

# La otredad textualizada

*Estudios desde  
la crítica literaria  
y la estética*

Compilación  
Emmanuel Ginestra  
Andrea Puchmüller

Autoras/es  
Alicia Collado  
Amelia Grau  
Celeste Vassallo  
Cristina Sosa  
Dagma Pennini  
Emmanuel Ginestra  
Irina Baginay  
Lucía Quiroga  
Luz Costallat  
Marcela Clark  
Martín Salinas  
Mauro Espinosa  
Paula Ferraro  
Rafael Cabañas Alamán  
Zaida Daruich



# La otredad textualizada

*Estudios desde  
la crítica literaria  
y la estética*

**Universidad Nacional de San Luis**

Rector: CPN Víctor A. Moriñigo

Vicerrector: Mg. Héctor Flores

**Nueva Editorial Universitaria**

Avda. Ejército de los Andes 950

Tel. (+54) 0266-4424027 Int. 5197 / 5110

[www.neu.unsl.edu.ar](http://www.neu.unsl.edu.ar)

E mail: [neu@unsl.edu.ar](mailto:neu@unsl.edu.ar)

Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin permiso expreso de NEU



# La otredad textualizada

*Estudios desde  
la crítica literaria  
y la estética*

Compilación  
Emmanuel Ginestra  
Andrea Puchmüller

Autoras/es  
Alicia Collado  
Amelia Grau  
Celeste Vassallo  
Cristina Sosa  
Dagma Pennini  
Emmanuel Ginestra  
Irina Baginay  
Lucía Quiroga  
Luz Costallat  
Marcela Clark  
Martín Salinas  
Mauro Espinosa  
Paula Ferraro  
Rafael Cabañas Alamán  
Zaida Daruich



Universidad  
Nacional de  
San Luis

La otredad textualizada: estudios desde la crítica literaria y la estética / Emmanuel Ginestra... [et al.]; Compilación de Emmanuel Ginestra; Andrea Puchmüller - 1a ed. - San Luis : Nueva Editorial Universitaria UNSL, 2023. Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-733-352-7

1. Crítica Literaria. 2. Estética. I. Ginestra, Emmanuel, comp. II. Puchmüller, Andrea, comp. CDD 801.93

## **Nueva Editorial Universitaria**

### **Directora:**

Lic. Jaquelina Nanclares

### **Director Administrativo**

Tec. Omar Quinteros

### **Administración:**

Esp. Daniel Becerra

### **Dpto. de Impresiones:**

Sr. Sandro Gil

### **Dpto. de Diseño:**

Tec. Enrique Silvage

DG Nora Aguirre Reyes

### **Diseño y Diagramación de tapa e interiores:**

Javier Saboredo

ISBN 978-987-733-352-7

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© 2023 Nueva Editorial Universitaria

Avda. Ejército de los Andes 950 - 5700 San Luis

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| Prólogo.....   | 7   |
| <b>Sección I</b>   |     |
| <i>Otredad, arte y escritura</i> .....   | 13  |
| Un deleite nocivo: arte e improductividad<br>en la figura vampírica (Mauro Espinosa).....  | 15  |
| Discurso narrativo, paranoia y parodia en <i>Amado<br/>amo</i> , de Rosa Montero (Rafael Cabañas Alamán).....  | 35  |
| Las Evitas de Nestor Perlongher (Dagma Pennini).....   | 59  |
| <b>Sección II</b>  |     |
| <i>Estética, decolonialidad y otredad</i> .....  | 85  |
| Estética de la liberación dusseliana como estética<br>de la otredad (Emmanuel Ginestra).....   | 87  |
| Hacia la descolonización de la palabra en<br>la literatura: <i>Gouverneurs de la rosée</i><br>de Jacques Roumain (Amelia Grau).....                              | 111 |
| <b>Sección III</b>   |     |
| <i>La alteridad en géneros literarios Otros:<br/>la historieta de superhéroes,<br/>el bildungsroman afroestadounidense<br/>y el libro álbum posmoderno</i> ..... | 125 |
| El mito del superhéroe entre la historia, las historietas<br>y la realidad (Martín Alejandro Salinas).....   | 127 |
| Evolución del <i>Bildungsroman</i> : Desde la tradición<br>europea al <i>Bildungsroman</i> afroestadounidense<br>(Marcela Clark).....                            | 149 |

**Figuraciones de infancia y vejez en *El final del verano* de Stian Hole: proyecciones de un Otro temporal a través de representaciones de extrañeza y desfamiliarización poética (Lucía Quiroga)..... 175**

## **Sección IV**

***Otredades, feminismos e identidades de género*..... 199**

**Literatura, colonialidad del poder y feminismos: *El arroyo de la Llorona* de Sandra Cisneros y *La prieta* de Gloria Anzaldúa (Celeste Vassallo)..... 201**

**Feminismo chicano en Ana Castillo: *El legado de Coatlicue (Para las discípulas)*, *Por la ilusión de la Paz*, y *Vuelos de eternidad* (Luz Costallat)..... 219**

**Archivos de afectos trans: entre las comunidades precarias y los espectros (Cristina Sosa)..... 237**

## **Sección V**

***Alteridades entre naciones y culturas*..... 255**

**Ser un refugiado: la reconfiguración de la doble conciencia en *Refugee Boy* de Benjamin Zephaniah (Alicia Collado)..... 257**

**La identidad judeo-argentina contemporánea desde la mirada de Sebastián Kirszner: análisis de tres obras teatrales (Paula Ferraro)..... 279**

**Un corazón tan rojo como la identidad: la otredad báltica en *El valle del Issa (Dolina Issy)* de C. Miłosz (1955) y *El valle de la alegría (Dolina Radości)* de S. Chwin (2006) (Zaida Daruich)..... 299**

**La Llorona: construcción y resignificación de su figura en la literatura infantil estadounidense y chicana (Irina Baginay)..... 325**

El presente libro tiene un significado especial para los y las integrantes del equipo de investigación “*Configuración de identidades y otredades en la literatura. Hegemonía, memoria, cuerpo y espacio*” (04-2222), del Departamento de Artes, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis. Representa la culminación de un ciclo de estudio pormenorizado, y la consolidación de un equipo que trabajó comprometidamente en pos de un objetivo común, cuyo horizonte sinérgico fue la producción científica acorde a los nuevos lineamientos internacionales respecto a originalidad, profundidad y actualidad del tema aglutinante. En esta obra, que continúa con las acciones realizadas en proyectos anteriores, compartimos algunas de las producciones construidas a partir de los procesos de investigación del equipo, llevadas a cabo durante el período 2020-2022, constituyéndose en el cierre editorial que caracteriza el trabajo mancomunado de cada uno y cada una de sus integrantes.

La fuente compartida a la que recurren los autores y las autoras reunidos/as en este volumen es la *otredad* que, desde una multiplicidad de perspectivas, emerge como propuesta teórica crítica y reflexiva, como constructo de indagación abierto a diferentes corrientes hermenéuticas, o como problemática de estudio en el campo de la crítica literaria y la estética. Sin desatender el importante cuerpo de estudios que ha gravitado hacia una noción ampliada de la alteridad como radicalmente otra, irrepresentable, desbordante a la mismidad (lo dis-tinto), y que se resiste a la conceptualización, compartimos la convicción de Marcel Proust de que nunca podremos conocer al otro y percibir su universo desde su punto de vista, excepto a través del arte (en este caso, literario):

8 Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber qué ve otra persona de ese universo que no es igual que el nuestro y cuyos paisajes habrían sido para nosotros tan desconocidos como los que puedan existir en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un único mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, (...).<sup>1</sup> (Proust, [1927] 2014, p. 247)

Los artículos reunidos en este volumen, aunque disímiles a partir de una mirada superficial, hacen hincapié en nuevos conocimientos y sentidos que pueden construirse en torno a las alteridades y a sus configuraciones en el texto literario. Con el fin de presentar la pluralidad de ideas y reflexiones aportadas por los autores y las autoras en esta compilación, hemos diagramado cinco secciones.

La sección inaugural, **Alteridad, arte y escritura**, nuclea tres artículos que exploran las dialécticas y operaciones desplegadas en el acto de la escritura literaria para configurar tres retratos de la otredad: la figura del vampiro decimonónico, el individuo paranoico en el competitivo mundo empresarial, y la imagen de “Evita” (María Eva Duarte de Perón). En *Un deleite nocivo: arte e improductividad en la figura vampírica*, Mauro Espinosa revisa dos narraciones representativas de la figura del vampiro del siglo XIX: *The Vampyre* (1819) de John Polidori y *Drácula* (1897) de Bram Stoker. En su exhaustivo estudio, Espinosa desestabiliza la tradicional hipótesis del vampiro como compendio de la expansión capitalista y propone, alternativamente, un abordaje de dicha figura anómala como exponente de la improductividad. Un segundo ensayo, *Discurso narrativo, paranoia y parodia en Amado amo, de Rosa Montero*, por Rafael Cabañas Alamán, realiza un análisis minucioso de la figura del personaje central de

1 Proust, M. ([1927] 2014). *El tiempo recobrado. En busca del tiempo perdido VII*. RBA Libros.

la novela, que sufre bajo un sentimiento proyectado de su otredad. El artículo examina el discurso narrativo centrándose en la complejidad e indiferenciación entre las voces del narrador y del personaje, en la paranoia de César y en la parodia que se genera como consecuencia de su comportamiento. Finalmente, esta primera sección concluye con el artículo de Dagma Pennini, *Las Evitas de Nestor Perlongher*, en el que analiza la construcción poética de la figura de María Eva Duarte de Perón en las publicaciones “Evita vive”, “El cadáver”, “Joyas Macabras” y “El cadáver de la nación”. A partir del neobarroso, construcción de Perlongher para pensar su propia poética, y de una lectura rizomática de los textos, Pennini examina la construcción de tres Evitas oximorónicas: como jefa espiritual y cadáver, como santa y como prostituta.

**Estética, decolonialidad y otredad**, nuestra segunda sección, abarca dos propuestas que toman como eje central la corriente de pensamiento de la Filosofía de la Liberación, del filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel. Emmanuel Ginestra, en *Estética de la Liberación Dusseliana como estética de la otredad*, presenta una mirada histórica y crítica de la evolución de las reflexiones de Dussel para, según el autor, toda Estética de la Liberación. La propuesta de Ginestra ordena dichas reflexiones en tres etapas claves a partir de la *otredad* como categoría clave: una primera, la Otredad *pobre*; una segunda, la Otredad de la *áisthesis*; y, por último, la Otredad de la *hiperpotentia*. En la misma línea teórica, Amelia Grau propone el análisis de la novela *Gouverneurs de la rosée* del escritor haitiano Jacques Roumain. En su artículo *Hacia la descolonización de la palabra en la Literatura: Gouverneurs de la rosée de Jack Roumain*, Grau sitúa a la novela de Roumain en uno de los momentos del proyecto transmoderno de descolonización, y analiza a la obra como crítica de las propias tradiciones y creencias haitianas.

10 **La alteridad en géneros literarios Otros: la historieta de superhéroes, el *bildungsroman* afroestadounidense y el libro álbum posmoderno** constituye la tercera sección del libro. Martín Salinas, en *El mito del superhéroe entre la historia, las historietas y la realidad*, problematiza la figura del superhéroe estadounidense a partir de la colonización de América, la conquista del oeste, la imagen del *cowboy* y también de la construcción mítica de personajes históricos de Estados Unidos. Revisa la figura del héroe mitológico y sus relaciones con el héroe actual y explora la constante construcción de un *otro* que se encuentra presente en dichos relatos. El artículo de Marcela Clark, *Evolución del Bildungsroman: Desde la tradición europea al Bildungsroman afroestadounidense* presenta una revisión de la literatura que da cuenta de los orígenes del género y de su propio proceso de desarrollo, al diseminarse por diversas sociedades a través del tiempo y el espacio. El trabajo realiza un recorrido teórico desde el origen y la consolidación del *bildungsroman*, a través del viaje global del género, hasta llegar a su variante afroestadounidense. Esta sección culmina con *Figuraciones de infancia y vejez en El final del verano de Stian Hole: proyecciones de un otro temporal a través de representaciones de extrañeza y desfamiliarización poética*. En dicho ensayo, Lucía Quiroga analiza cómo el libro álbum posmoderno *El final del verano* cuestiona las nociones de tiempo y temporalidad en relación con las etapas liminales de la vida (niñez, vejez), proyectando así la figura del/la niño/a y del/la anciano/a como un *Otro temporal* frente a los esencialismos de la cronormatividad (una política del tiempo propia de un discurso hegemónico).

**Otredades, feminismos e identidades de género**, la cuarta sección de nuestra compilación, reúne estudios sobre alteridades que han sido precarizadas y violentadas por el sistema moderno colonial. Teniendo en cuenta la relación entre arte y colonialidad del poder, como también la problematización acerca de la existen-

cia de una estética feminista, Celeste Vassallo aborda el estudio de obras literarias de dos autoras chicanas en *Literatura, colonialidad del poder y feminismos: El arroyo de la Llorona de Sandra Cisneros y La prieta de Gloria Anzaldúa*. Vassallo analiza los textos como prácticas de resistencia frente a la dominación colonial, racista y patriarcal occidental, y como una propuesta literaria decolonial. En una línea similar, el ensayo de Luz Costallat se centra en el estudio de otra autora chicana, Ana Castillo. **Feminismo chicano en Ana Castillo: El legado de Coatlicue (Para las discípulas), Por la ilusión de la Paz, y Vuelos de eternidad** indaga las relaciones entre el activismo político Xicanista de Castillo y la expresión artística y literaria que se despliega en los textos del corpus. El último artículo de esta sección, *Archivos de afectos trans: entre las comunidades precarias y los espectros*, por Cristina Sosa, analiza el libro del Archivo de la Memoria Trans y *La manzana de Adán* (1990) de Errázuriz y Donoso. Ambas obras, consideradas como archivos de afectos y por eso mismo, una sugestiva intervención política y artística, responden a la urgencia por registrar, preservar y visibilizar las historias de una comunidad atravesada por la violencia, la muerte y el borramiento.

