpress.com/2011/06/09/can-you-feel-it-too/>. Consultado el 15 de noviembre de 2014.
- . "Techno-Tourism and Post-Industrial Neo-Romanticism in Berlin's Electronic Dance Music Scenes". *Tourist Studies*, vol. 16, n.º 3, 2015, págs. 258-75.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemas en Estudios Culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Madrid, Alejandro L. *Nor-tec Rifa!: Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2010.
- Moorman, Marissa. *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens: Ohio University Press, 2008.
- Mostro Contenidos. "Quién quiere tuki". *YouTube*, subido por Mostro Contenidos. 30 de septiembre de 2012, <http://youtu.be/MLCXZT7adew>.
- Ramos, Julio. "Descarga acústica". *Papel Máquina*, vol. 2, n.º 4, 2010, págs. 49-77.
- Rotker, Susana. *Bravo pueblo*. Caracas: La nave va, 2005.

- Saldanha, Arun. "Music tourism and factions of bodies in Goa". *Electronica, Dance and Club Music. Library of Essays on Popular Music*, editado por Mark J. Butler. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2012, págs. 465-486.
- Schaeffer, Pierre. "Acoustomatics". *Audio Culture: Readings in Modern Music*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner. New York: Continuum, 2004, págs. 236-250.
- Schafer, Murray. *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1993.
- Silcott, Mireille. *Rave America: New School Dancescapes*. Toronto: ECW Press, 1999, págs. 27-40.
- St John, Graham. "Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview". *Culture and Religion*, vol. 7, n.º 1, 2006, págs. 1-25.
- . *Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance*. Sheffield: Equinox Pub, 2012.
- . *Weekend Societies: Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- . *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*, vol. 2. London: Routledge, 2010.

Conversaciones con el Silat

Introducción

A pesar de la pandemia, el 2020 fue un año académicamente muy activo para nuestro semillero. Las posibilidades de la virtualidad nos permitieron continuar con la programación habitual, compuesta por encuentros con autores, críticos y jóvenes investigadores. Sin embargo, internet no fue un simple medio para emular las dinámicas anteriores, sino una potente plataforma para explorar nuevas posibilidades.

De este modo, en la programación del 2020 tuvimos la fortuna de contar con algunas de las voces más representativas de la actual crítica literaria sobre América Latina. Desde países como Argentina, España, Francia, Hungría, Polonia y República Checa, nuestros invitados hicieron el esfuerzo de conectarse a la red (a veces a las horas más inconvenientes para ellos), con el propósito de celebrar eventos abiertos cuyos alcances en cuanto a público también trascendieron las estrechas fronteras de la presencialidad.

Las tres entrevistas que tenemos el placer de presentar aquí son, entonces, fruto de la recursividad, pero también —¿cómo negarlo?— de ciertos excesos de confianza que solo se permiten en las mejores amistades. Por ello, a Gabriel Giorgi, Francisca Noguerol Jiménez y Florencia Garramuño les reiteramos toda nuestra gratitud por haber participado en nuestra programación y por aceptar ser incluidos en este libro.

Asimismo, agradecemos a los demás invitados que con tanto gusto nos entregaron conferencias memorables durante el 2020: a Bojana Kovačević Petrović, Igor Marojević, María de los Ángeles Mascioto, Vicente Luis Mora, Julio Premat, Nadija Rebronja y Evangelina Soltero Sánchez les enviamos desde este espacio textual el más real y sincero de los abrazos.

Por último, queremos reconocer la labor de dos integrantes del semillero: Laura Maldonado, por haber llevado a cabo la transcripción de todas las entrevistas que presentamos aquí, y Carlos Andrés Cazares, por haber tenido el coraje de ponerse al frente de *Conversaciones con el Silat*, un pódcast disponible en Spotify y iTunes del cual provienen los diálogos que presentamos aquí. Invitamos a conocerlo a todos los lectores de este libro.

Cómo la ficción contemporánea nos enseña a leer el archivo y a revisar la tradición.

Entrevista con Gabriel Giorgi*

Valentina Villarraga Morales

Pontificia Universidad Javeriana

Carlos Andrés Cazares

Pontificia Universidad Javeriana

El crítico argentino Gabriel Giorgi, catedrático de la Universidad de Nueva York (NYU), concedió esta entrevista, realizada por Carlos Andrés Cazares y Valentina Villarraga, el día 7 de marzo de 2020. Giorgi ha trabajado alrededor de la biopolítica, el género, el lenguaje, la animalidad en la literatura contemporánea, lo que puede apreciarse en libros como *Sueños de exterminio, homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* y *Formas comunes, animalidad, cultura y biopolítica*.

En esta ocasión, Giorgi conversó sobre las principales preocupaciones de la crítica contemporánea y la manera en que estas se reflejan en la obra del escritor colombiano Juan Cárdenas.

Entrevistadores (E.): Profesor Giorgi, adentrémonos en su obra. En su libro *Formas comunes, animalidad, cultura y biopolítica*, se describe la importancia de imaginar políticas múltiples y no humanistas de lo común. En su libro, llama la atención ese acento en la imaginación con el cual se asegura que el papel del arte de vanguardia ya no es ponerse al servicio de una causa, sino imaginar y anticipar lo que puede suceder. ¿De

* Edición de la entrevista: Laura Valentina Ruiz y Sebastián Moreno Santacruz.

dónde viene esta renovada importancia política de la imaginación? ¿Considera usted que es una vuelta de tuerca si se le compara con el propósito de los años sesenta y setenta y con el desencanto que marcó el *posboom*, por ejemplo?

Gabriel Giorgi (G. G.): Muy interesante, la pregunta tiene varias aristas. A mí me parece que hay una discusión absolutamente clave y central sobre la imaginación: la pregunta por la imaginación en la crítica contemporánea. Porque uno podría pensar que, hasta no hace mucho, la distinción entre la imaginación y crítica era muy rígida. Por un lado, la imaginación era el terreno de la escritura creativa, el terreno de la ficción, mientras que el reino de la crítica, y de lo estético en general, era una operación de desvelamiento, digamos, de postulación de una cierta verdad o de postulación de un cierto sentido compartido, testeado, o más o menos regulado colectivamente, ¿no? A mí me parece que esa distinción no fue siempre tan nítida, sino algo mucho más mezclado, mucho más ambiguo y más ambivalente que como a veces se pretende. De todas formas, sí creo que en el presente esa distinción realmente tampoco se da más.

Una de las tareas fundamentales de la crítica como ejercicio en lo contemporáneo es la del cultivo de lo que podríamos llamar una *imaginación crítica* y ¿qué es una imaginación crítica? Me parece que hay dos costados que tenemos que pensar ahí. Por un lado, un paisaje social en el que la proyección, la concepción y la gestión de alternativas a lo largo de lo que verificamos como realidad parecen canceladas. Quizás un ejemplo brutalmente nítido de esto sea el escenario pandémico que estamos enfrentando, en el que, ante una pandemia, ante la zozobra y la incertidumbre a la que nos estamos enfrentando, las alternativas de las formas de vivir, de conducirnos, de producir y de consumir no parecen disponibles. Realmente creo que este momento nos enfrenta a una crisis de la imaginación política que hace mucho tiempo no se veía. Entonces, ahí me parece que hay una tarea de la imaginación crítica para cultivar, para potenciarse. Por otro lado, ante esta crítica, esta crisis de la imaginación política, la crítica cultural y literaria tiene una tarea urgente y absolutamente central que llevar adelante, y esa tarea es la de activar las latencias, los sedimentos, los

tiempos virtuales que habitan el presente. Esa es la tarea de la imaginación porque ese es el deber de la ficción: trabajar con eso que está o aparece como dormido, con lo que está en latencia, en espera, en una especie de lo no dicho que forma parte del paisaje del presente y que necesita una activación, un canal, una forma de expresión que me parece que es una tarea de lo estético, pero también, fundamentalmente, de la crítica. ¿Y por qué es la tarea de la crítica? Porque la crítica es, fundamentalmente, hacer públicos esos sentidos latentes, esos sentidos virtuales. El arte les da forma, lo estético los trabaja, la ficción los modela, pero la crítica lo que hace es construir los modos de relación entre esos sentidos latentes, esas memorias dormidas y el espacio de lo público, ahí es donde creo que la intersección, la encrucijada de eso que llamamos *imaginación crítica* tiene una misión central en el paisaje del presente.