Finalmente, **Otredades entre naciones y culturas**, nuestra última sección, reúne cuatro artículos cuyo interés se vincula con otredades e identidades que se sitúan en la liminalidad cultural. Alicia Collado aborda la tematización de la hibridez étnica africana en *Ser un refugiado: la reconfiguración de la doble conciencia en Refugee Boy de Benjamin Zephaniah*. La novela se estudia a partir del constructo de la triple conciencia y cómo se manifiesta en sujetos migrantes, incorporando así una tercera identidad que se cruza con las demás e impacta en las experiencias sociales de los personajes. El segundo ensayo de este apartado, *La identidad judeo-argentina contemporánea desde la mirada de Sebastián Kirsznner: análisis de tres obras teatrales*, por Paula Ferraro, indaga el lugar que ocupa lo judío en los textos de Kirsznner, así como los

12 recursos que lo constituyen (temáticos, lingüísticos y formales). La problemática de la identidad judía en Argentina y sus vínculos con el pasado nacional reciente constituyen el foco de análisis del artículo de Ferraro. Zaida Daruich escribe *Un corazón tan rojo como la identidad: la otredad báltica en El valle del Issa (Dolina Issy) de C. Miłosz (1955) y El valle de la alegría (Dolina Radości) de S. Chwin (2006)*, un ensayo que propone indagar los intersticios de la otredad lituana y polaca junto con el nacimiento maravilloso de los protagonistas y el paisaje báltico. A partir de determinados elementos representativos en las dos novelas seleccionadas, marcadas por el cruce de culturas, Daruich indaga los modos en que el oriundo del Báltico fortalece su identidad a partir de la diferencia, de lo extravagante y de lo ajeno. *La Llorona: construcción y resignificación de su figura en la literatura infantil estadounidense y chicana*, por Irina Baginay, constituye el último artículo de nuestra compilación. Desde la liminalidad identitaria de la literatura chicana, pero también desde la visión centralizada de la ficción estadounidense, se aborda la construcción de la figura mítica de la Llorona en cuatro cuentos de literatura infantil. A partir de tres novedosas categorías emergentes, la Llorona envidiosa, la Llorona vanidosa y la Llorona ingenua, Baginay describe la ductilidad identitaria del mito mediante su reconstrucción chicana y estadounidense.

Esperamos que todas las aristas de indagación que se abren en los textos de esta compilación de trabajos, así como la actualidad de los conceptos teóricos y críticos aplicados en ellos, hagan de este volumen una contribución fresca y diversa al cuestionamiento de la alteridad en el marco de la literatura.

Dr. Emmanuel Ginestra - Dra. Andrea Puchmüller  
Departamento de Artes - Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de San Luis-Argentina

*Sección I*  
*Otredad, arte*  
*y escritura*



# Un deleite nocivo: arte e improductividad en la figura vampírica

Mauro Espinosa<sup>2</sup>

## PROSPECTIVA ANTECEDENTE: A PARTIR DE DRÁCULA

El vampiro ha encontrado su lugar en el mundo como una de las figuras más fructíferas y maleables de la literatura de todos los tiempos. El motivo del muerto que regresa de la tumba para alimentarse de los vivos goza de una vigencia sin precedentes, traspasa el dominio de la creatividad ficcional y se vuelve sustancia de análisis a través de diversas intervenciones teóricas. Algunas intervenciones resultan más viables que otras, pero la pertinencia no asegura necesariamente una justa divulgación. Ya sea como representante de oprimidos y marginales o como portavoz de minorías revinientes que claman un resarcimiento, en la actualidad existen muchas aristas desde las que se aborda la vampirización. En concreto, hoy quisiera discutir con la más difundida de todas que presenta al vampiro como trasunto del capital. A mi modo de ver, por razones que ya expondré a través del cuento de John William Polidori, la criatura vampírica se acerca más al derroche y al caos, a la enfermedad y a lo que Klossowski (2008) llama *Schadenfreude*<sup>3</sup> que a la acumulación capitalista. No se me malinterprete, una cosa es que Karl Marx (1975) se sirviera a modo ilustrativo del vampiro para describir el capital y abordarlo como “trabajo muerto” acumulado que sólo se reanima al chupar el trabajo vivo,

2 Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Prof. Auxiliar de “Literatura española I” y de “Arte, literatura y estética”, Profesorado Universitario en Letras, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

3 Placer de hacer daño.

16 en tanto el capitalista consume la fuerza de trabajo que ha adquirido y otra cosa muy distinta y cuestionable es intentar agotar la lectura de la figura vampírica a través de ese vínculo. La analogía entre vampirización y capital se utiliza para rechazar el relato convencional de que el vampiro representa a los aristócratas y sus conductas excesivas, como si mediante tal reappropriación se dirimiera la importancia del no-muerto. Por empezar, es el origen remoto de la criatura vampírica, a través de figuras mitológicas como el *labartu* mesopotámico y el *brucolaco* de la Antigua Grecia o de fábulas como *Filonea la novia de Anfípolis* –siglo III a. C– lo que me hace dudar de la clausura capitalista que se le pretende otorgar. Inclusive pueden rastrearse antecedentes del no-muerto más lejanos, tal como señala Matthew Beresford (2008):

In the Iron Age, ideas on death and burial remained similar, but it was the practice that altered, notably in the bog bodies from the period. Examples from Ehrenberg in Bavaria show, like previous examples, fear of the dead returning. Here, a woman was buried with a large stone on top of her and a man was also buried face down, weighted with a heavy rock. It is almost as if these were precautionary measures taken to prevent the dead's return. There is also a curious example from the Iron Age in the bog body of the Lindow Man discovered just south of Manchester in 1984. Apart from a fox fur armband, Lindow Man was naked. This armband provoked interesting debate; although its actual purpose is unclear, there are varying suggestions of what it may represent, such as the theory that Lindow Man's name could be Fox, based on the name Lovernios (meaning 'fox'), or Leslie Ellen Jones's suggestion that it signifies that

he was a human sacrifice. *The wearing of a fox fur arm-band in medieval Europe was symbolic of the wearer being a lycanthrope or vampire and was linked with the ability of shapeshifting* (el subrayado es mío). (pp. 37-38)

Pero no quiero adelantarme. Antes de abordar al vampiro como monstruo ligado a un gasto agonístico completamente ajeno al modo de producción capitalista es necesario detenerse, al menos brevemente, en el artículo que consolidó la idea de que la peste vampírica equivale a la propagación del capital. Me refiero al ya clásico *The dialectic of fear* (1982) del ensayista italiano Franco Moretti. Allí, el autor pasa revista de lo que considera la “fuerza productiva desatada” en *Drácula* (1897) de Bram Stoker; una fuerza de crecimiento monopólico que se encarnaría en la figura del conde a través de ciertas características que a continuación desglosaré. Si bien Moretti no engloba toda la literatura vampírica bajo el mismo criterio –el vampiro de Polidori queda fuera de alcance– con el paso de los años, su punto de vista adquirió un status de sacralidad que vale la pena poner en entredicho. El análisis de Moretti es presuntamente constatativo porque se basa en ejemplos de la novela de Stoker para reforzar su hipótesis. Bajo esta modalidad, lo primero que nos indicaría que *Drácula* pertenece a la burguesía capitalista y no a la aristocracia es que carece de aquello que hace a alguien ser aristócrata: tener sirvientes. Pero la afirmación no es del todo cierta si realizamos una lectura atenta de la novela. Que el interior del castillo permanezca vacío o que el propio conde se ocupe de atender al invitado durante su estadía no implica una ausencia de criados. Según podemos constatar en una entrada del diario de Jonathan Harker fechada el 28 de mayo, al pie de la fortaleza se ha instalado un grupo de zingaros que responde a los intereses del dueño de casa. Este grupo es descrito así: “They attach themselves as a rule to some

18 great noble or boyar, and call themselves by his name” (Stoker, 1986, p. 46). El grado de dependencia señalado por Harker no resulta momentáneo ni azaroso. Los zíngaros se encargarán de preparar la inminente travesía marítima del conde hacia Inglaterra, como también su posterior regreso a Transilvania para luego enfrentarse a la comitiva de cazadores liderados por Van Helsing antes que suceda la derrota final del vampiro. Ignoro por qué Moretti pasa por alto estos detalles tan sustanciosos respecto de quienes sirven a Drácula, pero se trata de un patrón que repetirá a lo largo de su análisis<sup>4</sup>. En otra de sus justificaciones, más cercana a la veta interpretativa que a la constatación textual, el autor asegura que la ausencia de ingesta de alimentos y bebidas, el desinterés por la sexualidad y el desinterés por los eventos de alcurnia se deben a la condición capitalista ahorrativa de Drácula antes que a su condición mortuoria. Este es uno de los razonamientos más débiles del ensayo ya que Moretti ignora que al traspasar la barrera que separa la vida de la muerte, el vampiro se vuelve incapaz de reproducir conductas que entren en sincronía con la función vital de la naturaleza<sup>5</sup>. La incapacidad de entrar en sincronía con la vitalidad natural incluye por supuesto la inhibición de la actividad sexual reproductiva que, lejos de emparentar al conde con el modo de producción capitalista lo aleja y lo coloca en sus antípodas. La actividad sexual reproductiva de la que Drácula no participa, tiene una importancia fundamental para el capitalismo y la trataré en la segunda parte de este trabajo. Por ahora alcanza con señalar que el desinterés sexual de Drácula no responde a su supuesta falta de aristocracia como sostiene Moret-

4 Otra vinculación entre amo y servidor –ignorada en *The dialectic of fear*– es la que se establece entre el conde Drácula y Renfield.

5 La ritmicidad (Tellenbach, 1983) es la capacidad de las especies para entrar en sincronía con el ciclo vital en todas sus facetas, ya sea desde los más pequeños cambios fisiológicos como la ingesta y deglución de alimentos hasta los más generales como la fertilidad, todos ellos orientados hacia la supervivencia.

ti sino al hecho de que el no-muerto pierde la potencia biológica por excelencia que empuja a los seres vivos a reproducirse. El vampiro no filia, sino que, siguiendo a Deleuze y Guattari (2002), contagia, propaga, contamina y trastoca las estructuras vitales reproductivas en favor de una diversidad contra natura. De hecho, la tensión entre inutilidad vampírica y productividad humana es un tema fundamental en la novela de Bram Stoker, pero suele pasar desapercibida ante quienes saltean la lectura y no dimensionan el valor que adquieren los últimos párrafos del libro. Quisiera recordar la nota de cierre escrita por Jonathan Harker que sirve de epílogo a la novela:

Seven years ago we all went through the flames; and the happiness of some of us since then is, we think, well worth the pain we endured. It is an added joy to Mina and to me that our boy's birthday is the same day as that on which Quincey Morris died [...] Van Helsing summed it all up as he said, with our boy on his knee: — 'We want no proofs; we ask none to believe us! This boy will some day know what a brave and gallant woman his mother is. Already he knows her sweetness and loving care; later on he will understand how some men so loved her, that they did dare much for her sake'. (1986, pp. 411-412)

Tras librarse de tan inefables acontecimientos, el matrimonio Harker-Murray ha tenido un hijo y este dato no puede dejarse de lado. Para entender la importancia que adquiere el cierre de la novela debemos remitirnos, varios capítulos antes, a una entrada del diario del doctor John Seward, fechada el 3 de octubre. Me refiero al capítulo XXI que narra el episodio donde Mina ha sido contaminada por el vampiro y le quedan pocas horas antes

20 de transformarse en un no-muerto. Desde ese instante ya no alcanza con ahuyentar al conde que ahora debe ser destruido para salvaguardar a la muchacha. La persecución y aniquilamiento del vampiro es el riesgo del que Van Helsing habla en el final de la nota escrita por Harker. El vampiro es una alimaña que infesta y consume sin que permita renovar su materia prima de sustento. Y lo que se pone en peligro con el contagio de Mina es su productividad vital que será restituida únicamente si los cazadores matan al chupasangre. De todas maneras, la amenaza a la productividad no proviene en exclusiva del no-muerto, sino que es constitutiva de cualquier monstruo. La monstruosidad funciona como una anomalía flotante que delimita las topografías por donde pueden moverse los verdaderos cuerpos productivos de la sociedad; y es en tanto anomalía flotante que ninguna clase de monstruo puede renovar la materia viva que consume. Si el conde pudiera renovar su materia de sustento se erigiría como verdadero portavoz del capital –lo pretendido por Moretti–, pero la succión de sangre es una actividad autolimitada que se encapsula sobre sí misma; quiero decir: la actividad del vampiro es puramente negativa porque no retroalimenta al sistema que le permite subsistir. El expansionismo vampírico no apunta a renovar ni a retroalimentar nada, solamente infesta. La vampirización se caracteriza por una marcada infertilidad que se cierra sobre sí misma y lo único que ofrece es la negatividad del mecanismo entrópico que la define. Drácula es consciente de esta limitación suya y por tal motivo no habilita demasiadas conversiones a su estirpe. Muy lejos de la actividad vampírica, el expansionismo capitalista a través de la sexualidad sí renueva la fuerza de trabajo que consume. Más adelante me referiré a este brutal lazo entre capitalismo y sexualidad reproductiva. Por el momento quisiera remarcar en base a lo expuesto, que lejos de representar una parábola sobre la propagación capitalista el

conde Drácula está más cerca de un desborde caótico como el que, por ejemplo, representa Gregor Samsa, el famoso personaje de Kafka transformado en un espantoso insecto; vinculación para nada irrelevante porque, si nos fijamos con detenimiento, ambas narraciones finalizan de manera muy parecida. En *Drácula* la aparición de ese hijo despeja toda duda respecto al triunfo de la supervivencia humana y en *La metamorfosis* (1915) luego de que el insecto ha muerto, el señor y la señora Samsa observan que su hija menor –ahora única hija– ha entrado en la pubertad y “ya [es] hora de encontrarle un buen marido” (Kafka, 2009, p. 168). En ambos finales se observa el triunfo de la potencia reproductiva que asegura el mantenimiento de la sociedad frente a las anomalías monstruosas que la circundan. Hasta aquí creo que se ha podido entrever de manera sucinta que el chupasangre no es del todo compatible con el capital y por momentos hasta podría decirse que avanza en la dirección opuesta. El último punto, antes de pasar al relato de Polidori, nos coloca frente a la afirmación más determinante y filosa de *The dialectic of fear* que consolida la postura con la que estamos discutiendo. Es la idea de que la violencia que el conde ejerce no resulta gratuita. Según afirma Moretti, “a Drácula no le gusta derramar sangre, chupa tanto como sea necesario y nunca desperdicia una gota”<sup>6</sup> (p.73). Tomada así, su motivación no sería destruir la vida de los demás a su antojo, sino utilizarla. Pero Moretti deja de lado el dato fundamental de que el conde tiene un pasado bélico y al calor de esa información las motivaciones del monstruo pueden tornarse ambiguas. “The warlike days are over. Blood is too precious a thing in these days of dishonourable peace; and the glories of the great races are as a tale that is told!” (1986, p. 33), le dice el vampiro a su huésped. ¿Pero se refiere realmente al

6 Mi traducción.

22 valor intrínseco de la sangre o se refiere a la honorable manera de conseguir la sangre mediante la guerra, cosa que no ocurre porque las gentes modernas aprecian demasiado la propia vida como para derramarla a borbotones? A fines del siglo XIX la sangre no es un bien en extinción ni está cerca de serlo; además, si el conde es un guerrero ¿qué otro tipo de acontecimiento que no sea la guerra podría habilitar el exorbitante derramamiento de sangre que desea? Si hay algo que justamente se desperdicia en las guerras es sangre. Creo que nos encontramos ante un personaje que anhela el desparpajo bélico de antaño gracias al que su alimento brotaba en demasía. Quizás una hecatombe plasmática y no una “expansión” es el motivo que lleva a Drácula a abandonar Transilvania, pero nunca podremos saberlo, el dato queda flotando en el aire como un malentendido novelesco imposible de atrapar porque los planes del vampiro se frustran. Sin embargo, otra es la diferencia mayor entre capitalismo y vampirización que *The dialectic of fear* pasa por alto. Si el capital, en cuanto potencia social expansiva, se implanta de manera espeluznante sobre cada forma de vida, ya que surge de una nada que según Fisher (2018) “ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (p. 13), por el contrario, la propagación vampírica puede contenerse y erradicarse. Es decir, *The dialectic of fear* no distingue que el capital ostenta un nivel de omnipresencia del que Drácula carece. En otras palabras, no se puede conjurar ni derrotar al capital, pero sí se puede aniquilar al vampiro. El chupasangre no es invencible y entre las debilidades que lo caracterizan aparece una limitación que afirma su inobjetable pertenencia a la aristocracia: ¡el conde debe descansar en tierra de su feudo para conservar sus poderes! El conde no se puede expandir. “As I write there is in the passage below a sound of many tramping feet and the crash of weights being set down heavily, doubtless the boxes, with their freight of

earth [...]” (1986, p. 57), anota Harker en su diario refiriéndose al trabajo que realizan los zingaros durante los preparativos de viaje de Drácula. Y una lectura precisa sobre la actividad de los sirvientes devela que se dedican a colocar tierra del castillo en cajas de madera que serán enviadas a Inglaterra. Drácula es un consumado aristócrata porque el valor de su influencia está anclado únicamente a la posesión de una tierra que no se renueva ni produce ganancia. Quizás sea hora de preguntarse si el personaje creado por Bram Stoker reúne todas las condiciones para erigirse como trasunto del capital o si su derrotero tambalea y apunta en la dirección contraria. Tal como adelanté varios párrafos antes, la debilidad central de *The dialectic of fear* radica en desconocer que la vampirización es incapaz de retroalimentar su materia de consumo, un dato nada menor que ahora nos llevará a las antípodas de la lógica capitalista.

## **RETROSPECTIVA SUBSECUENTE: HACIA LORD RUTHWEN**

Cuando dije que el origen antiguo del vampiro me hacía poner en duda su vínculo con el capital aludí a que a veces se pasa por alto la participación del cristianismo en el desarrollo del modo de producción capitalista. La escena en la que Drácula retrocede con cautela al ver un crucifijo en el cuello de Jonathan Harker quizás significa más de lo que parece. ¿A que me refiero con este vínculo entre cristianismo y capital? A que la individualización de la propiedad terrenal que da al poseedor una plena disposición de sus bienes y abole la función comunitaria de intercambio (Bataille, 1987) —es decir, que promueve la consagración del utilitarismo a través de la apertura al libre mercado— provino nada menos que de la escolástica medieval amparada en la ética tomista. A través de una “racionalización de la vida” que consistió en regular y conducir la energía vital hacia fines productivos, se

24 consolidó una lógica por la que toda actividad pasó a considerarse un medio para otros fines. El principio básico de utilidad o administración recta y juiciosa de los bienes otorgó a la producción humana la apariencia de una finalidad opuesta al gasto en exceso considerado nocivo. Nos encontramos en presencia de una disposición que engloba toda clase de productividad, incluida también la productividad sexual según reflexiona Werner Sombart a propósito de la *Summa Theologiae* (1485):

En las actividades humanas, pecado es todo aquello que contraviene el orden de la razón; cuanto más necesario sea algo, mayor cuidado habrá de ponerse en el mantenimiento del orden que establece la razón: de aquí que el instinto sexual, precisamente por ser del todo necesario para la comunidad haya de someterse a muy especial y severa disciplina. (Santo Tomás, *S. th., II a IIae qu. 153-a 2 y 3* citado en Sombart, 1972, p. 246)

La sexualidad constituye parte fundamental de la economía capitalista porque pone en marcha y asegura la renovación de la fuerza de trabajo. Pero si revisamos el comportamiento parasitario del conde nos topamos con que nada puede ofrecerle a la lógica reproductiva burguesa más que entorpecerla. A diferencia de lo que *The dialectic of fear* quiere mostrar, el vampiro se vuelve una amenaza para la actividad social de producción –amenaza la potencia expansiva del capital– de dos maneras, primero: al consumir la sangre sin renovarla y segundo: al propagar la vampirización que es nada menos que un modo de esterilidad. Ambos comportamientos del conde se orientan irreversiblemente hacia la disminución progresiva de su alimento, es decir, hacia la disminución progresiva de los seres humanos que son la materia prima por la cual

el capitalismo se sostiene. Lejos de actuar como portavoz del capital, el vampiro actúa en su contra. Nuevamente para no caer en malinterpretaciones cabe aclarar que el capitalismo sí aparece en la novela de Bram Stoker, pero no está amparado a través de la figura del conde, sino a través del grupo de cazadores cuyo punto de gravitación es Mina Murray. Ella, después de Drácula, es el personaje más importante de la novela, no solo porque se encarga de recopilar los manuscritos que conformarán la narración, sino porque encarna el principio básico de utilidad por el que nada tiene un fin en sí mismo. Mina es el portavoz de la lógica capitalista y su papel se vuelve evidente cuando al final de la novela se refiere a ese “[...] wonderful power of money! [...] when it is properly applied” (1986, p. 387). Semejante afirmación en la que el dinero adquiere casi una religiosidad supersticiosa como medio para otros fines, implica que toda sustentabilidad debe apuntar al uso no especulativo de los bienes. El uso no especulativo es lo contrario a la usura. Según la doctrina canónica la usura era nefasta porque impedía que el dinero se transformara en verdadero capital fluctuante, es decir, la usura atentaba contra la potencia social de renovación capitalista. Esta característica renovable del capital lo separa completamente de la vampirización. Por más que se acumule, el capital tiene en cuanto propiedad creadora, una velocidad de transformación y de renovación que el vampiro no puede imitar. Mientras que el capital avanza a través de un mecanismo que siempre aspira a una “*renewed profit*” (Weber, 2005, p. 33), por el contrario, lo que caracteriza al vampiro es la incapacidad de renovación en toda faceta. El texto de John William Polidori publicado originalmente bajo el título *The Vampyre: A Tale by Lord Byron*<sup>7</sup> (1819) actúa como precursor de estos rasgos nocivos del

7 Los famosos pormenores sobre la creación del cuento de John William Polidori bajo el ala de Lord Byron pueden consultarse detalladamente en la edición de sus obras a cargo de D. L. Macdonald and Kathleen Scherf. *The Vampyre and Ernestus Berchtold; or the modern Oedipus* (2008) Ontario, Broadview Press.

26 chupasangre. En el cuento un oneroso y enigmático lord apellidado Ruthwen llega a Londres con el propósito de saciar su sed y por cada acto generoso de despilfarro que realiza desata una inevitable maldición sobre sus beneficiarios. A partir de este cuento, además del lazo entre monstruosidad e improductividad, se forja de una vez y para siempre el clásico vínculo entre vampirización y enfermedad. No es casual que al no-muerto se lo asocie con palabras como peste, contaminación o destrucción ya que, como a toda figura monstruosa, se le considera un elemento foráneo dentro del sistema productivo de valores. El nacimiento estrictamente narrativo del vampiro en la literatura de habla inglesa ocurre al servicio de la visión neurasténica que tenían acerca del mundo los autores nucleados en torno a Lord Byron. Si nos fijamos con atención, el semblante del vampiro creado por John Polidori es propio de un enfermo de tuberculosis; es decir, el semblante de un individuo cuya tez ha empalidecido, pero que al mismo tiempo parece rebosante de salud. Esta presentación un poco confusa y engañosa del vampiro – despampanante y a la vez carente de vitalidad– contribuyó a la exacerbación de la imagen personal, distintiva dentro de los salones de alcurnia europeos. A Lord Ruthwen se lo presenta como “[...] a nobleman, more remarkable for his singularities, than for his rank” (Polidori, 2008, p. 39) y su presentación da cuenta exacta del momento en que la aristocracia dejó de dirimirse por cuestiones de poder para volverse un asunto de imagen (Sontag, 2011). George Byron, John Keats –que murió de tuberculosis– y Percy Shelley pensaban que la gente se singulariza y gana interés gracias a sus enfermedades, y que la enfermedad –en especial la tuberculosis, considerada una enfermedad mercurial<sup>8</sup>– exacerbaba la conciencia del poeta y agudizaba

8 Susan Sontag (2011) afirma que metafóricamente una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma y aunque no lo explica, esta asociación proviene de la Antigüedad a

sus sentidos. Para ellos la enfermedad suponía la negación de lo ordinario y justificaba una repulsión hacia toda limitación o encorsetamiento de la vida. La entronización del enfermo promovía la imagen del individuo que sobresale entre la multitud anónima y más aún, afianzaba la invalidez como refuerzo del ocio. El carácter neurasténico era lo que permitía a los autores de la segunda generación romántica inglesa desentenderse ideológicamente de sus deberes burgueses y retirarse sin asumir responsabilidades ante semejante decisión. La encrucijada que propongo aquí entre arte e improductividad activa una lectura en clave de lo más atinada para pensar la figura vampírica del siglo XIX. Por supuesto que ni Lord Ruthwen ni Drácula son artistas, pero ambos encarnan perfectamente un derroche agonístico similar al gasto precapitalista vindicado por Georges Bataille en *La notion de dépense* (1933). A este propósito para que una actividad sea considerada improductiva debe tener su fin en sí misma y su énfasis debe situarse en la pérdida que debe ser lo más grande posible para que adquiriera un verdadero sentido de gasto. El principio de pérdida –o gasto incondicional– aglutina diversas conductas –entre ellas diferentes ejercicios del arte– que transitan fuera de la utilidad material moderna orientada a la adquisición de bienes y a la conservación de la vida. Entonces, si la humanidad envuelta en el torbellino del decurso histórico capitalista, tiende a atemperar el derroche y lo relega a una función meramente subsidiaria de lo útil, el vampiro por el contrario emerge como *monstrum* ante la especie humana, en tanto “the monstrum is etymologically that which reveals, that which warns [...]” (Cohen, 1996, p. 4), es decir, emerge como un outsider que desde su borde viene a develar las contradicciones del sistema

---

través de la regencia que el dios Mercurio ejercía sobre el temperamento de los artistas, en especial sobre el temperamento de los aedos cuya labor estaba asociada al correcto funcionamiento de la zona torácica.