E.: ¿Se puede hablar de una reconciliación entre lo expresado por Bloom sobre una estética concreta vuelta hacia lo canónico y una mirada culturalista que considera que la revisión de lo canónico se ha desviado?

G. G.: A mí me parece que hay que entrar en una tensión absoluta con eso: tenemos que repensar la idea de canon y resituarla en la pregunta por el archivo, en términos de reordenamientos políticos en los que una cultura decide que hay ciertos recorridos y ciertas series de materiales que son importantes y que son decisivos para ciertas conversaciones y ciertos debates que se tienen que dar y que se tienen que llevar adelante. El problema del canon es que cree que un archivo es estable, que es definitivo, que es definitorio y que está de una vez, y más o menos para siempre, definido, ese es el gran engaño. Existen tantas formas de entender el canon, los archivos son múltiples, son heterogéneos, son inestables y tenemos que trabajarlos en su naturaleza.

E.: En la narrativa contemporánea latinoamericana, parece que hay una revisión de la tradición, un regreso a lo primigenio. Esto trasciende fronteras geográficas, toma distancia de cualquier dependencia identitaria, sea continental o eurocéntrica. En este escenario, nosotros queremos preguntarle: ¿cuál es su concepto de los escritores contemporáneos,

quienes parecen resignificar una tradición *otra* a partir de su revisión del pasado y su prospecto del futuro?

G. G.: Subrayo dos partes de la pregunta, aunque podríamos discutir muchas otras dimensiones. Por un lado, yo pondría en cuestión esa idea del retorno a lo primigenio, no sé si hay un retorno a lo primigenio en la ficción contemporánea. Al contrario, lo que me parece verificar en esa literatura es justamente que muchos de los recorridos de la ficción contemporánea con relación al retorno, al pasado, entre ellas la de Juan Cárdenas, pero también muchas otras, es que ese pasado ya está atravesado por la cultura, ya tiene la huella del capital, ya tiene las marcas del Estado, es decir, que lo primigenio está puesto en cuestión. No hay un afuera de ciertas series históricas muy heterogéneas, sea la de la economía, la de la política o la de la cultura, en las que hay un retorno al pasado, pero ese retorno no es a algo primigenio, es algo que ya está marcado, que ya tiene huellas, que es un resto, que es un residuo, incluso un *detritus* de producciones previas. Entonces, desde ahí yo pondría un poquito en cuestión esa idea de lo primigenio.

Por otro lado, creo que hay una voluntad de archivo muy interesante, muy sistemática y, a la vez, muy diversa en la ficción contemporánea. Pienso, por ejemplo, en Juan Cárdenas, que sé que compartimos el interés en su escritura, y ese retorno, por poner un caso, al archivo afrocolombiano, el archivo marginalizado del canon colombiano, al cual él retorna todo el tiempo. En *Elástico de sombra* eso es fundamental, pero también está obviamente en muchos de sus textos previos. Pensemos en *Los estratos*, estas voces de los príncipes haitianos que vuelven ahí con la memoria de la plantación. En *El diablo de las provincias*, también hay una exploración sobre este archivo inestable, en cuestión y en disputa, que fundamentalmente es el del siglo XIX. Fíjense, esa especie de vuelta al siglo XIX que es muy comparable, a pesar de las enormes diferencias de tono y de registro, a lo que hace Gabriela Cabezón Cámara, en Argentina, cuando vuelve a la gauchesca, vuelve a la pampa, ahí tenemos ese gesto de la vuelta tanto al archivo cultural como a las disputas sobre las representaciones de lo natural para encontrar otras temporalidades, que son las que se dispararon

desde naciones que entran al mapa de lo global a partir de una relación directa con la extracción. Y ahí entonces las voces de la cultura, pero también las voces no humanas, digamos, las voces del suelo, las agencias del suelo, las agencias no humanas, las agencias de lo material. A mí me parece que ahí hay una transición nueva que la ficción contemporánea está explorando y que tiene que ver con una disputa, que es una disputa por las formas en que estas naciones poscoloniales se contaron los cuentos de sus fundaciones y de su proyecto modernizador.

E.: Hablando de las naciones que están basadas en la extracción, que están atravesadas por todo un campo cultural, por el capital, por el Estado. ¿En la actualidad, en una narrativa como la de Cárdenas, por ejemplo, se ven las voces de lo no humano sobre esta extracción, sobre este neoliberalismo que tanto se acentúa?

G. G.: Sí, por eso me interesa tanto la escritura de Cárdenas porque me parece que formaliza y condensa muchas de las operaciones y la sensibilidad del presente. Una dimensión clave de esa sensibilidad es esa relación con lo no humano, que en los textos de Cárdenas tiene una centralidad y un protagonismo clave. Pensemos, por ejemplo, en esa escena de *El diablo de las provincias* en la cual el protagonista tiene esta especie de alucinación, o de visión, de que la palma, de donde se extrae el aceite, está organizando toda una especie de conquista del mundo, como una suerte de agente malvado; ese agente del mal, un aliado del diablo. Ese texto está narrando anticipadamente el fin del mundo vegetal para la instauración del monocultivo. Ahí va también una especie de inversión del punto de vista, pero no solamente el punto de vista, sino del lugar narrativo que está, por ejemplo, del lado de un vegetal. Una inversión similar encontramos en este cuento maravilloso de Cárdenas que es “Volver a comer del árbol de la ciencia”, en el cual son los bananos los que toman el poder de la producción y, según imagina un empleado de la United Fruit Company, esclavizan a los dueños de la compañía y a los agentes del capital para cumplir su proyecto de expansión y de producción. Entonces, ahí vemos un par de ejemplos de cómo la narrativa alberga este poder de inscribir perspectivas, uno podría decir enunciaciones, en algunos casos,

pero también puntos de vista y puntos de narración que son no humanos y que dialogan de forma muy productiva con muchas investigaciones que se hacen, por ejemplo, desde la antropología respecto del perspectivismo amerindio, ¿no? Ahí hay un diálogo absolutamente clave, creo yo, entre ficción literaria y epistemologías alternativas en los modos en que en nuestra sensibilidad lo no humano adquiere una centralidad y una capacidad de intrusión nueva.

Creo que debemos trabajar críticamente cómo la ficción contemporánea y el trabajo de la estética en el presente nos enseña a leer el archivo y nos enseña a revisar la tradición, porque muchas de estas operaciones siempre estuvieron presentes en la literatura. Las operaciones de albergar perspectivas no humanas han sido una tarea que ha estado siempre presente, con mayor o menor intensidad, en los recorridos de la literatura. Los ejemplos abundan por todos lados. Me parece que la escritura contemporánea y las estéticas contemporáneas en general nos ayudan a reinscribir esas operaciones que ya están en el archivo y así darles una dimensión, una relevancia y un sentido nuevo.

E.: Aquí definitivamente nace la pregunta por lo animal, por lo no humano, como usted lo dice. Incluso, las enunciaciones o los nombres que utiliza Cárdenas para sus novelas corresponden a un archivo, como una especie de folio de lo no humano, de lo otro; tenemos, por ejemplo, títulos como: *Zumbido*, *El diablo de las provincias*, *Elástico de sombra*. ¿Cómo se ha configurado o desestabilizado la narrativa contemporánea si atendemos al concepto de (des)territorialización de Deleuze y Guattari? ¿Cómo se dan estas resignificaciones de lo natural/animal que se movilizan como signo de lo político?

G. G.: A mí me parece que hay algo realmente bien complejo, bien interesante y bien desafiante al pensar algunas tareas de la crítica del presente. Dentro de la tarea de la crítica tiene uno que pensar ciertos desplazamientos en los modos en que, en algunas naciones latinoamericanas, que se concibieron a sí mismas fundamentalmente como agroexportadoras y en las cuales la producción de carne ha sido algo central en los imaginarios económicos y también culturales, se da lugar a otras formas de

extracción y a otras formas de capitalización que desplazan o complican ese centralismo. Hay un desplazamiento que es bien interesante, además casi literal, porque hay un yacimiento de gas que es una de las promesas de energía en Argentina que, sintomáticamente, se llama *vaca muerta*, ya que este fue el país que se constituyó en el siglo xx como el país de las vacas, cuyo futuro económico, sin embargo, parece yacer, en algunas retóricas desde ciertos sectores económicos y políticos, en el fósil. Ya no es el cuerpo del animal vivo, sino que es el cuerpo fosilizado del animal. Aquí entramos en otra retórica, entramos en otra economía, entramos en otra lógica del suelo, la de las temporalidades mucho más amplias de ese animal que no es la de su ciclo reproductivo, como lo veníamos pensando, sino que ya entramos en otra secuencia mucho más cercana al mineral, a lo geológico y que creo que es una de las zonas que la ficción sintomáticamente viene explorando.

E.: Ya que usted habla de lo que la ficción hace, de cómo ella activa este campo, si se quiere, político, de cómo activa lo que está latente y de esto como una motivación para estudiar ciertas literaturas, ¿cuál fue su motivación en este caso para elegir a un autor colombiano, como Juan Cárdenas, en relación con temáticas que son de su interés, tales como el cuerpo, la animalidad, el género, entre otras?

G. G.: Creo que el trabajo de Cárdenas es, como decía antes, una de las escrituras que a mí más me interesan, porque veo allí procedimientos que se pueden movilizar en distintas direcciones. La tarea de la crítica es movilizar esos procedimientos y me parece que la escritura de Cárdenas es uno de los archivos más singulares y más productivos de procedimientos para el presente. Esa es fundamentalmente la motivación que me acerca a su trabajo. La relación con *La vorágine* en *Los estratos* me parece, por ejemplo, indicadora de estos procedimientos. El de Rivera es un texto sin el cual, me parece, no se puede entender la modernidad estética. Lo que pasa es que este es un problema que a veces uno ve en algunos recortes de lectura en marcos estrictamente nacionales, que a veces (o frecuentemente) son un límite y en los que no se puede ver en qué medida ciertas producciones literarias y estéticas responden a matrices

que son similares en distintas realidades nacionales. Quiero decir, un texto como *La vorágine* es un texto que responde a lo que podríamos llamar *las fronteras de acumulación del capital*, que, con mutaciones, las verificamos en muchos otros lugares de América Latina porque en general las naciones latinoamericanas entran a las economías globales como fronteras de acumulación de capital. Un texto como este posee una complejidad y una potencia extrema que ilumina operaciones que vamos a encontrar en Brasil o en Chile.

Yo creo que está bien leer ciertos textos en la serie de eso que se llama la nación, pero siempre teniendo muy presente que esa serie está atravesada por contradicciones internas y que esas contradicciones van a estar siempre en conexión con otras series nacionales y van a configurar realidades que por ahí no se dejan (re)mapear por el mapa de la nación. Ahí es donde sitúo los gestos políticos de la ficción, en ese cruce entre imaginación y archivo en el que se escuchan latencias de lo posible. Me parece que ahí es donde yo trato de llevar adelante algunas operaciones de lectura, bajo esa luz que están gestando escritores como Cárdenas, por lo que dice sobre Colombia, pero fundamentalmente por lo que ilumina sobre las realidades comparables en la Argentina, en el Brasil y en otros lugares del mundo.

E.: Ya que usted habló un poco de las fronteras de las naciones, ¿cómo se traza de alguna manera la literatura de las naciones? También mencionó brevemente cómo la literatura de Cárdenas, de alguna manera, podría desestabilizar esta idea de la nación o cómo se puede leer en clave de que en otras naciones suceden cosas muy similares. ¿Cómo la narrativa contemporánea ha venido desestabilizando también esta idea de nación?

G. G.: Hay algo que creo que es central y es muy significativo de cierta sensibilidad contemporánea y que, una vez más, aparece en la narrativa de Cárdenas: la reflexión sobre la raza, por ejemplo, en la que la cuestión de lo afrocolombiano, claramente, desborda los límites de lo colombiano. Uno podría decir, con vocabulario derridiano, que el texto imagina la nación, donde la raza es central y, a la vez, excesiva, excedente de las retóricas de lo nacional. Ese tipo de indagación me parece absolutamente clave y

es paralela o comparable a la cuestión de lo amerindio en la literatura latinoamericana, en la que el lugar tachado de las culturas amerindias en los archivos, en el canon de la nación, es un lugar que nos explota en la cara todo el tiempo. En este momento, la crítica se debe hacer cargo, de una vez por todas, de repensar qué se hace con esos archivos. Me parece que la cuestión de la raza es una de las enormes preguntas que hay que volver a hacerse para pensar cuáles son las matrices, los límites y las tensiones que recorren eso que denominamos literaturas y culturas nacionales.

Ahora, ahí hay algo muy interesante en relación con lo global y cómo la globalización iba a ofrecer una especie de mesa común en que las distintas culturas y las distintas voces podrían intercambiar y traducir sus experiencias históricas. Esa imagen de la cultura global lo único que nos trajo fue terror y miseria, claramente en eso el proyecto de una cultura global se enfrentó con el retorno brutal de autoritarismos y neofascismos que están marcando el signo del presente. Uno de los grandes desafíos que tenemos que pensar para la crítica cultural del presente, pero también para la que viene, la de hoy y la de mañana, es *cómo imaginar*. Volviendo a la pregunta por la imaginación, las territorialidades, las formas de lo planetario y las formas de lo común que no coinciden ni con las matrices ya fallidas de lo nacional ni con esa imagen dañina de lo global, con esa articulación que lo único que nos trajo fue más violencia, más miseria y más terror, ¿cómo salir de esa trampa? Ahí me parece que una de las grandes tareas de la crítica cultural del presente es pensar cómo imaginar territorios de lo común, de lo planetario, a contrapelo de lo global y a contrapelo de formulaciones inherentemente violentas de la nación.

E.: Como última pregunta, ¿qué podría devenir por ese temor de la fragilidad del cuerpo? Ya tenemos un miedo a lo frágiles que somos en este entorno y cómo el sistema social nos sigue sujetando, nos encadena a todo un proceso que continúa y pareciera no acabar nunca.

G. G.: Creo que tenemos un espacio enorme de mucha potencia para la tarea de la crítica. Vuelvo a algo que mencionaron al principio, acerca del proyecto del semillero. Me parece que ahí hay algo importante, como presentaron la articulación entre lo que se hace en las aulas de la universidad

y en la posibilidad de imaginar otros circuitos públicos para la crítica. En esa articulación hay una zona decisiva para pensar la crítica que viene y en esa tarea creo que la pandemia nos presenta un problema y nos ofrece una oportunidad singular. Yo creo que esta pandemia nos ha demostrado ciertas actividades que hasta hace poco eran invisibles, actividades que siempre han sido no muy valoradas: las tareas del cuidado, las tareas de la reproducción de la vida, las tareas de limpieza se han vuelto centrales. En esas figuras de lo que ahora llamamos *trabajadores esenciales* y que, si se fijan, en su gran mayoría son trabajadores y trabajadoras precarizados, gente que hace *delivery*, gente que hace limpieza, gente que se dedica al cuidado. En la figura de eso que ahora parece el trabajo esencial aparece una figuración que tiene una relevancia clave sobre las tareas en las que se espera lo común, lo que nos ilumina la interdependencia de los cuerpos, en la vulnerabilidad compartida. Eso es lo que la pandemia nos pone al frente, para eso tenemos que encontrar lenguajes, marcos de interpretación y formas de inscripción en lo público.