28 productivo en vigencia. Ya desde el inicio del cuento de Polidori se hace hincapié en la atmosfera anímica que Lord Ruthwen instaura en los salones de alcurnia londinenses. Su mirada provoca un penoso respeto solemne y sus ojos de piedra, aparentemente neutros, recaen como un rayo plomizo sobre las mejillas de la concurrencia. Estos datos, aunque sutiles son decisivos. Por un lado, la monstruosidad moderna juega su carta de presentación a través de la vigilancia anónima del vampiro: la criatura observa sin dejarse ver como tal y, por otro lado, a través del enrojecimiento de las mejillas se le otorga al magnetismo vampírico cierto grado de verosimilitud. El enrojecimiento del rostro es un proceso fisiológico que ocurre cuando los vasos capilares se dilatan y el fluido sanguíneo aumenta –en este caso ante una situación de pudor que proviene de la mirada del vampiro tan difícil de sobrellevar–. El rubor actúa como un indicio que le sirve a Lord Ruthwen para detectar la vulnerabilidad de sus potenciales víctimas. A través de semejante proceso selectivo, y a diferencia de lo que sostiene Moretti en cuanto al comportamiento indiferente del chupasangre, éste sí elige de quién alimentarse. La propagación de Lord Ruthwen, igual que la propagación de Drácula, opera a través de una *schadenfreude* que los vuelve proclives a ensañarse con personas recatadas; es decir, con aquellos individuos de espíritu burgués que al vivir en la virtud difícilmente incurrirán en un despilfarro. Ambos vampiros apuntan los colmillos hacia quienes entregan su existencia a la función social productiva. Este comportamiento selectivo, en el caso del monstruo de Polidori, explica el curioso detalle de que jamás se interese en drenar literalmente a Aubrey, su incauto y hedonista compañero de viaje. Pero no sólo de sangre vive la alimaña, ya que a través de la riqueza material Lord Ruthwen convierte la debilidad de los dilapidadores en sustento de su deleite: “[...] the idle, the vagabond, and the beggar, received from

his hand more than enough to relieve their immediate wants. But Aubrey could not avoid remarking, that it was not upon the virtuous, reduced to indigence by the misfortunes attendant even upon virtue, that he bestowed his alms” (Polidori, 2008, p. 41). A Lord Ruthwen no le importa malgastar su propia fortuna con tal de ver caer a las personas viciosas en la peor de las desgracias. Y si nadie puede derrotar al vampiro de Polidori es porque, aunque nunca se admita, todos los miembros de la sociedad están inmersos en el juego del derroche. La exclusión del gasto improductivo es siempre aparente, ya que a nivel práctico la especie humana “se comporta de forma tal que [en el fondo] satisface necesidades que son una barbaridad atroz e incluso no parece capaz de subsistir más que al borde de lo excesivo” (1987, p. 27). Semejante actitud tan contradictoria de la burguesía decimonónica se visibiliza a través de la presencia escabrosa del vampiro. En general, toda figura monstruosa –pero especialmente la figura vampírica– adquiere forma a gusto de quien la percibe y nadie queda exento de su magia alucinatoria. ¿Por qué Aubrey en vez de enfrentarse a Lord Ruthwen, sucumbe ante el deleite nocivo que propaga? El comportamiento del incauto joven supera las dualidades axiomáticas de la moral. Aubrey experimenta sin excusas una manera de gozar o *jouissance* en términos lacanianos

que en ningún caso redime la negatividad, [sino que] la sublima. Es decir, la transforma en un objeto normal y corriente que provoca cierto desagrado; en una Cosa que es tanto terrible como cautivadora, que ya no puede clasificarse, en términos libidinales, como positiva o negativa. [Una] Cosa [que] abruma [y] es incontenible a la par que fascinante. (2018, p. 22)

30 En definitiva, si todo monstruo actúa como proyección de miedos y deseos, la derrota de Aubrey no ocurre a través de una verdadera contienda, sino que el personaje humano cae desarmado desde el momento en que a través de sus lecturas novelescas idealiza a Lord Ruthwen. En el cuento de Polidori la vampirización adquiere su verdadera magnitud nociva toda vez que el arte deja de expresar sentido para pasar a transformarse en fuente del sentido. Aubrey es un lector sentimental cuya imaginación quijotesca lo convierte en un completo inepto. La adjetivación cervantina no debe inquietarnos, Aubrey duplica en sí mismo aquellas características de antihéroe alucinado que percibe en Lord Ruthwen y es en la transferencia de la letra a la vida que radica el verdadero contagio improductivo del arte que expone a los individuos a perseguir sombrías quimeras. Tras su búsqueda de aventuras al otro lado del continente Aubrey percibirá una incompatibilidad entre las expectativas literarias y los convencionalismos sociales, que le harán contemplar su existencia como una burda falsificación. El vampirismo del cuento de Polidori supera la típica mordedura conversora, en tanto hace de la improductividad su verdadero registro de marca. Tras ser herido de muerte en Grecia, el misterioso Lord Ruthwen le pide a Aubrey que por el lapso de un año no divulgue su “deceso”. Una vez que el muchacho acepta se forja un lazo irreversible a través del cual el monstruo se alimenta y produce un declive en la salud mental de su compañero. Uno de los más grandes aciertos del cuento de John Polidori –acierto que Guy de Maupassant sostuvo con maestría en *El Horla* (1886)– radica en la amenaza abstracta que supone el monstruo que pasa de ser una simple alimaña a controlar la interioridad presuntamente inaccesible del individuo. En definitiva, mediante una indirecta forma persecutoria de vampirismo Lord Ruthwen actúa como vaso comunicante de la enajenación y provoca un vaciamiento identitario

a partir del que la vida se percibe como una falacia porque ya no concuerda con la proyección de nuestros deseos. 31

## CONCLUSIONES

Por cuanto toda figura monstruosa encarna un desahogo de fuerzas inconscientes es que a veces se prefiere que aparezca de manera indirecta. En tanto desborde de lo aprehensible, la criatura sobrenatural decimonónica escapa a cualquier intento de catalogación e inclusive Bram Stoker en las postrimerías de la era victoriana mantuvo inalterable este rasgo. En la novela, el conde hace fugaz acto de presencia mediante las anotaciones de los demás personajes; una estrategia elusiva que, si bien sirve al propósito de manifestar lo inasible del monstruo, también apunta hacia otra dirección. Por un lado, el carácter escurridizo resulta necesario para tornar al vampiro una figura amenazante, pero ese mismo carácter escurridizo sirve a su vez para presentar al acto de escritura como la herramienta que salvará del naufragio mental a los personajes involucrados en la cacería del chupasangre. John William Polidori cimentó casi todas las características del vampiro moderno, pero quizás una de las pocas diferencias entre su cuento y la novela de Stoker admita una pequeña barrera entre ambas narraciones. Me refiero al registro de la experiencia o uso del lenguaje para ordenar un entramado de sucesos cuya veracidad se cae a pedazos. En ambos textos asistimos a una remembranza de hechos que escapan del quehacer cotidiano, pero solo en la novela de Stoker el registro experiencial se encausa al calor de la funcionalidad que cualquier tarea cumple en el seno de la vida social: en *Drácula* es el instinto de supervivencia lo que vehiculiza la actividad de Mina Murray y de los cazadores. A través de la supervivencia como motor social expansivo, el acto de escritura adquiere para los personajes de *Drácula* un valor utilitario que se aleja completamente de *The*

32 *Vampyre*. En el cuento de Polidori una vez que Aubrey se entrega al juramento vampírico abandona para siempre su propia futuridad. Quiero decir que, mientras Jonathan Harker, Mina Murray, Van Helsing o John Seward ejercen la escritura para sobrevivir ante lo innominable, Aubrey cae en una total inanición y una vez que se somete a la voz lejana de Lord Ruthwen pasa a vegetar por las calles londinenses como si se tratara de un poseso. En adelante el héroe inepto y melancólico del cuento sólo puede experimentar un comportamiento errático que lo despoja de cualquier iniciativa de combate y su confianza, que no es más que la verbalización agonizante de un fracaso, parece expresar una única cosa: que quien se retire de la vida en favor de la contemplación, quien no sepa reponerse ante los trillados desencantos del arte, ni aplicar la necesaria distancia interpretativa tarde o temprano pagará su exceso con la propia sangre y la de los suyos.

## REFERENCIAS

- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. (F. Muñoz de Escalona, Trad.). Icaria. (Publicado originalmente en 1967).
- Beresford, M. (2008). *From demons to Dracula: The creation of the modern vampire myth*. Reaktionbooks.
- Cohen, J. (1996). *Monster Theory*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G; & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. (J. Vázquez Pérez, Trad.; 5.ª ed.) Pre-textos. (Publicado originalmente en 1980).
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. (Núria Molines, Trad.) Alpha Decay. (Publicado originalmente en 2016).
- Kafka, F. (2009). *La metamorfosis*. (Jorge Luis Borges, Trad.) Losada. (Publicado originalmente en 1915).
- Klossowski, P. (2008). *Un tan funesto deseo*. (J. Fava y L. A. Belloro, Trad.). Las cuarenta. (Publicado originalmente en 1980).
- Marx, K. (1975) *El capital tomo I*. (Pedro Scaron, Trad.) Siglo XXI. (Publicado originalmente en 1867).
- Moretti, F. (1982). The dialectic of fear. *New Left Review*, 1 (136), 67-85. <https://newleftreview.org/issues/1136/articles/franco-moretti-the-dialectic-of-fear>
- Polidori, J. (2008). *The Vampyre and Ernestus Berchtold; or the modern Oedipus*. Ontario: Broadview Press.
- Sombart, W. (1972). *El burgués*. (María Pilar Lorenzo, Trad.) Alianza. (Publicado originalmente en 1913).
- Sontag, S. (2011). *La en fermedad y sus metáforas*. (Mario Muchnik, Trad.) De Bolsillo. (Publicado originalmente en 1978).
- Stoker, B. (1986). *Dracula*. Signet classics.
- Tellenbach, H. (1983). *Melancholie*. Berlín: Springer-Verlag.
- Weber, M. (2005) *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. (Talcott Parsons, Trad.) Routledge. (Publicado originalmente en 1905).



# Discurso narrativo, paranoia y parodia en *Amado amo*, de Rosa Montero

Rafael Cabañas Alamán<sup>9</sup>

## INTRODUCCIÓN

En el siguiente ensayo examinaremos en primer lugar el discurso narrativo en *Amado amo* (1988), el cual rompe con los esquemas tradicionales en los que hallamos un narrador bien diferenciado de sus personajes. El entramado está relacionado con el razonamiento turbulento e inestable de la voz narrativa, que tiende a fundirse con el pensamiento de César. La novela destaca tanto por la elaboración de un sencillo argumento como por la complejidad con que las voces del personaje y narrador se funden en un texto donde resulta casi imposible separarlas. En una segunda parte veremos que dicho pensamiento del protagonista sigue las pautas estudiadas por Meissner en *The Paranoid Process* (1978), ya que César se comporta como un paranoico desde el punto de vista más estricto de la palabra. El personaje sufre bajo un sentimiento de otredad del que es consciente, percibe que “los otros” no empatizan con él, de ahí que se sienta abandonado en un particular problema de identidad que lo aísla y conduce a la más indeseada soledad. De las consecuencias de

9 Doctor en Filología hispánica y Máster por Boston University. Licenciado en Filología inglesa por Universidad de Barcelona. Profesor de lengua y literatura española y traducción en el Departamento de español en Saint Louis University (Madrid), donde ha impartido diferentes materias de lengua, literatura española y traducción (niveles grado y postgrado). Miembro activo del grupo de investigación “Grupo de estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género (GEIG)”, Universidad de León, España. Miembro activo del proyecto de investigación “Configuración de identidades y otredades en la literatura. Hegemonía, memoria, cuerpo y espacio” (PROIPRO), de la FCH de la Universidad Nacional de San Luis, Argentina.

36 su comportamiento paranoico, que se refleja en gran parte por la visión expuesta de los compañeros de trabajo, surge también un ingrediente paródico, tal como finalmente estudiaremos en una escena narrativa concreta que merece debida atención.

La narración queda principalmente acompañada por una cuestión de sumo interés: la problemática de un hombre, César, en una sociedad en la que percibe que sólo hay lugar para aquéllos sin escrúpulos. De ser un trabajador con éxito pasará a sufrir ante la carencia de valores morales que emanan de la inhóspita atmósfera laboral que lo envuelve y acentúa su condición de paranoico. En su propio desquicio psicológico llega a ponerse de parte de quienes lo han conducido a su derrota moral para llegar al punto demencial de convertirse en un traidor, adoptando actitudes de una identidad ajena para intentar optar a poder recuperar ciertos privilegios profesionales que había perdido.

## **DISCURSO NARRATIVO EN AMADO AMO**

La narrativa de Rosa Montero no pasa por alto la problemática de los que no encajan en la sociedad. Algunos de sus personajes son marginados<sup>10</sup>, relegados de su ambiente social y se enfrentan a serios problemas de identidad, como le sucede (por citar algunos ejemplos) al personaje protagonista “M.” en *El monstruo del lago* (1998), o a Daniel, en *Instrucciones para salvar el mundo* (2008)<sup>11</sup>. También hay huérfanos o que anhelan el amor pater-

10 Alma Amell observa que Rosa Montero muestra en sus primeras novelas un cuadro psicológico destacable del mundo de los marginados que las protagonizan (1992a, p. 74). La escritora publicó un artículo titulado “Marginado” (1987) sobre un hombre “de unos cuarenta años” desesperado porque le niegan una tarjeta de compra en unos grandes almacenes. Lee-mos, a modo de crítica irónica: “Porque no hay indignidad mayor que vivir en una sociedad de consumo y no ser considerado apto ni siquiera como cliente” (Montero 1994, p. 232).

11 En “El monstruo del lago”, cuento incluido en la antología *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas* (1998), un hombre de 45 años llamado M. se desplaza de Madrid a Escocia con la intención de vender guías de viaje para una editorial. Se siente socialmente aislado, caso muy parecido al de César. En *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) presenciamos el desencanto de Daniel como médico de urgencias. Averiguamos que consideraba a su padre un “pobre desgraciado” (Montero 2008, p. 40), lo que también coincide con la baja autoestima que

nal, como es el caso de Baba, en *Bella y Oscura* (1993)<sup>12</sup> y otros que a menudo sufren un miedo inquietante<sup>13</sup> y padecen de una indeseada soledad.

La figura principal en *Amado amo* es César, quien se siente injustamente tratado por sus superiores antes y después de dimitir de un cargo, importante pero extenuante, que ostentaba en la compañía “Golden Line.” La novela describe problemas de los empleados para ascender de categoría, como es el caso de Paula, o para mantener su nivel profesional. Los que no siguen las normas impuestas por la empresa pasan a sufrir las consecuencias derivadas de la falta de sumisión a sus superiores.