Yo intuyo que muchas de las luchas que vamos a protagonizar de aquí en adelante van a pasar precisamente por esa vulnerabilidad compartida que la pandemia nos puso al frente y a la que volvió absolutamente inescapable. Nadie en este momento, que no sea un psicópata a la Donald Trump, cree que puede preservarse solo de esta situación compartida. Este tejido de interdependencia que se ilumina en las tareas del cuidado y la reproducción de la vida es un dato inescapable que la pandemia nos puso al frente. Nuestra tarea como trabajadores de la crítica es encontrar los lenguajes y los modos de interpelación pública en los que esta nueva realidad pueda afirmarse y pueda construir otros futuros para la democracia.

Sobre las escrituras subversivas en la narrativa del siglo XXI: entrevista con Francisca Noguerol Jiménez

Sebastián Saldarriaga Gutiérrez

Universidad de Salamanca

Carlos Andrés Cazares

Pontificia Universidad Javeriana

Como parte de la programación académica organizada por la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y por el Semillero de Investigación en Literatura Latinoamericana (Silat), la investigadora Francisca Noguerol Jiménez, catedrática de la Universidad de Salamanca, España, impartió el 18 de julio de 2020 una conferencia virtual titulada “Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI”.

Esa ocasión nos permitió conversar con ella a propósito del tema de su conferencia, en la que la profesora Noguerol hizo un recorrido por obras que se caracterizan por dinamitar el consenso establecido en torno al sistema político y económico dominante. En dichas obras, que señalan un giro ético *in crescendo* en la narrativa reciente en español, Noguerol destaca un carácter subversivo tanto de fondo como de forma, lo que las distancias de los discursos de cambio de siglo que avizoraban una literatura *light* y “antiideológica”. Sobre las causas y las expresiones de esta

¹ Esta conferencia parte de un ensayo que lleva el mismo nombre y que fue incluido en el libro *Anfractuosités de la fiction: inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, coordinado por Marta Waldegaray, publicado en diciembre de 2020 por la Universidad de Reims Champagne-Ardenne.

nueva tendencia versó esta conversación que, esperamos, enriquezca el debate sobre los rumbos éticos y estéticos que está tomando la literatura de nuestros días.

Entrevistadores (E.): En su producción intelectual reciente, usted habla de una presencia cada vez mayor de las llamadas *escrituras subversivas*. ¿Qué características compartirían las obras que pueden recibir esta etiqueta y qué autores destacaría?

Francisca Noguerol (F. N.): Como veis, yo no hablo de escritura *engagée* o *comprometida*, sino de escritura *subversiva*, término con el que me refiero a todas esas escrituras que son rupturistas desde el punto de vista formal, llamadas a veces escrituras *excéntricas* porque no pertenecen al canon y a las editoriales que solemos leer o encontrar en una mesa de novedades en cualquier librería. Así, una escritura subversiva es rupturista desde el punto de vista formal, pero también por oponerse al sistema vigente, al neoliberalismo, al Capitaloceno, a la depredación ambientalista y al sometimiento de los cuerpos, tan evidente durante la pandemia que estamos viviendo. Estas escrituras, por tanto, van en contra de la depredación y lo hacen por medio de la complejidad formal y temática. Esta doble posibilidad, esta subversión en ambos valores, es fundamental en una situación de devastación como la actual y en la que la escritura performa, es decir, consigue hacer política a través de la inestabilidad del simulacro, de la escritura en *staccato*, de frases que se rompen y de personajes inestables. Esta literatura performativa, que piensa la política desde lo estético, es la que me interesa.

Con respecto a las características que compartirían estas obras, pueden ser muchas, desde las estructuras complejas hasta los “neolenguajes” inventados, pasando por la idea de las literaturas postautónomas tal y como las definió Josefina Ludmer; es decir, las escrituras expandidas por medio del uso de la fotografía, la imagen, la pantalla e incluso los juegos con las fuentes de letra, las borraduras, las elipsis y las tachaduras. Hay un elemento fundamental en esos textos: el deseo constante de incomodar al lector. No son textos para leer de forma amena y con fácil “legibilidad”; son textos que molestan, y esa molestia es clave para entender la *performance*

política, la capacidad que tienen para cambiar el punto de vista sociocultural. ¿A quiénes incluiría ahí? Pueden ser tantos... En la conferencia hablé de *La filial*, un texto extraño del chileno Matías Celedón, quien para hablar de las desapariciones utiliza en cada página mensajes de noventa caracteres de diferentes colores, borrados y elípticos, como si se tratara de un libro objeto y con una factura artesanal “pobre”, porque no es necesaria una tecnología “típica”, transmedial y sofisticada para referirse a la desaparición, al sometimiento de los individuos, a la segregación del *Homo sacer* contemporáneo. También hablé de *Lectura fácil*, de Cristina Morales, que encierra un fanzine de cuarenta páginas lleno de fotografías, tachaduras y otros elementos semejantes propios de una publicación *underground*. Por cierto, este fanzine tiene una versión completa de cien páginas que se vende en espacios vinculados al pensamiento anarquista, lo que refleja su efectividad. Pero, volviendo a la novela, el fanzine se complementa con capítulos dedicados a la famosa “lectura fácil”, que es todo lo contrario de lo que presupone la expresión, es la lectura del sometido, al que hay que interpretar entre líneas. Así, hablamos de un texto signado por una energía torrencial y político de principio a fin. No en vano, Cristina Morales es doctora en Ciencia Política.

En esta misma línea, podríamos mencionar *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber, quien es artista plástica. Este libro habla de memoria y desaparición precisamente a través de diagramas que nos ayudan a desentrañar las claves obturadas del texto. Estas y tantas otras obras que rompen con los cánones de lo “legible” son las que considero subversivas.

E.: Volviendo al inicio de su respuesta, es inevitable asociar las escrituras subversivas a la noción de *compromiso*, tan usada para referirse a los tiempos del *boom* latinoamericano y la idea de utopía. ¿Qué coincidencias y diferencias habría entre ambas orillas?

F. N.: No se puede negar que tanto en autores como en críticos hay un cierto temor a hablar de compromiso en el mundo contemporáneo, porque en inglés y en francés este concepto se ha teñido de unas connotaciones que lo asocian a una literatura maniquea. Pienso, en este sentido, en el colombiano Juan Cárdenas, cuando le preguntaron en el Hay Festival qué

unía a los escritores seleccionados en la lista de Bogotá 39. Su respuesta es sensacional. Dijo que su generación había recuperado dos cosas que las generaciones anteriores habían visto con desconfianza: por un lado, el interés por las vanguardias históricas, con lo que está hablando de textos difíciles o complejos desde el punto de vista formal, y, por el otro, la toma de posición política, pero no utilizó la palabra *compromiso*. ¿Por qué no lo hizo? Quizá porque frente a lo que significa el término *engagé*, incluso antes de que lo acuñara Sartre en “Qu’est-ce que la littérature?”, la mayoría estamos del lado de Montaigne, que siembra la duda; del lado de Camus, cuando se cuestiona la pertinencia de la intervención francesa en Argelia; del lado de aquellos que formulan las preguntas y que escriben desde el desastre para manifestar su angustia ante los hechos contemporáneos. Es decir que, frente al intelectual paladín que lo sabe todo, que nos alecciona y que habla en televisión para ofrecer sus puntos de vista como axiomas incuestionables, preferimos a quien duda. Desde ese planteamiento resto valor al sentido dogmático del compromiso cuando se asocia a un escritor que parece saberlo todo, nos ofrece una literatura sencilla de leer y nos entrega consignas, y me siento mucho más cercana a quienes rompen con el *status quo* desde la forma y el fondo.

E.: En su trabajo, la *ética* y la *estética* nunca se entienden como dos conceptos radicalmente separados y constantemente destaca que hay formas de escribir subversivas, por ejemplo, al fracturar la linealidad narrativa o al incorporar elementos tradicionalmente entendidos como *no literarios*. ¿Por qué esos rasgos formales estarían más cerca de oponerse al sistema hegemónico que otros?

F. N.: No solo lo he dicho yo, sino pensadores fundamentales anteriores y actuales tan brillantes como Walter Benjamin, Ricardo Piglia, Ariel Dorfman o Florencia Garramuño. Todos ellos coinciden en que un pensamiento propositivo y complejo precisa también de formas y estructuras complejas. Si utilizamos estructuras narrativas amenas y legibles, en la mayoría de los casos estamos repitiendo, pontificando o “ilustrando”. El ejercicio crítico, en cambio, debe estar abierto a la polémica. Cuando Walter Benjamin dijo que el autor debe abrir caminos y cuestionarlo todo

sin ofrecer falsas seguridades cómodas, creó una manera de pensar que también vemos en Piglia. Es decir que para que la literatura sea verdaderamente política debe ser difícil desde un punto de vista estilístico. Yo suscribo, sin duda, esa línea de pensamiento. También quisiera destacar el trabajo del crítico español David Becerra, quien diferencia la novela de la crisis (que desde la palabra misma presenta la crisis que ha ocurrido política y económicamente en España desde el 2008 hasta nuestros días) de la novela fácil, a la que llama novela de la “no ideología”, porque, aunque esta tenga un mensaje, se caracteriza por ser fácil y no aportar nada desde dentro del texto. La subversión se hace de otro modo, con un lenguaje complejo que convierte a muchos de los autores de los que aquí hemos hablado en herederos de una estética barroca, impresionista, grotesca, surrealista y rompedora en todos los órdenes.

E.: También llama la atención que sea tan recurrente en su trabajo el establecer vínculos entre presente y pasado. Es algo muy interesante, especialmente teniendo en cuenta que no pocos reprochan a los investigadores que se ocupan de lo “actual” el “celebrar lo nuevo ignorando lo viejo”. En este sentido, ¿qué papel cumple la herencia de las vanguardias en la actualidad?

F. N.: Empiezo por la primera parte de la pregunta, porque realmente es algo terrible que sucede a cada rato. De hecho, una de las obras más estimulantes y polémicas que he leído en los últimos tiempos es *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*, donde Wilfrido Corral critica a esos intelectuales que buscan crear su propia “escuela” por medio de adeptos y doctorandos, acuñando constantemente conceptos que ignoran la tradición y generan un maniqueísmo peligrosísimo. Pienso ahora en ese maravilloso artículo satírico de Martín Caparrós titulado “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, publicado en la *Revista Babel*. Yo soy de la escuela de Julio Premat y de críticos que, como Erich Auerbach en *Mimesis* y Octavio Paz en *Los hijos del limo*, nos enseñan que hallar rasgos distintivos en la contemporaneidad precisa también del conocimiento de la tradición, aunque se trate de una “tradición de la ruptura”. En realidad, más que

cosas nuevas hay nuevas maneras de mirar según cambia el contexto. Ese afán de vender algo nuevo como lo más solvente desde el punto de vista intelectual muchas veces hace un flaco favor a la historia del pensamiento y no se queda en otra cosa que en modas literarias y discursos estériles. Por eso, en mi trabajo he intentado acercarme a zonas de la tradición con importancia en la actualidad. Justamente, uno de mis artículos recientes se llama “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI”, publicado en un libro coordinado por Selena Millares que lleva por título *La vanguardia y su huella*. En ese texto, me dediqué expresamente a ver cómo y por qué hay tantos puntos de unión entre el siglo XXI y las vanguardias históricas. Se trata de contextos que tienen en común el estar marcados por la crisis: la caída de las Torres Gemelas, la catástrofe económica supranacional del 2008, la depredación del Capitaloceno, el COVID-19, entre otros factores, que nos arrojan una imagen paralela a la de los años veinte del siglo pasado. Es algo que ya han advertido politólogos y economistas, en momentos de inestabilidad la tradición de ruptura cobra una gran importancia.

E.: ¿Cómo leer ese “paradójico” influjo de lo tradicional, que tanto se hermana con el problema identitario en un contexto global como el de hoy, en el que asumimos, o asumíamos, la pérdida de importancia de las barreras espaciales?

F. N.: Es un tema muy interesante sobre el que están trabajando cada vez más críticos, quienes están demostrando hasta qué punto las ideas generales y globalizadoras a veces implican una vuelta al otro o la pervivencia de lo local. En el caso de Colombia, se pueden tomar como ejemplo las trayectorias vitales, pero más importante aún, las obras de escritores como Santiago Gamboa, Juan Gabriel Vásquez, Juan Cárdenas o Pablo Montoya, quienes han “regresado” a su país después de largas temporadas en el extranjero. Pero no solo me refiero a su regreso como seres de carne y hueso, sino también a la vuelta a temas locales en sus narraciones, después de haber explorado tan intensamente la extraterritorialidad e incluso la deslocalización.

E.: Es interesante que lo mencione porque sus trabajos anteriores se enfocaban más en lo global que en lo local, y ahora usted misma señala

una tendencia acaso más centrípeta. Precisamente su ensayo “Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI” empieza registrando ese cambio de dirección a partir de otro texto suyo publicado en el 2008. ¿Cómo maneja esa condición de crítica que se ocupa de la actualidad y que, en solo algunos años, puede ver cómo su objeto de estudio cambia de maneras a veces tan drásticas?

F. N: Yo estoy absolutamente de acuerdo con la crítica en movimiento. Si uno se encasilla en una idea y quiere venderla como sea, me parece que está haciendo daño, en primer lugar, al propio pensamiento. Además, los críticos a los que más admiro han sido siempre personas que han evolucionado y han sido capaces de leer y rastrear cambios. Lo que yo pretendo es, con honestidad, dar cuenta de esa especie de *Zeitgeist*, de ese espíritu de época, en el que veo una serie de vectores dinámicos. Por ejemplo, con respecto al artículo al que hicieron referencia como punto de partida de “Contra el Capitaloceno...”, yo hablaba de una generación marcada por la globalización y el neoliberalismo, a todas luces interpelable a través de los parámetros críticos de Nicolas Bourriaud cuando habla de la altermodernidad, de la defensa de la traducción, de la ausencia de fronteras y del escritor como semionauta. Había críticos y autores absolutamente reivindicadores del cosmopolitismo, de la mundialización de la literatura, lo que ahora está en cuestión, no solo por lo que acabo de decir sobre los autores colombianos que vuelven a su país. Eso apenas es la punta del iceberg, está sucediendo a nivel internacional y generando el interés, por ejemplo, por la provincia frente a la urbe. Muchas obras denuncian desde el campo a partir de estructuras que se repiten, pero que llegan a ser absolutamente novedosas en las formas actuales. Ahí tenéis el ejemplo de Edmundo Paz Soldán, que formó parte de *McOndo* y, sin embargo, se interesa tan profundamente por la situación de los mineros bolivianos en *Iris* y en los cuentos de *Las visiones*, pero lo hace recurriendo a la ciencia ficción. Sucede algo parecido con Liliana Colanzi, quien utiliza la ciencia ficción en el cuento “Nuestro mundo muerto” sin renunciar, en el libro que lo incluye, a la perspectiva mítica y las voces ayoreas. También mencionaré aquí al chileno

Álvaro Bisama y a la argentina Mariana Enríquez, entre muchos otros. Son varios escritores, jóvenes en su mayoría, los que en la última década se han vuelto a interesar por los elementos de la cultura propia. En este mismo sentido, podríamos hablar del creciente protagonismo de la literatura mapuche. Y eso que ocurre en Chile sucede en América Latina en general y también en España, ya sabéis que el centro de mi interés son las literaturas en español. Tal vez me equivoque, pero, por ejemplo, veo que el paradigma altermoderno formulado por Bourriaud no funciona para estos autores que revisitan propuestas nativistas y teluristas y que reivindicán como sus modelos a Rulfo, Arguedas, *La vorágine* de Rivera e incluso a García Márquez, después de todo lo sucedido con el *Manifiesto crack* y con *McOndo*.