La novela está narrada principalmente a través de los ojos de César, lo cual crea cierto problema a la hora de definir la identidad del personaje protagonista, ¿hasta qué punto podemos fiarnos de lo que nos revela la voz narrativa? Somos testigos de que la conciencia del narrador y del personaje se mezclan y el estado de delirio se hace patente (Smith 1995a, p. 106). Aparecen casos en estilo indirecto libre en forma de interrogación retórica en tercera persona con el propósito de acentuar el estado de duda e inseguridad del personaje. La frontera entre los pensamientos de César y la voz narrativa casi siempre resulta inapreciable: “¿Por qué se despreciaba a sí mismo en vez de despreciarlos a

---

siente Daniel, quien busca la felicidad transmutándose en su otro yo, el ser virtual, bajo el pseudónimo de Nilo, incluso estando frente al ordenador en ciertos momentos en su trabajo.

12 *Bella y oscura* (1993) es narrada principalmente desde el punto de vista de Baba, quien regresa del orfanato al barrio donde vivió siendo niña. Los sucesos revelan lo sucedido en torno a la familia de Baba en un barrio marginal donde todo lo acontecido fueron desgracias: robos, incendios y muertes, incluida la de su propia madre. Durante el transcurso de la novela, Baba transmite el constante deseo de volver a reunirse con su padre.

13 Los personajes de Rosa Montero a menudo están condicionados por un miedo que no les abandona. *Té trataré como una reina* (1983) muestra un largo testimonio de la supervivencia de mujeres que temen a los hombres. Los miedos más recurrentes en dicha novela son los que siente Bella. El narrador refleja dicho sentir en repetidas ocasiones: “Porque a Bella le daban miedo los hombres. Un miedo muy hondo, que no sabía explicar. Un miedo que se había ido acrecentando con la vida” (Montero 1983, p. 78).

38 todos ellos?” (Montero 1992, p. 40)<sup>14</sup>, palabras que parecen salir del pensamiento de César. El siguiente comentario de Genette no podría resultar más pertinente: “In free indirect speech, the narrator takes on the speech of the character, or, if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then merged” (1995, p. 174). En determinadas ocasiones el discurso aparece en segunda persona a modo impersonal: “¿Cómo sabes que son inútiles, quién te lo ha dicho, por qué confías tanto en la información que te dan tus directivos?” (p. 41) “¿Te das cuenta?” (p. 61). Nos hallamos ante una historia que refleja el estado de insatisfacción, ansiedad e inseguridad de un personaje en una estructura narrativa no menos compleja, ejemplo elocuente de lo que indica Bakhtin “Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning” (1994, p. 259).

Pensamientos dispersos aprehenden hechos narrados. Hallamos diferentes registros lingüísticos. Bakhtin incluye el lenguaje publicitario en el grupo que denomina “low literatura” (1994, p. 288) y en la novela aparecen claros ejemplos del mismo:

Así es que se limitó a quedarse hundido en la desesperación y en el asiento, echando humo por las orejas e incapaz de entender las palabras que oía. SIN PILDORAS, SIN HACER EJERCICIOS Y SIN PASAR HAMBRE. Lo había probado todo para adelgazar sin resultado alguno. (...) GRACIAS NONFAT, miró la hora y comprobó que eran las siete menos cuarto (pp. 33, 34).

14 En lo sucesivo se indicará el número de página tras la cita correspondiente de *Amado amo*.

El uso de palabras procedentes de la lengua inglesa parece denotar un cierto grado ideológico reprobatorio. En la oficina juegan al “squash” (p. 27), deporte que empezó a practicar Morton, quien le inducirá a traicionar a Paula<sup>15</sup>. Leemos *Black and White* (p. 29), la marca de whisky que bebía Matías para evadirse de sus problemas. Aparece *book* para libro de cuentas. Le dice el gerente Smith: “Yo ahora meter Globo de Oro en la *book* de este año, imás clientes! imás dinero! ¿Comprendes?” (p. 53). Estos cambios narrativos alternando voces en segunda, primera y tercera persona, hace que el discurso oscile a modo intermitente entre un narrador autodiegético y otro homodiegético<sup>16</sup>. Podríamos hablar, por tanto, de un narrador “híbrido”, de tal forma que la narración se realiza por medio de perspectivas que relatan lo sucedido y se enfocan principalmente en el pensamiento del personaje principal.

César trabaja para la compañía americana Golden Line, que ha hecho desaparecer a la española Rumbo. La palabra *brainstorming* nos remite a la presión que César padece: “Tenía que presentar ideas para la campaña de los cafés. Eso sería en el *brainstorming* de mañana, de todos los jueves (p. 31) “Su única obsesión ante el resto del *brainstorming* fue la de encontrar el modo de disculparse ante Morton” (p. 36, 37). Señala Bajtin: “The boundary lines between someone else’s speech and one’s own speech were flexible, ambiguous, often deliberately distort-

15 Los superiores de César lo coaccionan para que firme un papel en contra de Paula para así protegerse ante el inminente despido de ella en la compañía, después de lo cual César recibe como premio la ansiada invitación para asistir a la Convención Anual.

16 Según el momento, el narrador responde a las siguientes definiciones: “La expresión narrador autodiegético, introducida en los estudios narratológicos por Genette (1972: 251), designa a la entidad responsable de una situación o actitud narrativa específica: aquella en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia” (Reis, Lopes 2002, p. 158). “De acuerdo con la terminología propuesta por Genette (1972: 252 y sigs), narrador homodiegético es la entidad que vehicula informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones de que carece para construir su relato” (Reis, Lopes 2002, p. 161).

40 ted and confused” (1994, p. 69). El uso del inglés se emplea para referirse a palabras asociadas con el ambiente laboral, implicando ciertos cambios que han acaecido en la empresa, ahora extranjera, y que le ha reportado pocas satisfacciones a César. Nos vamos acostumbrando a una voz que va delineando una mente en estado de delirio, sin saber claramente la identidad de la misma y si proviene del narrador o de César, y vemos que el problema de que el personaje se disocie del narrador, como dueño de su propia identidad, queda expuesto de tal manera que se plantea la problemática de no poder establecer una clara diferenciación entre ambos. Rosa Montero comentó en una entrevista: “era difícil, además, hacer un narrador (que es un tercer narrador) que se mete en la cabeza de ese tío, o más bien, la cabeza de ese tío se come a la del tercer narrador. Es como ‘ese rumor excesivo de la cabeza enferma’” (Smith 1995, p. 107).

Otra labor destacable en la narración es la de diferenciar de la voz narrativa el discurso expresado en estilo directo, formándose un tipo de diálogo incorporado que aparece como reproducción exacta de palabras emitidas por otros personajes, pero se omiten los signos tipográficos: “Nacho asomó la cabeza por la puerta. Ahí estaba, tan sonriente y encantador como una alimaña. Tengo entendido que vas a ver a Morton, dijo Nacho. Eso parece, musitó César, sorprendido” (p. 201).<sup>17</sup> En la siguiente afirmación nos sorprende la falta de signos tipográficos: “A Morton se le pusieron los ojos casi negros y tan sólo dijo: Ya veo” (p. 15). La última afirmación, expresada en estilo directo, no es siempre una reproducción textual de palabras emitidas por otros personajes. Con frecuencia se delata la voz de la conciencia de César, como hablándose a sí mismo: “Y fue como si dijera: Hace cuatro años que no ganas un premio, hace tres que no rea-

17 Nacho, es “el joven trepador a puestos altos por espaldas ajenas de *Amado amo*” (Amell 1992b, p. 106).

lizas una campaña” (p. 15). En este último caso no sería exacto hablar de diálogo incorporado en la narración sino de un monólogo interior que refleja los pensamientos de César. Anulando los signos tipográficos se pasa a reafirmar una misma conciencia unitaria.

Entre los recursos sintácticos utilizados hallamos oraciones subordinadas adversativas iniciadas por las conjunciones correspondientes: “aunque”, “ahora” y “pero”. La abundancia de este tipo de oraciones delata una voz narrativa engarzada en un estado mental que despliega un constante vaivén de opinión. La conjunción “aunque” es la que más se repite: “Aunque quizá Morton no quisiera insinuar nada de esto y las sospechas de César no fueran sino un reflejo de su paranoia” (p. 15). Con esta afirmación, el narrador opina del personaje influyendo así en el lector, aunque bien pudiera interpretarse que es un acto de autorreflexión del protagonista, quien se percibe a sí mismo asumiendo su comportamiento desde una perspectiva narrativa en tercera persona.

Captamos la insistente voz de una conciencia que remarca afirmaciones con duda e inseguridad: “Nacho muerto y él refulgiendo como primera estrella de la agencia; Nacho muerto y remuerto y él obteniendo el globo de Oro. Aunque no: mejor sería que se desprestigiara” (p. 69). Se opina de Clara: “Tan bella y tan estúpida. Aunque no; simplemente tan joven” (p. 119). Estos constantes zigzagueos interpretativos nos permiten vislumbrar una personalidad variable, lo que se une a otros muchos detalles que contribuyen a revelar la existencia de un problema psicológico que se agrava a causa del desfavorable ambiente que rodea a César. Observamos una atmósfera social deshumanizada, en la que los trabajadores se critican entre ellos (p. 12).

A César lo van aislando más y más. Le duelen los comentarios punzantes de la gente: “Vaya, parece que te han quitado

42 la secretaria. Hombre, por lo visto te están achicando la guarida. ¿Y qué ha sido del sofá que antes tenías?” (p. 82). No dejamos de sentir pena por él a causa de la humillación a la que le someten sus compañeros, que aparentemente no hacen más que darle “aguijonazos” (p. 82) con su “maquiavélico juego” (p. 83). Le trasladan a una oficina “microscópica” donde la falta de ventana, de luz y de oxígeno, simboliza un ahogo y privación de lo vital, hecho que acrecienta su desolación física y psíquica<sup>18</sup>. Lo van arrinconando cruelmente en las reuniones (p. 38), y nadie encuentra un momento para alentarle en un penoso proceso de adaptación que César percibe como desalentador.

## **EL COMPORTAMIENTO PARANOICO DE CÉSAR**

El ambiente que rodea a César repercute en su salud mental, contribuye a reforzar su trastorno de personalidad paranoica y a confundir su propia identidad. Recorrer la producción psiquiátrica y psicoanalítica sobre la psicosis paranoica se presenta como una labor ardua por la profusión textual sobre el tema. La diagnosis de paranoia era la más socorrida por nuestros antepasados (Álvarez 1985, p. 126). Pasamos a exponer el pensamiento de algunos estudiosos relevantes y sus respectivos trabajos. Para Lacan la formación del ego es un proceso paranoico, por lo tanto, tomar el lugar de uno en el orden simbólico significa vivir en un sistema paranoico que es sancionado culturalmente<sup>19</sup>. Freud discute su teoría de la paranoia como resultado de la homose-

18 Smith compara aspectos del espacio de *Miau*, de Galdós, y de *El Castillo*, de Kafka con *Amado amo*. De esta novela señala: “la invasión del espacio oficial en *Amado amo* ocurre dentro del contexto oficinesco, pero se manifiesta brutalmente gracias a las mamparas móviles que definen los cubículos de los oficinistas” (1995b, p. 268).

19 Véase Lacan (1977), “On a Question Preliminary to any Possible Treatment of Psychosis”, y el ensayo de Joan Copjec (1982), “The Anxiety of the Influencing Machine”, sobre la visión de Lacan del tema de la paranoia.

xualidad reprimida (1992). Para él, la paranoia es una neurosis de defensa, tal como escribió: 43

Desde hace mucho tiempo vengo sospechando que también la paranoia –o algún grupo de casos pertenecientes a la paranoia– es una neurosis de defensa, surgiendo, como la histeria y las representaciones obsesivas, de la represión de recuerdos penosos, y siendo determinada la forma de sus síntomas por el contenido de lo reprimido. (1991a, p. 175)

En otro escrito, Freud analiza el caso de la paranoia del doctor Schreber, basado en la biografía del mismo sujeto, y manifiesta una clara observación al nerviosismo asociado a la paranoia (1991b, p. 31)<sup>20</sup>. En sus cartas a Jung, Freud demuestra cierta reticencia a la utilización del término “demencia precoz” (muy asociado a Jung) y lo sustituye por “paranoia” (Freud/Jung 1974, p. 161). Freud le envió a Jung un amplio manuscrito titulado *Algunos puntos de vista teóricos sobre la paranoia* y en estos textos se esboza lo que puede considerarse como la primera teoría explicativa ante sus diferencias entre paranoia y demencia precoz (Sales 2006, p. 58).

La paranoia (psicosis paranoide) es una enfermedad mental muy común, y hay que tener en cuenta que el pensamiento de los sujetos paranoicos está marcado por ideas de sobreestimación y super importancia, así como la intrínseca imposibilidad de llevar a cabo sus pretensiones (Álvarez 1985, p. 132). En la tesis titulada *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la persona-*

20 El nerviosismo (asociado a la inestabilidad emocional) aparece como característica de César y de otros personajes “paranoicos”, como es el caso Santiago, personaje de la novela de Luciano Lambertí titulada *La maestra rural* (2016). Santiago llega a expresar en cierto momento: “Estoy aterrado, nervioso, a punto de enloquecer, enfermo. A veces, incluso, me pongo a temblar, como en una novela del siglo XIX” (Lambertí 2016, p. 11).

44 *lidad* (1979, p. 314), Lacan defiende la psicogénesis y estudia las relaciones de la paranoia y la personalidad:

La clave del problema nosológico, pronóstico y terapéutico de la psicosis paranoica debe buscarse en un análisis psicológico concreto, que se aplique a todo el desarrollo de la personalidad del sujeto, es decir, a los acontecimientos de su historia, a los progresos de su consciencia, a sus reacciones en el medio social” (cit. por Álvarez 1985, p. 139).