E.: Por último, ¿cómo resolver esa posible paradoja que hay en las escrituras subversivas, que buscan incidir en la realidad y, al mismo tiempo, plantean una dificultad de lectura que podría interpretarse como una suerte de elitismo?

F. N.: El título del que más me arrepiento en mi carrera es uno en que diferenciaba totalmente la forma de los contenidos. Tenía veintitrés años cuando lo publiqué. Se llamaba “Entre el compromiso y el juego: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso”. ¡Qué barbaridad! ¡Como si el compromiso no pudiera ir unido al juego! A mí siempre me han interesado los modos oblicuos de expresión, como es el caso de la ironía y el humor. Es verdad que por encima de cualquier otra me interesa la literatura que ahonda en la complejidad. Sin embargo, no por ello he renunciado a estudiar subgéneros considerados erróneamente como “bajos” durante un amplio período de la historia de la crítica literaria, como es el caso del neopolicial, el gótico o la ciencia ficción, que manifiestan asimismo altas dosis de preocupación ética y no son ilegibles en absoluto. En definitiva, creo que la gran literatura es aquella que se caracteriza por ser crítica consigo misma, sin que por ello no pueda ser publicada por una editorial reconocida. No creo que nada de lo que hemos dicho implique renunciar a un Roberto Bolaño, que es leído por el gran público y, al mismo tiempo, ha sido objeto de incontables investigaciones gracias a esa extraordinaria

y delirante forma de narrar que cuestiona el mundo en que vivimos. Estoy convencida de que no se hablaría igual de los feminicidios si “La parte de los crímenes” de 2666 no hubiera sido escrita de manera tan magistral. Por ello, creo que siempre habrá literatura de calidad que aúne la complejidad formal y el deseo de subvertir el *status quo* por medio de estructuras y lenguajes desacatados e irredentos. Ahí encuentro la clave de lo que enjuicio como la más alta estética.

El fruto que no pertenece: entrevista con Florencia Garramuño*

Iván Espinosa Orozco

Georgetown University

Gary Huertas

Pontificia Universidad Javeriana

Juan Esteban Plaza

Stanford University

Carlos Andrés Cazares

Pontificia Universidad Javeriana

Florencia Garramuño es profesora de la Universidad de San Andrés en Buenos Aires, donde además dirige los programas de posgrado en Cultura y Literatura. Ha enseñado en la Universidad de Buenos Aires y en Temple University y ha sido profesora visitante en universidades de diversos países. Fue editora asistente de la *Revista Margens* y actualmente es codirectora de la colección de literatura brasileña *Vereda Brasil*, de la Editorial Corregidor. Fue becaria de la Fundación Guggenheim en el 2008 y de la Fundación Tinker en el 2018. Entre los libros que ha publicado se cuentan *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (2007), *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, *Mundos en*

* Edición de la entrevista: Sebastián Moreno Santacruz, Sebastián Saldarriaga Gutiérrez y Pedro Varguillas.

común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte, Brasil caníbal y Entre bossa nova y la extrema derecha. Asimismo, ha traducido a autores en lengua portuguesa como Graciliano Ramos, Silviano Santiago, Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar, João Guimarães Rosa y Gonçalo Tavares.

Garramuño participó el sábado 20 de agosto en la programación del 2020 del Silat, la Maestría en Literatura y la carrera de Estudios Literarios, con una conferencia titulada “La vida impropia: restos, evidencias, anónimos”. Después de su charla, conversó con nosotros sobre los principales aspectos de su trabajo académico.

Entrevistadores (E.): En su obra *Modernidades primitivas*, se presenta lo primitivo como fundamento de la idea de modernidad en el Cono Sur, desde la samba y el tango. ¿Cómo entiende esa simultaneidad entre el primitivismo de las prácticas musicales de Argentina y Brasil y lo que podríamos llamar un paradigma cultural que se acerca a la idea de modernidad?

Florencia Garramuño (F. G.): Al comienzo de mi carrera académica, me fui concentrando en el Cono Sur a partir de mi tesis doctoral, que es el origen de *Genealogías culturales*. En ese momento me interesaba trabajar sobre la redemocratización en la Argentina y pensé que los años ochenta involucraron también una transformación en el Brasil, de modo que me interesó esa comparación. Encontré dos textos que de alguna manera reescribían cierta literatura importante del pasado, formándose una suerte de refundación de esos países que habían sido arrasados por la violencia y la desaparición de personas. Me parecía que había allí algo interesante para poder comparar dos culturas que tienen muchos puntos en común y que tienen, además, una larga historia de amistad y de enemistad en términos diplomáticos, pero, aún así, no era muy común, al menos en los años noventa, realizar este tipo de análisis comparado. Había una suerte de Tratado de Tordesillas en los estudios latinoamericanos que dividían los estudios hechos en portugués, o sea los trabajos sobre la cultura brasileña, del resto de la cultura hispanohablante y esto pasaba también en Brasil. Cuando viajé a hacer mi trabajo de investigación a ese país, me sorprendió que allí los Estudios Latinoamericanos llevaran por nombre

Estudios Hispanoamericanos y tuvieran relación con la literatura lusa. Así mismo, se estudiaba la literatura brasileña en relación con la literatura portuguesa y eso me llamó mucho la atención. A partir de ahí, empecé a concentrarme más en ese vínculo, en integrar a Brasil con la América Latina restante. Fue entonces cuando comencé a estudiar el tango y el samba. Lo que me interesaba era justamente pensar cómo el tango se había convertido en una especie de epítome cultural argentino, reconocido como un elemento cultural autóctono y, a la vez, la Argentina se reconocía en el tango. Algo similar pasaba con el samba en Brasil y noté que ambos géneros habían pasado por un proceso bastante semejante desde finales del siglo XIX. El samba aparece mencionado, por ejemplo, en una novela de esa época, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Pero ese samba no es el mismo que luego va a ir transformándose a partir de la de la primera década del siglo XX con la inmigración baiana y del nordeste a Río de Janeiro. A la par de este proceso de transformación del samba de los años treinta, aparece mucha confusión terminológica, otros ritmos que van a ser pensados.

Por ejemplo, el que se considera el primer samba es “Pelo telefone”, y muchos musicólogos dicen que, en cuanto a su estructura rítmica, no es un samba sino un *maxixe*. Entonces, hay una serie de confusiones terminológicas que, en parte, tienen que ver justamente con el trabajo que la cultura brasileña y argentina van haciendo para aceptar un ritmo que se entendía como “primitivo”. En general, en las historias del tango y del samba, al menos las que existían en esa época, se evidencia un cambio desde lo primitivo, una cierta connotación de lo primitivo como algo atrasado, salvaje, que no debía pertenecer a la nación o aceptarse dentro de los discursos nacionales y que, cuando se los aceptaba, se hacía porque esos productos se habían limpiado de su costado primitivo. Por supuesto, existen otras historias que complejizan más esto, justamente, hay algunos trabajos muy interesantes como el de Carlos Sandroni en *Feitico Decente* o el de Hermano Vianna en *O Mistério do Samba*.