El medio social es justamente el factor que más parece incidir en la paranoia de César. Según Meissner (1978), las formas paranoicas del pensamiento juegan un papel importante en una amplia variedad de experiencias humanas. El proceso paranoico es un intento de definir la naturaleza de los mecanismos intrapsíquicos que intervienen en dicho proceso, específicamente las complejas interacciones de interjecciones, proyecciones y “la construcción paranoide”. En *The Paranoid Process* se presentan varios casos clínicos de diferentes niveles de patología, con ejemplos del proceso paranoico en acción. Lo que nos interesa del estudio de Meissner es que cubre enfoques de dicho proceso como fenómeno clínico y también social. Comenzando con Freud y su visión histórica y detallada del concepto de los síndromes paranoicos, Meissner extiende su investigación a los hallazgos analíticos y psicológicos más generales que siguen siendo aplicables hoy en día. Una contribución importante es su énfasis en la personalidad humana influenciada por la matriz social y ambiental del individuo en constante interacción, en oposición a un enfoque más limitado basado en el instinto. El énfasis de su estudio está en el proceso mismo, tanto en el ámbito patológico como en el socialmente adaptativo. Hemos considerado, por tanto, apli-

car las teorías de Meissner (1978) en *Amado amo* por parecernos claras, concretas y porque explican de manera práctica el comportamiento paranoico de César.

Por motivos obvios, un personaje de novela tiende a reflejar una sección de la sombra humana que representa y en la medida que le corresponda, por tanto, la aproximación psicoanalítica que proponemos no intenta ser completamente fiel a la que podría surgir de un diagnóstico humano, pero sí que nos sirve como estudio de un personaje de ficción cuyo comportamiento resulta afín al de un posible caso real. Si sostenemos, como señala Piglia, que toda narración puede leerse como un modelo de investigación (1991, p. 4), pasamos a aplicar en *Amado amo* las siguientes características estudiadas por Meissner (1978):

1. Desplazamiento de responsabilidad (p. 36).
2. Tendencia a culpar a otros (p. 36).
3. Actitud de auto-defensa y evasión de culpabilidad (p. 36).
4. Ideas de persecución (p. 39).
5. Celos (p. 75).
6. Envidia (p. 75).
7. Homosexualidad inconsciente (p. 76).
8. Venganza (p. 78).
9. Soledad (p. 133).

Utilizamos a continuación la misma numeración de las características enunciadas para compararlas con el comportamiento paranoico de nuestro personaje:

1. César desplaza su responsabilidad de manera consciente. No presta atención en las reuniones debido a que ha perdido interés (p. 32). Se siente agobiado “Tenía tantas cosas que hacer que de sólo pensarlo tenía náuseas” (p. 20). Se refugia en la cama (p. 21), donde pasa mañanas enteras.

2. Tiende a culpar excesivamente a otros, como a Nacho. Si-

46 túa a Matías en un plano inferior a él, cuando en realidad sabemos que ambos son igualmente ignorados por los trabajadores y por los directivos.

3. Su actitud de auto-defensa consiste en intentar convencerse de que está por encima de otros trabajadores, de los que tiende a sacar sus defectos a la luz: “Miguel era inseguro y medroso” (p. 33). Puede que sea verdad, no tenemos suficientes pruebas, pero lo que sin duda sabemos es que estos calificativos lo definen a él mismo. Se consuela sórdidamente proyectándolos en Miguel: intenta convencerse de su eficiencia como trabajador, obsesión que le va corroyendo la mente: “Cálmate, César, se dijo: Cálmate. En realidad no es tan terrible; todos los jueves presentas tus ideas y algunas de ellas no están tan mal y son aceptadas” (p. 35).

4. Su obsesión persecutoria llega a bordear lo cómico. Sospecha que hablan a sus espaldas. ¿Está en lo cierto? Tal vez no hasta el extremo que piensa, pero sin duda hay motivos para asumir que lo excluyen y que murmuran en su entorno, lo cual agrava su estado emocional. El narrador focaliza interiormente expresando los pensamientos de César<sup>21</sup>: “Estaban raros, sus compañeros. Los veía removerse inquietos sobre sus mesas, reunirse de tres en tres por los rincones, comentar secretos de los que César se hallaba siempre excluido. Quizás estuvieran hablando sobre él” (p. 75).

5. César es celoso. No tiene pruebas para afirmar que Paula esté viéndose con Nacho a sus espaldas, pero atrevidamente la acusa: “Te has liado con Nacho, eres su amante” (p. 177). “No te da vergüenza, le había dicho por la tarde a Paula. No te da vergüenza, tanto hablar de feminismo y luego te lías con Nacho” (p. 181). Sus celos empeoran según va agudizándose su lamentable paranoia.

21 Notemos que casi parece un monólogo interior, por lo que no llega a ser un caso de total focalización interna: “internal focalization is fully realized only in the narrative of ‘interior monologue’” (Genette 1995, p. 193).

6. César se ve desplazado por la poca atención que Morton le presta. Siente envidia: “Morton iba ya hacia el pasillo hablando con Quesada. César se colocó entre ellos. (...) envidió César desesperadamente” (p. 44). Envidia la clase a la que pertenece Nacho: “cómo le envidiaba César esa temprana intimidad con la armonía” (p. 56). En la fiesta de su compañero piensa “He hecho mal viniendo a esta maldita fiesta. Pero entonces todos hubieran pensado que envidiaba a Nacho su Globo de Oro.” El narrador pasa a añadir seguidamente “Y lo envidiaba, isí! Desesperadamente, amorosamente lo envidiaba” (p. 47).

7. El deseo que manifiesta César de ser amado se dirige a sus compañeros, especialmente a Morton, su “amado amo,” por quien está obsesionado, demostrando así una homosexualidad inconsciente. Desea exasperadamente su atención. Su nombre aparece mencionado en más de veinte ocasiones<sup>22</sup>. Se alude a él positiva y negativamente, pero el amor que César siente por él es indudablemente idolátrico. Está como hechizado: “¿Qué tenía Morton, qué maldito unguento le había ungido, que hacía que cualquier cosa que él dijera gozase la propiedad instantánea de elevarse al último cielo?” (p. 25). Lo ve como a su dios, como revela la siguiente declaración: “incluso Morton poseía un jefe (...) fue una revelación aniquilante: algo así como comprender que Dios no existe (...) Y César necesitaba imperiosamente que Morton le absolviera” (pp. 27, 43). Le duele que no haya ido por su casa durante más de tres años (p. 29) y que haya dejado de preguntarle lo que piensa (p. 32). Cree que ya no lo aprecia (p. 99). Necesita que le demuestre afecto (p. 38). Se siente esclavo de su obsesión por Morton (pp. 36, 39). Su estado paranoico llega a hacerle pensar que “era sin duda el más sensible” (p. 130): “Pensando en esto, César experimentaba el mismo desfallecimiento

<sup>22</sup> En concreto, entre otras, en las páginas 25, 27, 28, 29, 32, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 74, 92, 96, 99, 130, 134, 142.

48 interior, la misma languidez que el adolescente enamorado. Que es un fatal burbujeo en las entrañas, como el comienzo de un cólico sentimental” (p. 142).

8. César es vengativo. Para ganarse un pase a la convención anual pasa a traicionar a Paula, testificando en su contra, acto este final en la novela. No lo hará sin intentar justificarse a sí mismo: “Carajo, se dijo sorbiéndose las lágrimas, a fin de cuentas Paula me traicionó primero” (p. 208). No llega a convencer-nos sobre su aludida traición de Paula, su colega y amante, por falta de evidencia. En el fondo quiere complacer a su “amado amo”, a Morton, y como a un dios pagano lo alimenta con el sacrificio de Paula.

9. Intuimos que la soledad de César se hará aún más manifiesta al traicionar a Paula<sup>23</sup>. Sin embargo, no hemos de precipitarnos y achacarle toda la culpa por su comportamiento final.<sup>24</sup> Sospechamos que, irónicamente, a César le irá incluso peor tras perjudicar a su compañera, pues lo que realmente le preocupa es no poder destacar como desea en el ambiente laboral en el que se desenvuelve.

## **PARODIA Y HUMOR: LA ESCENA DEL PERRO**

La perspectiva de la realidad, como la ve César, no se aleja mucho de la visión híbrida, caleidoscópica, que varía según la perciben diferentes sujetos en la sociedad actual:

La realidad social, tal como se presenta inicialmente a los ojos de un observador (y de un lector) ingenuo, con su orden, sus jerarquías, sus determinaciones y

23 Podríamos hablar de que César pone en práctica “las redes de individualidades de lo social” (Gandolfo 2017, p. 376).

24 Para salir de esa soledad, el protagonista tiene como única manera precisamente entrar en ese engranaje (Smith 1995a, p. 105).

sus principios de causalidad, se da vuelta y revela su naturaleza de ficción bajo la cual se disimulaba otra realidad, mucho más real, habitada por cosas, actos, actores, planos, nexos, y sobre todo, poderes, de los que nadie hasta entonces sospechaba la existencia y ni siquiera la posibilidad. (Boltanski 2016, p. 37)

La postmodernidad ha cuestionado la pretendida objetividad en la auto-representación, y admite la presencia de la intertextualidad en todo discurso. Por lo tanto, la mejor forma para producir la auto-reflexividad es el uso de la parodia postmoderna. Para Hutcheon “[p]arody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is *repetition*<sup>25</sup> with difference” (1985, p. 32). “A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony” (1985, p. 32). Además, aclara que su definición de parodia como imitación con distanciamiento crítico “prevents any endorsement of ameliorative implication of the formalists’ theory, while it obviously allows agreement with the general idea of parody as the inscription of continuity and change” (1985, p. 36).

El humor paródico es una de las características en la narrativa de Rosa Montero<sup>26</sup> y en *Amado amo*, a pesar del drama interior vivido por César, hay breves escenas donde la repetición, remarcada por Hutcheon, refuerza la parodia. Hay momentos

25 El resaltado es nuestro.

26 En *Te trataré como una reina* (1983) “Rosa Montero reserva la abierta parodización para los pasajes en que mimetiza el estilo truculento y los mensajes subliminales misóginos de la prensa sensacionalista que ella tan bien conoce” (Reisz 1995, p. 191). Torres Rivas (2001) estudia la parodia en *La hija del canibal* (1998) y escribe sobre *La función Delta* (1981): “La parodia se elabora por medio de la apropiación por parte de las mujeres de los discursos patriarcales. La protagonista de esta novela, Lucía, asume el rol masculino que anhela combatir” (p. 405). Según Torres Rivas “en *La hija del canibal* observamos un uso diferente y más conseguido de la forma funcional paródica (...)” (2001, p. 406). Ahumada Peña (2000) estudia la parodia en Paulo Pumilio (1981), cuento en el que Rosa Montero trata el tema de la homosexualidad.

50 que merecen mención porque quedan explicados por la propia paranoia de César, que es parodiada y exagerada, como sucede en el capítulo en que va por compromiso a la fiesta de Nacho. Allí se siente completamente fuera de lugar, tal como expresa el narrador por medio de la focalización interna. César imagina que está entre lobos y percibe a sus compañeros como a sujetos pertenecientes a un sistema laboral corrosivo que lo asfixia: “Nacho no detendría su ascensión carnicera hasta haber degollado definitivamente a César” (p. 47). En este ejemplo estamos ante un claro caso de parodia de un paranoico, teniendo en cuenta el alto grado de exageración: se parodia el pensamiento extremadamente vengativo que proviene de la visión de un paranoico que imagina lo que “es” (para él), que percibe desde su punto de vista patológico, pero estos pensamientos ahora funcionan a modo de “comic relief”, que provoca cierta carcajada en el lector y lo preparan para la escena cómica que surge a continuación. De repente aparece el perro de Nacho, que le hace sentir a César más pequeño de lo que es al acercarse a él y restregar-se contra sus pantalones. Este comportamiento desestabiliza su propia identidad, de la misma manera que podría desconcertar a un lector o espectador de dicha escena si fuera igualmente representada en cualquier medio visual<sup>27</sup>, escena que alcanza una gran similitud con una situación reproducida en un cómic o en una película de dibujos animados<sup>28</sup>. La carga paródica de la situación no resta importancia a la paranoia de César, paranoico ahora parodiado, quien piensa que él es el elegido por el “mons-

27 Según Peterson: “any ethics of animal performance should include the question of whether the animal presence stabilizes the identity of the bourgeois human spectator or troubles it” (2007, p. 45).

28 Chaney estudia temas de animales en la novela gráfica y los relaciona con la identidad y otredad: “an examination of representative texts in one of the most acclaimed sub-genres of the medium –the autobiographical graphic novel– confirms that theorizing the animal has become (and indeed has always been) essential to sequential pictorial narratives of identity and otherness” (2011, p. 129).

truo”, claro ejemplo de metáfora humorística. Leemos que el perro posee un árbol genealógico superior al del mismo César. Son reiteradas las menciones a dicho “animal-monstruo”<sup>29</sup>. La repetición de la palabra “monstruo” se apodera de la escena. El “perro-monstruo” se proyecta también como reflejo paródico de un monstruo real e incluso del personaje. César es incluso presentado en un rango inferior al pequeño *teckel* que lo incordia: “Si hubiera tiendas de personas, lo mismo que existían las de animales, su cotización de hombre de clasificación indefinida sería sin duda inferior que la de ese monstruo de lujuria” (p. 51).

En esta escena Cesar es “animalizado”, reducido relativamente con las cualidades propias del perro, y se alude a que lo que importa es el “pedigrí” de ambos: “César envejecía en su rincón, del mismo modo que el cachorro feucho y de raza mestiza permanecía meses y meses en la tienda sin que nadie lo quisiera, creciendo descuidado de los otros dentro de su cajón, hasta convertir su jaula en un recinto demasiado estrecho para sus dimensiones de adulto olvidado” (p. 52). César y el perro resultan complementarios e inseparables, pues el personaje es el reflejo del animal, monstruo de cartón irrisorio de cuya sombra no se puede alejar a modo de una otredad indeseable. La confusión de identidades señala en esta escena a casi todos los personajes, cuyas descripciones oscilan entre las categorías de personas-animales / animales-personas, tal como son percibidos por César. Pero él y el perro son los que están “en una jaula”, en la cárcel de la que César está deseando escapar de los “moscones” de la fiesta cuyo anfitrión, Nacho, es “como un cáncer creciendo a expensas de sus vísceras” (p. 66) y a quien Cesar desea ver muerto por la envidia que le provoca.

29 Nos parece pertinente el siguiente comentario: “Language can create monsters, but in can also be undermined by the very monster it creates, thereby becoming incoherent, fragmentary and ambiguous” (Hock-soon Ng 2004, p. 180).

52 No hemos de pasar por alto la cuestión moral. Toda moral resuelve, visto desde un punto de vista funcional, problemas de coordinación de la acción entre seres que interactúan socialmente (Habermas 1999, p. 45). César lucha aisladamente contra el perro de Nacho, que lo ridiculiza y casi no puede deshacerse de él, reflejando así el perro una “desnudez animal” que se proyecta en el asediado causándole una indeseada incomodidad. El perro, obviamente, no presenta reparos ni vergüenza: “the property unique to animals and what in the final analysis distinguishes them from man, is their being naked without knowing it” (Derrida 2002, p. 373). El comportamiento obsceno ridiculiza al personaje, elegido por el animal como compañero sexual para escenificar el momento que ambos comparten. César, finalmente, le da una patada al perro, a la sombra indeseada que lo atormenta, y lo manda a volar por los aires deshaciéndose de manera exagerada del ser que lo ha ridiculizado ante la indiferencia y falta de empatía que percibe de los demás compañeros<sup>30</sup>. Al mismo tiempo que sentimos compasión estamos ante el clímax de la escena humorística, siendo “el humor compasivo” una de las técnicas narrativas más utilizadas en la literatura de Rosa Montero, como ella misma ha afirmado<sup>31</sup>. De esta manera queda representado cómo aparentemente perciben a César y cómo se percibe a sí mismo, esto es, como a un ser animalizado que se siente inferior por la presión e injusticia social a la que parece estar sometido. A pesar de esta divertida escena, la idea de la soledad no solo no queda mitigada sino más bien reforza-

30 La exageración de dicha escena marca el distanciamiento crítico al que se refiere Hutcheon (1985, p. 32) para lograr la reflexión en el lector a través de la ironía de este discurso, pues la acción va en contra del personaje.

31 Rosa Montero comentó en una entrevista: “En todas mis novelas hay humor, porque es una herramienta para comprender el mundo. Aparta la ceguera del sentimentalismo, que es lo contrario a los sentimientos. El humor es un recurso importantísimo de la inteligencia. La vida es una tragicomedia, pero si la miras desde la distancia adecuada encontrarás ese sentido. Por eso me siento más hija de Cervantes que de Quevedo. Mi sentido del humor es más compasivo (como el de Cervantes) que corrosivo (como el de Quevedo)” (Sainz Borgo 2020).

da por medio de la presencia del animal, que se une a César en medio de una reunión social que le resulta de todo menos grata. 53

## REFLEXIONES FINALES

En *Amado amo* apreciamos un discurso donde no hallamos un claro narrador diferenciado. La lectura de la otredad consiste tanto en el reconocimiento de lo distinto, extraño, raro, ajeno o diverso, como en la consolidación, si no legitimación, de la conciencia de identidad (Gaínza 1993, p. 15). El dilema de César consiste en que su identidad está parcialmente metamorfoseada al ser un enfermo psíquico, paranoico y marginado social, que no acepta el rol social que lo aísla y amordaza, pero acaba enmascarándose en la identidad de “los otros”, dentro de una narrativa incorporada en un discurso diegético que podríamos relacionar con la “estética del reposo” (Higuero 2001, p. 457), que aparece en otros textos autorreflexivos en los que predomina el silencio<sup>32</sup>. El empleo frecuente del estilo indirecto libre, del diálogo y del discurso entremezclado se presenta en una narrativa compleja, híbrida, análoga a la paranoia y nerviosismo de César, cuyo comportamiento y pensamientos inestables quedan delineados por una voz narrativa de la que brotan pensamientos de desolación<sup>33</sup>.

32 Higuero estudia *Diario de un enfermo* (1901), de Azorín. Aunque esta novela dista muchos años de *Amado amo*, la sociedad descrita en la novela de Azorín (que remarca especial énfasis en el efecto negativo de lo moderno) afecta y enferma a personajes que la sufren en silencio: “la consecuencia de la rapidez y la fugacidad que afecta a la barbarie moderna es la disolución de la propia personalidad, próxima a un estado de anonamamiento inquietante” (Higuero 2001, p. 457). En *Diario de un enfermo* aparecen numerosos indicios deconstructores que introducen un cierto movimiento frente al presunto orden establecido o determinado de antemano (Higuero 2001, p. 465). En esta novela, Santiago (el personaje principal y narrador autodiegético) acabará suicidándose. César también padece en silencio su propio drama y no comparte con nadie el sufrimiento que lo invade. No obstante, aunque César no acepta su situación, actúa de manera inmoral contra Paula.

33 Tal como escribe Escudero: “Dentro de esta base tradicional, la reflexión sobre la condición humana esbozada por Montero debe enmarcarse bajo la estela de autores como Cíaran, Kafka, Hesse y los dramaturgos del teatro del absurdo, quienes reflejan en sus textos la desesperación frente a la falta de sentido vital, la desolación del ser humano” (1999, p. 26).

54 *Amado amo* reviste un cuestionamiento ante la tarea de juzgar la otredad, vinculada a un personaje que se enfrenta psicológicamente a “los otros”. Aunque la paranoia representa la incertidumbre respecto a lo real y expone la búsqueda de sentidos ocultos que opera de un modo incesante (Feuillet 2021, p. 570), César percibe la privación de ciertas oportunidades dignas que se le niegan en un entorno opresivo al que debe enfrentarse, por lo que su sufrimiento queda reforzado por el ambiente laboral al que no se adapta<sup>34</sup>.

*Amado amo* ocupa un puesto importante dentro de la “narrativa psicológica” (llamémosla así) en la obra de ficción de Rosa Montero<sup>35</sup>. La distinción teórica entre el sujeto y el otro tiende a polarizar ambos términos a través de una estructura binaria, pero en el caso de César y “los otros” hay una distancia de difícil medición. La novela refleja una obvia crítica que señala un claro ejemplo del deplorable trato social recibido por los débiles e inadaptados que sufren de determinada presión laboral y que afecta su salud mental, lo cual no ha mejorado, dicho sea de paso, más de treinta años después de la publicación de *Amado amo*.

34 Según Gascón Vera, la “depresión” de los personajes que pueblan las novelas de los ochenta de Rosa Montero, como en *Tè trataré como a una Reina* (1983) y *Amado amo* (1988), se debe, entre otras cosas, a que los individuos deben “adaptarse a los valores competitivos y alienantes de un materialismo desaforado y destructivo. Los personajes se sienten inadaptados en esta realidad, pero la necesidad de la supervivencia les aboca a todos ellos a la depresión” (Gascón Vera 1992, p. 54).

35 Hay que destacar el ensayo de Rosa Montero titulado *El peligro de estar cuerda* (2022), que alberga un detallado repaso de enfermedades mentales de algunos importantes escritores y artistas y refleja la conexión entre dichas enfermedades y la creación literaria. Montero incide en la paranoia de escritores como Philip K. Dick (2022, p. 59) y John Nash (2022, p. 78), quien sufría de “esquizofrenia paranoide”. Habla del “esquizoide paranoico” August Strindberg (2022, p. 82) y alude a la paranoia de Kate Millett (2022, p. 164).

- Ahumada Peña, H. (2000). *Amantes y Enemigos*. Parodia y Esperpento en una Pasión. *Signos*, 33 (47), 3-10. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000000100001>
- Álvarez, J. M. (1985). Recorrido por los clásicos de la paranoia y reflexiones nosológicas que de este dimanar: paranoia y esquizofrenia I. *Cuadernos de Psicología*, (11), 125-153.
- Amell, Alma (1992a). Una crónica de la marginación: la narrativa de Rosa Montero. *Letras Femeninas*, 18, (½) (primavera-otoño), 74-82.
- Amell, Alma (1992b). El personaje masculino en las novelas de Rosa Montero. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 5 (2), 105-110.
- Bakhtin, M. M. (1994 [1981]). *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist (ed.), C. Emerson y M. Holquist (trads.). Texas: University of Texas Press.
- Boltanski, L (2016). *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chaney, M. A. (2011). Animal Subjects of the Graphic Novel. *College Literature*, 38 (3) Visual Literature (Summer), 129-149.
- Copjec, J. (1982). The Anxiety of the Influencing Machine. *October*, (23) (Winter), 43-59.
- Derrida, Jacques (2002). The Animal That Therefore I Am (More to Follow). D. Wills (trad), *Critical Inquiry*, 28 (2), 369-418.
- Escudero Cuevas, J (1999). La presencia del “no ser” en la narrativa de Rosa Montero. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 12 (2), 1999, 23-38.
- Feuillet, L (2021). Complot y paranoia en *La maestra rural* y *Distancia de rescate*. *Revista Chilena de Literatura*, (104) (noviembre), 565-590.
- Freud, S. (1991a [1896]). Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa. En *Obras completas. (1893-1899)*, vol. 3. J. Etcheverry (trad.) (pp. 157-184). Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1991b [1911-1910]). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (“Dementia paranoides”) descrito autobiográficamente. En *Obras completas. (1911-1913)*, vol. 12. J. Etcheverry (trad.) (pp. 1-76). Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. (1992 [1922-1921]) Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad. En *Obras completas. (1920-1922)*,

- 56 vol. 18. J. Etcheverry (trad.) (pp. 213-226). Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.
- Freud, S. / Jung, C.G. (1974). *Correspondencia*. Madrid: Taurus.
- Gaínza, G. (1993). La lectura de la otredad. *Letras*, 2 (29-30), 7-20.
- Gandolfo, E. E. (2017). *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Gascón Vera, E. (1992). La subversión del canon: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el postmodernismo español. En *Un mito nuevo: la mujer como sujeto / objeto literario* (pp. 39-59), Madrid: Pliegos.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1995 [1980]). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. J. Culler (Introd.), J. E. Lewin (trad.). Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Habermas, J. (1999 [1996]). *La inclusión del otro*. J. C. Velasco Arroyo (trad.), G. Vilar (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Higuero, F. J. (2001). Deconstrucción de la estética del reposo. En *Diario de un enfermo de Azorín*. *Hispanic Journal*, 22 (2) (Fall), 455-470.
- Hock-soon Ng, A. (2004). Conclusion: The Language of Monstrosity. En *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism* (pp. 175-187). London: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Lacan, J. (1977 [1958]). On a Question Preliminary to any Possible Treatment of Psychosis. En *Écrits*. A. Sheridan (trad.) (pp. 179-225). New York: W.W. Norton.
- Lacan, J. (1979 [1932]). *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad: seguido de Primeros escritos sobre la paranoia*. México: Siglo XXI.
- Lamberti, L. (2016). *La maestra rural*. Buenos Aires: Random House.
- Meissner, W. W. (1978). *The Paranoid Process*. Nueva York: Jason Aronson, Inc.
- Montero, R. (1981). *La Función Delta*. Madrid: Alfaguara.
- Montero, R. (1983). *Tè trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (1992 [1988]). *Amado amo*. Barcelona: Edhasa.
- Montero, R. (1993). *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (1994 [1987]). Marginado. En *La vida desnuda* (pp. 231-232). Madrid: Ediciones El País, S.A. / Aguilar, S. A. de Ediciones.

- Montero, R (1998). El monstruo del lago. En *Amantes y enemigos: cuentos de parejas* (pp. 125-129). Madrid: Alfaguara.
- Montero, R (1998). *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- Montero, R. (2008). *Instrucciones para salvar el mundo*. Madrid: Alfaguara.
- Montero, R. (2022). *El peligro de estar cuerda*. Barcelona: Seix Barral.
- Peterson, M. (2007). The Animal Apparatus: From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts. *The Drama Review*, 51 (1) (Spring), 33-48.
- Piglia, R. (1991). La ficción paranoica. *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación (10 de octubre), 4-5.
- Reis, C. y Lopes, A. C. (2002). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Reisz, S. (1995). Rosa Montero y el boom femenino hispánico de los ochenta. *Revista hispánica moderna*, 48 (1), 189-203.
- Sainz Borgo, K. (2020). Entrevista con Rosa Montero. Rosa Montero: “Me siento más hija de Cervantes que de Quevedo”. *Zenda*. (2 de septiembre). Recuperado de <https://www.zendalibros.com/rosa-montero-me-siento-mas-hija-de-cervantes-que-de-quevedo>
- Sales Alloza, L. (2006). Freud, desde la paranoia al reconocimiento de la esquizofrenia. *Intercambios de Psicoanálisis* (17), 55-68. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/354633>
- Smith, Alan, (1995a). Entrevista con Rosa Montero. *Letras Peninsulares*, (8), 99-111.
- Smith, Alan, (1995b). Galdós, Kafka y Rosa Montero: Contra el discurso patriarcal. *Revista Hispánica Moderna*, 48, (2), 265-273
- Torres Rivas, I. (2001). Parodia y novela policiaca en *La hija del caníbal* de Rosa Montero. En *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad* (2000) (pp. 401-413). La Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidade da Coruña.



# Las Evitas de Nestor Perlongher

59

Dagma Ariana Pennini<sup>36</sup>

Esta guerra que no cesa se puede maquillar de política, como diría Foucault, elevarse al plano de la política, o mejor aún, de las “micropolíticas” de la cotidianeidad. El hecho de que la violencia se revista de gestos paternalistas y distancias glaciales no excluye la dimensión fundante de esas luchas directas, cuerpo a cuerpo, que pueden terminar en la muerte, pero cuyo imaginario las sitúa fuera de los pulidos reductos burgueses y las destierra (para intensificar la paranoia) hacia los márgenes de la sociedad.