Desde allí comencé a sospechar, a partir de esa tradición brasileña, sobre la evolución lineal y me interesó trabajar cómo el tango y el samba habían sido representados, vistos e imaginados en otras formas de la

cultura argentina y brasileña: las novelas, las películas, el arte. Cuando encontré los *films* de tango y de samba, di con una cantera interminable, porque en esas primeras películas argentinas y brasileñas se coloca al tango y al samba muchas veces en el centro, no solamente de su banda sonora, sino de sus tramas. Estos relatos nos hablan sobre una determinada historia del tango y del samba. Mi hipótesis fue que cuando estos géneros fueron finalmente aceptados, ese primitivismo no era borrado o modernizado, sino que se valoraba, entraba en una red de significados diferentes, pasaba a ser entendido como algo claramente autóctono, identificatorio, nacional. Este proceso resultaba interesante para estos países que estaban diseñando su imagen de una modernidad que debía ser diferente a la europea, justo en un momento en el cual la modernidad en Europa entra en una gran crisis. El tango y el samba van a permitir a esas culturas construirse con esta “especificidad”.

Es así que esa paradoja de la modernidad primitiva tiene que ver con cuestionar que el primitivismo se haya borrado para que el tango o el samba sean considerados modernos y nacionales. Entonces, propongo que lo que se acentúa es ese primitivismo contemporáneo, esto entendido en el contexto de toda una discusión sobre el primitivismo en las vanguardias europeas, ahora valorado por artistas como Oswald de Andrade, por Tarsila do Amaral, por Emiliano Di Cavalcanti y por Borges, claramente, Borges y Guiraldes o, en el caso de la pintura, por Emilio Pettoruti, con sus bailarines de tango.

E.: En *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, usted señala un quiebre tajante con las vanguardias y explica cómo, después de ellas, hay una literatura que apuesta por lo marginal y lo fragmentado. Sin embargo, hoy en día, en autores como Gabriela Cabezón Cámara, Juan Cárdenas o Samanta Schweblin, pareciera que las vanguardias vuelven, que se establece un diálogo con ellas, pero resignificando caracteres, como lo utópico o lo posible. ¿Cree que este rompimiento con las vanguardias se ha resignificado hoy?

F. G.: Es algo que están trabajando algunos investigadores. Es el caso de Julio Premat, que reflexiona sobre una noción de vanguardia más

transhistórica en este sentido, pero a mí no me convence mucho que la noción de vanguardia pueda servir hoy para pensar ciertas escrituras contemporáneas. Me parece que en Europa las vanguardias, al menos la vanguardia histórica y la neovanguardia, tenían una noción de obra muy diferente a la que, a mi juicio, surge en América Latina, y muy claramente en Brasil y Argentina, en los setenta. Estas vanguardias están representadas, por ejemplo, por la poesía concreta, por autores como João Cabral de Melo Neto. En los años setenta y en plena dictadura, la vanguardia, como una idea netamente moderna vinculada con la “utopía”, es llevada a cabo por un régimen autoritario y entra en total descrédito. En esos años se empieza a pensar en una idea de obra más heterónoma. A partir de ahí, hay una especie de mutación, de salto de una línea evolutiva hacia la neovanguardia y después hay un salto que ya no vuelve para mí. Entiendo, sin embargo, que hay una posibilidad de repensar el concepto, si este no se toma como aquello que entendíamos por las vanguardias históricas y las neovanguardias, con esa fuerte como positividad hacia un futuro que siempre es mejor y posible. De todas maneras, me parece que a partir de ese desencanto de los años setenta y ochenta, específicamente en el Cono Sur, con la violencia de las dictaduras, hay una transformación de los conceptos de *obra* y *arte*, así como en el estatuto de lo literario que, para mí, ya no puede pensarse con esa pulsión futurista.

E.: En *La vida impropia* y *Mundos en común*, se forman tres categorías relevantes: el *anonimato*, la *impropiedad* y la *inespecificidad*. ¿Cómo nos permiten estas categorías pensar mundos en común?

F. G.: Cuando empecé a trabajar los mundos en común, la idea era trabajar ciertas salidas de la literatura de sí misma. Me parecía que la literatura empezaba a explorar otras esferas, otros territorios, e incorporaba elementos heterogéneos. Pero me di cuenta de que eso estaba ocurriendo también en otras formas del arte contemporáneo, sobre todo en el arte visual. Es ahí donde me encuentro con Nuno Ramos, cuyos textos me interesaban mucho, pero no sabía muy bien cómo nombrarlos: si como novelas, como cuentos, como relatos... Sobre todo, estoy pensando en Ó, que traduje para la editorial Beatriz Viterbo. Además, estuve

en un congreso en Río de Janeiro justo cuando se estaba inaugurando la exposición *Fruto estranho*, de Nuno Ramos, en el Museo de Arte Moderno. Cuando vi esa exposición, terminé de pensar todo el libro y me di cuenta de que la idea del fruto extraño, el fruto que no pertenece a la planta, era muy productiva para pensar estas descolocaciones, estos cuestionamientos a toda noción de especie y de pertenencia. De ahí también surgió la idea de *lo impropio* como aquello que permite pensar lo común y la noción de *inespecificidad* en el sentido de lo que significó la especificidad para la literatura, para el arte y para toda la historia del arte moderno. Pero esa inespecificidad también se relaciona con la noción de *especie* en un sentido más filosófico y general, no solamente estético. Así, la noción de inespecificidad me lleva a pensar lo común en un comienzo. Reconstruyendo la historia de estos trabajos, fue importante un proyecto que presenté para Harvard University y el David Rockefeller Center llamado “Forms of disbelonging”, es decir que, en principio, el concepto para mí era la *no pertenencia*. Pero pasé de la no pertenencia a la inespecificidad y de allí a lo común y a la noción de lo impropio, que está en *Mundos en común*, pero no en el sentido que va tener más adelante en *La vida impropia*. De hecho, cuando comencé esta investigación, tenía más presente lo anónimo y lo impersonal que lo impropio. Lo impersonal se relacionaba con textos, instalaciones y películas que ya no parecían centrarse en un sujeto o en la vida de un individuo, sino que utilizaban figuras de lo impersonal para hablar de lo colectivo, pero no en el sentido homogéneo o identitario. Todo este camino muestra que entre *La experiencia opaca* y *Mundos en común* hay un vínculo, casi como si se tratara de una trilogía.

E.: A partir de lo anterior, hay una idea suya que tiene que ver con *el saber de la ignorancia*. ¿Esta podría ser una condición para fraguar lo impropio o los mundos en común?

F. G.: Esa idea la elaboré justamente para un evento celebrado en Medellín, Colombia. Me invitaron por un ensayo que había escrito sobre las naves de Ernesto Neto. Intenté en el evento trabajar más en detalle la cuestión de cómo Neto trabaja con materiales vulnerables y con las

costureras que cosen las naves, inspirándome en *El maestro ignorante*, de Rancière, donde se elabora esta idea de que cuando el arte explora territorios que no conoce, que no son de su experiencia más elaborada, entra en relación con otros saberes y se deja, en cierto sentido, penetrar por ellos. Allí se establece una suerte de diálogo, de comunidad, de espacio en común que se crea a partir de esa incorporación del mundo del otro, en el mundo propio. Efectivamente, eso desarma esa oposición, ese binarismo, entre lo otro y lo propio.

Sobre autores, autoras, editores y editoras

Laura Andrea Barón

Profesional en Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional. Formó parte de la línea en investigación Educación, Cultura y sociedad de la Facultad de Educación de la Universidad Pedagógica Nacional. Su trabajo de grado se centró en las narrativas de niños involucrados en el conflicto armado colombiano a partir de la literatura testimonial. Actualmente, participa en el taller “Pedagogías para la paz, la reconciliación y la vida”, de la Secretaría de Víctimas, Copaz y Uniminuto.

Ana María Botero Bermúdez

Profesional en Psicología y en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana, especialista en Literatura Infantil y Juvenil de la misma universidad y magíster en Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Sus intereses de investigación se relacionan con la consolidación y evolución de la literatura infantil y juvenil en América Latina.

Carlos Andrés Cazares

Comunicador social y periodista y magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Sus trabajos académicos se han enfocado en la cultura popular y los estudios culturales. Publicó el libro de cuentos *Refracciones de verano y otras inconveniencias de un reflejo maltrecho* (2020). Ha sido colaborador en libros como *Guerra, medios, nación y cultura* (2018) y *De boca en boca* (2019).

Vivian Rocío Cubillos

Licenciada en Español y Lenguas Extranjeras de la Universidad Pedagógica Nacional, magíster en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera de la Universidad de Alcalá y magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente de Lengua y Literatura en la Fundación Gimnasio los Portales.

Iván Espinosa Orozco

Candidato a doctor en Literatura y Estudios Culturales en Español y Portugués de la Universidad de Georgetown. Es licenciado en Humanidades, Español e Inglés de la Universidad Pedagógica Nacional. Completó programas de maestría en Educación (Carthage College), en Literatura y Lingüística del Español (Universidad de Wisconsin-Milwaukee, EE. UU.) y en Estudios Literarios y Culturales en Español y Portugués (Universidad de Georgetown, EE. UU.). Sus áreas de investigación están vinculadas con los estudios de sonido, medios de comunicación, estudios andinos y teoría poscolonial/decolonial.

Harry Alfonso Febres

Comunicólogo transdisciplinario. Magíster en Historia y Teoría de las Artes Plásticas por la Universidad Central de Venezuela. Licenciado en Comunicación Social con mención en Artes Audiovisuales de la Universidad Católica Andrés Bello. Actualmente, es tesista de la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar. El cine, la música y la literatura son su objeto de estudio transversal.

Diana M. Gamboa

Artista visual con énfasis en Expresión Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Literatura de la misma universidad. Cuenta con estudios como realizadora de dibujos animados (Image Campus, Buenos Aires, Argentina). Sus intereses investigativos se centran en la narrativa dirigida al público infantil y juvenil, la representación de la infancia en la literatura colombiana, las relaciones entre el niño como sujeto marginal, la animalidad y los vínculos entre literatura y tecnología en géneros híbridos.

Gary Huertas

Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana y estudiante de la Maestría en Literatura en la misma universidad. Es profesor y director del Departamento de Español y Literatura del Colegio La Colina. Sus líneas de investigación son afectividad y biopolítica, producciones posautónomas, posmarxismo, narrativas históricas, narrativas testimoniales y educación cultural para la democracia.

Laura Maldonado (editora académica)

Se encuentra en proceso de grado de la carrera de Estudios Literarios con énfasis en Escrituras Creativas en la Pontificia Universidad Javeriana. Dentro de sus intereses de investigación se encuentran la corporalidad, la relación historia-literatura y las teorías narrativas. Cuenta con diversas publicaciones académicas en Chile, Colombia, Venezuela y México. Participó en la antología poética *Letras en cuarentena*, realizada en Argentina.

Sebastián Moreno Santacruz (editor académico)

Estudió Ciencia Política en la Universidad del Rosario. Se graduó con honores de la Maestría en Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente, es estudiante del programa doctoral del Departamento de Español y Portugués en Literatura y Cultura Latinoamericana de Georgetown University (EE. UU.).

Juan Esteban Plaza

Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidato a doctor de la Universidad de Stanford (EE. UU.). Ha publicado artículos sobre cine latinoamericano contemporáneo y sobre literatura latinoamericana colonial y del siglo xx. Ha trabajado como traductor y actualmente coordina un *dossier* sobre religiosidad popular, materialidad y literatura en el Caribe.

Gabriela Reyes González

Licenciada en Lenguas Modernas y magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. En su tesis de maestría, reflexionó sobre la construcción del cuerpo social y la identidad desde una perspectiva feminista, a propósito de tres cuentos de autoras colombianas. Actualmente, ejerce como docente en escuela básica y cursa un seminario de Memorias Colectivas y una especialización en Epistemologías del Sur, Clasco.

Laura Valentina Ruiz (editora académica)

Licenciada en Español y Filología Clásica de la Universidad Nacional de Colombia. Trabaja en corrección de estilo y gestión editorial y cuenta con un diplomado en este campo de la misma universidad. Actualmente, es estudiante de la Maestría en Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana. Su trabajo se enfoca en la tradición clásica y en los umbrales vegetales dentro de la literatura latinoamericana.

Sebastián Saldarriaga Gutiérrez (editor académico y autor)

Comunicador social y periodista. Magíster en Literatura de la Universidad de Salamanca, donde, gracias a una beca de esta misma institución y del Banco Santander, desarrolla actualmente una tesis doctoral sobre el giro rural y la construcción de memorias del conflicto armado en la literatura colombiana del siglo xxi.

Pedro Varguillas (editor académico y autor)

Candidato a doctor por el Departamento de Español y Portugués de Northwestern University (EE. UU.). Ha sido docente de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Investiga sobre música electrónica bailable en Suramérica, la potencia política del cuerpo en el espectro aural en el contexto de la revolución y los procesos de decolonización latinoamericana. Forma parte del comité editorial de la revista *Poesía*, editada por la Universidad de Carabobo (Valencia, Venezuela). Publicó el libro de poemas *Marea*.

Valentina Villarraga

Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Investiga la literatura y su relación con la ecocrítica, los feminismos, la *performance* y la protesta social.

Jhoerson Yagmour

Candidato a doctor en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile (becario ANID). Miembro del Laboratorio Digital de la Universidad Diego Portales de Chile. Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar (Venezuela). Profesor en Lengua y Literatura de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Venezuela).

Sobre el Silat

El Semillero de Investigación Literaria (Silat), adscrito a la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá, nació en 2020 con tres objetivos:

- Profundizar el conocimiento de la literatura latinoamericana como un espacio estético, social y cultural, construido por un conjunto de textos, problemas y contextos históricos, lingüísticos, sociales, políticos y económicos.
- Proporcionar conocimientos, criterios e instrumentos para elegir, planificar, desarrollar, comunicar y difundir una investigación académica en el campo de los estudios literarios latinoamericanos.
- Caracterizar y evaluar las políticas de investigación, publicación e inserción laboral en la academia contemporánea, con el fin de repensar rutas históricas, teóricas, críticas y metodológicas en los estudios literarios latinoamericanos.

El Silat está conformado por docentes, estudiantes e investigadores de distintas universidades. Asimismo, cuenta actualmente con las siguientes líneas de investigación:

- Estudios literarios contemporáneos de América Latina
- Literatura, memoria e intrahistoria

- Estudios de música, oralidad y *performance*
- Afectividad, biopolítica y posmarxismo
- Poéticas contemporáneas en Latinoamérica: fronteras diluidas
- Materialidades literarias, archivo y edición
- Literatura infantil y juvenil
- Literatura caribeña y estudios afro
- Literatura y cultura digital
- Umbrales vegetales y animales en la literatura latinoamericana

Para mayor información, ingrese a www.semillerosilat.com



Desacuerdos, crisis y movimientos. Miradas contemporáneas a las expresiones literarias y culturales latinoamericanas fue compuesto en caracteres Constantia y Avenir Next Condensed y se imprimió en los talleres de DGP Editores S. A. S. en papel Holmen Book de 60 gramos durante el mes de julio del 2022.