Prosa plebeya (Perlongher, 2016, p. 41)

Néstor Perlongher invoca en su obra una diversidad de géneros entrecruzados que devienen en nuevas formas y poéticas. Su escritura, configurada como operación política, tiene como escenarios históricos las dictaduras y sus resistencias, las contraculturas y la crisis del Sida, su participación en el Frente de Liberación Homosexual, pasando por el grupo Somos en Brasil, la Guerra de Malvinas y la brutal represión policial y parapolicial.

En cuanto a sus publicaciones, Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria recopilaron en “Prosa plebeya”<sup>37</sup> (2016) textos publicados

36 Profesora Universitaria en Letras (UNSL). Es profesora auxiliar en Comprensión y producción de textos en la Universidad Nacional de San Luis. Actualmente es estudiante de la Especialización en Educación Superior (UNSL). Integra el Proyecto de Investigación “Configuración de identidades y otredades en la literatura. Hegemonía, memoria, cuerpo y espacio”. (PROIPRO 04-2220) dirigido por la Dra. Andrea Puchmüller y el Dr. Emanuel Ginestra en la FCH de la UNSL. Contacto: dagma.lpda@gmail.com.

37 Se construye a partir de las publicaciones que Perlongher hizo en la revista “El porteño” y en su suplemento “Cerdos y Peces” (1982-1993), en “Tiempo argentino” y en “Alfonsina” (1983-1984), en “Fin de siglo” (1988-1999), en “La letra A” (1990-1994) y en “Utopía” (1984-1987), entre otras. Por su parte, durante su permanencia en Brasil, textos suyos aparecieron principalmente en “Folha” de São Paulo, además de otros diarios y revistas.

60 entre 1980 y 1992, en diarios y revistas de Argentina y Brasil. Es a partir de esta recopilación que nos proponemos aproximarnos a la construcción poética que Perlongher hace de la figura de Evita (María Eva Duarte de Perón) y los devenires identitarios que de ella se desprenden, en las publicaciones<sup>38</sup> “Evita vive” publicado en 1975 y “El cadáver” publicado en 1980. Nuestro objetivo es indagar sobre las operaciones que se despliegan en su escritura, a través de las cuales construye una serie de devenires marginales, a la vez que propone nuevas formas de hacer crítica literaria, ensayística, poesía, ficción y otros géneros a los cuales profana.

En estos textos, Perlongher, con su lengua de loca, afila las composiciones de alto voltaje que se potencian como armas frente a la masacre estatal y los crímenes de odio. En el ensayo “El sexo de las locas” (2016) podemos observar cómo opera la prosa del poeta contra la prohibición sexual y el “miedo al deseo horroroso” (p. 31):

La censura mantiene viva la ilusión de que con la perversión “pasa algo”, y que ese “algo” es un horror, ¿Habrà horror? Donde sí hay horror —palpable— es en la represión. Será cierto que en la tortura hay un goce pero, como decía el mismo Sade: “Hasta la perversión exige cierto orden”. Si la pasión era juntar cadáveres, ¿no se les fue un poco la mano? (p. 31)

Perlongher (des)organiza sus textos en escenarios amorales, lúgubres, plagados de violencia y la constante presencia de la muerte. Allí es donde encontramos a los devenires identitarios

38 En “Prosa plebeya” (2016) la serie completa consta de los siguientes títulos: “Evita vive” (1975), “El cadáver” (1980), “Joyas Macabras” (1983), “El cadáver de la nación” (1989). Aquí abordaremos solo los primeros dos.

de la marginalidad que se fugan del juicio moral y a la vez están próximos a la fatalidad, son como fluctuaciones fantasmales impermeables al encasillamiento y a las clasificaciones. Desde los sórdidos espacios de la ciudad, estos devenires arman su propio campo semántico de la injuria: las putas, las locas, las travestis, los chongos, los prostitutas, los malandros y “todas las variantes del lumpesinado” (p. 42).

Cuerpos que del acecho del deseo pasan, después, al rigor mortis. En enjambre de sábanas deshechas las ruinas truculentas de la fiesta, de lo festivo en devenir funestos cogotes donde las huellas de los dedos se han demasiado fuertemente impreso, torsos descoyuntados a bastonazos, lamparones azules en la cuenca del ojo, labios partidos a que una toalla hace de glotis, agujeros de balas, barrosas marcas de botas en las nalgas. Transformación, entonces, de un estado de cuerpos. ¿Cómo se pasa de una orilla a la otra? ¿Cómo puede el deseo desafiar (y acaso provocar) la muerte?” (p.35)

En este contexto, la propuesta literaria es en sí misma un arma, una defensa ante un clima de terror sociopolítico que condena a los cuerpos, sus pasiones y su goce. En este punto, podemos inferir que los devenires identitarios de los textos de Perlongher encarnan la ubicuidad de la muerte de su contexto de producción.

## **MARCO TEÓRICO**

Como crítico y ensayista, Perlongher elabora las herramientas conceptuales para pensar su propia poética: el *neobarroso*, un barroco de trinchera, una técnica y un efecto de escritura que permiten articular el plano del cuerpo con el del discurso. Per-

62 longher tiene una serie de ensayos dedicados al barroco, al neobarroco y a su apropiación que pasó a llamar *neobarroso*. En el ensayo “Caribe transplantino” (2016) se actualiza la discusión sobre el barroco en la región latinoamericana a través de la interrogación: “¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans)históricas?” (p. 93). Asimismo, lo caracteriza como la “lepra creadora” (p. 93) que arremete contra el plano de lo formal y también contra la cultura occidental, teniendo como operación fundamental el generar pliegues entre “la materia y la forma” (p. 93).

Desde el aparato conceptual que configura Perlongher se sostiene que el acontecimiento literario, en general, y el barroco en particular es capaz de vincular y estar vinculado con diversas manifestaciones de la lengua suscitadas en distintos periodos históricos. Es decir que podemos inferir que Perlongher no solo piensa en la concepción de intertextualidad como procedimiento de escritura, sino también como una forma de “lectura barroca”. El propósito de recuperar estas visiones poéticas y conceptuales es para, más adelante, pensar en los devenires identitarios que propone Perlongher en sus textos. Y en relación a esto, el autor manifiesta que en una “Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. (p. 94)”. Esta concepción poética tiene correlato con lo que proponen Deleuze y Guattari en “Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)” (2020):

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a

un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. (pp. 9-10)

Perlongher manifiesta explícitamente en sus ensayos que cuando escribe está leyendo, entre otros, a Deleuze y Guattari. Por lo que en consonancia con estos autores planteamos una “lectura rizomática” para aproximarnos a la selección de textos. Deleuze y Guattari (2020) despliegan una serie de metáforas que vinculan la botánica y lo discursivo, con el objetivo de identificar diferentes tipos de raíces y ligarlas con distintas maneras de leer la realidad. En cuanto al método rizomático plantean que “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro” (p.13) ya que por la disposición misma que tiene el rizoma puede conectar eslabones semióticos, políticos, biológicos y económicos, con circunstancias del arte, las ciencias y las luchas sociales, entre otras posibles combinaciones. Es así que consideramos que la “lectura barroca” que propone Perlongher puede plegarse a esta concepción rizomática.

Asimismo, la máquina Deleuze-Guattari plantea que “(...) Todo eso, las Líneas y las velocidades medibles, constituye un agenciamiento (agencemení). Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad (p. 10)”. Esta proposición parte del axioma “Nadie, en efecto, ha determinado por ahora qué puede el cuerpo” (pp. 128-129) de Spinoza en “Ética demostrada según el orden geométrico” (2000). Es decir que no se conoce a priori lo que un

64 cuerpo (orgánico o inorgánico) puede; sino que es a partir de la puesta en agenciamiento y experimentación con otros cuerpos existentes que se puede saber. Esta es la materia discursiva de la que están contruidos los devenires identitarios en Perlongher, los cuerpos que dispone en sus textos no hacen, ni son por inscripción a una taxonomía, tipología, género, especie, clase o cualquier categoría apriorística. No obstante, los mismos textos son cuerpos que deben combinarse con otros para incrementar su potencia.

Lo que un cuerpo puede no viene dado por una prescripción exterior, sino de una inmanencia que hay que salir a experimentar. El mundo de Spinoza es el mundo de las potencias y el arte de componer. En el *more geométrico* todo se descompone y se compone constantemente; el mundo de Perlongher pareciera ser pura descomposición. Para cerrar con la idea de lo que implica un agenciamiento maquínico con un texto citamos a Deleuze y Guattari (2020):

Un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien en una totalidad significativa, o bien en una determinación atribuible a un sujeto; pero también está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad. (pp. 9-10)

“En un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona” (Deleuze y Guattari, 2020, p. 10), a partir de esta proposición pensamos que Perlongher, Spinoza, Deleuze y Guattari perfectamente funcionan con lo que se pro-

pone en “El placer del texto” (1993). Aquí Barthes plantea que los textos tienen por función destruir hasta su propia contradicción por pertenecer al orden del lenguaje y al mismo tiempo estar por fuera o contra él:

En primer lugar el texto liquida todo meta-lenguaje, y es por esto que es texto: ninguna voz (Ciencia, Causa, Institución) está detrás de lo que él dice. Seguidamente, el texto destruye hasta el fin, hasta la contradicción, su propia categoría discursiva, su referencia socio-lingüística- (su “género”). (...) Por último, el texto puede, si lo desea, atacar las estructuras canónicas de la lengua misma (Sollers): el léxico (exuberantes neologismos, palabras-multiplicadoras, transliteraciones), la sintaxis (no más célula lógica ni frase) (...).

El placer del texto no tiene acepción ideológica. Sin embargo: esta impertinencia no aparece por liberalismo sino por perversión: el texto, su lectura, están escindidos. Lo que está desbordado, quebrado, es la unidad moral que la sociedad exige de todo producto humano. (pp. 50-51)

Lo que nos interesa en este punto es develar a través de qué procedimientos los devenires identitarios que habitan los textos de Perlongher desbordan esta unidad moral. Y en ese sentido, para abordar los procedimientos técnicos y estéticos que se despliegan y se pliegan en las composiciones, nos remitimos a las herramientas que nos provee el formalismo ruso. Nuestro objetivo en este punto es indagar, no sólo, en el valor que los recursos estilísticos adquieren por sí mismos, sino también, en los artificios técnicos a través de los cuales se construyen una serie de “Evitas” que condensan la ubicuidad de la muerte propia de su contexto

66 de producción. Asimismo, nos interesa analizar cómo de estas “Evitas” se desprenden otros devenires identitarios.

En esta línea, Vladimir Shklovski en el artículo “El arte como artificio” (1978) desarrolla el concepto de <extrañamiento> (*ostranenie*) y singularización. Aquí Shklovski resalta que lo relevante en la materia literaria es el procedimiento de disponer de una determinada manera las imágenes para que se pueda producir el extrañamiento. Desde esta perspectiva, los textos literarios se configuran a través de una serie de artificios técnicos que producen una forma específica de percepción estética. “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas.” (Shklovski, 1978, p. 59). De esta manera Shklovski (1978) propone que la función de estos artilugios es desautomatizar la percepción que está capturada por la cotidianidad y el lenguaje prosaico:

La automatización devora los objetos, los hábitos (...). Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, (...) existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte. (p. 60)

Asimismo, retomaremos a Jan Mukarovsky en “Función, norma y valor como hechos sociales” (2011) en donde plantea que el *telos* de la función estética es el placer estético. De igual manera, el autor indica que:

(...) se viola radicalmente la norma del «gran» arte y se produce de la manera más provocadora el displacer estético como parte del efecto artístico. (...) justamente si ha de ser llevado hasta la máxima intensidad que alcanza en el arte, requiere del displacer estético como contradicción dialéctica, Aun en: presencia de la mayor violación posible de la norma, el placer es la impresión dominante en el arte, mientras que el displacer es un medio para su intensificación (...)" (p. 43)

Es decir que en el placer estético puede haber desagrado o displacer y aquí es donde podemos profundizar en la desautomatización de la percepción. En este sentido, lo que se desborda de "la unidad moral" (Barthes, 1993, p. 51) es juzgado como feo y grotesco, como una violación a la norma estética que ofende lo existente y produce extrañamiento a través de la saturación y el pliegue. Estas nociones las podemos vincular con los planteamientos de Barthes en "Lección inaugural" (1993) al respecto de la postura del escritor frente al poder de la lengua:

No resta otra salida (...) que la de desplazarse u obcecarse, o ambas a la vez. Obcecarse significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean (...). Un escritor (...) debe tener la obcecación del vigía que se encuentra en el entrecruzamiento de todos los demás discursos, en posición trivial con respecto a la pureza de las doctrinas (trivialis es el atributo etimológico de la prostituta que aguarda en la intersección de tres vías). Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que

la escritura es arrastrada a desplazarse. Puesto que el poder se adueña del goce de escribir como se adueña de todo goce, para manipularlo y tornarlo en un producto gregario, no perverso (...). (p. 131)

Desde esta perspectiva, nos interesa recuperar el displacer y el desplazamiento como técnicas y efectos de creación de los espacios y personajes literarios de Perlongher, para develar los mecanismos a través de los cuales el (dis)placer del cuerpo se encuentra con el (dis)placer del texto y se construyen mutuamente, desembocando en la desautomatización.

Por último, es necesario incorporar la teoría de la estética de la recepción, cuyos orígenes se rastrean en textos fundacionales de la escuela alemana, publicados a fines de 1960: “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria” de Hans-Robert Jauss, “Para una historia literaria del lector” de Harald Weinrich y “La estructura apelativa del texto” de Wolfgang Iser. Asimismo, el punto de partida para estos autores es el planteamiento dialéctico de la hermenéutica filosófica elaborada por Hans-Georg Gadamer, particularmente en “Verdad y método II” (1998), en donde expone que la relación entre texto y lector obedece una lógica de pregunta y respuesta. De igual manera influyó la obra más importante de Roman Ingarden: “La obra de arte literaria” (1998). Aquí Ingarden expone que la obra de arte es un objeto intencional producto de un acto expresivo que posee una concreción incompleta por lo que necesita y exige del lector un acto de recepción, en el que las estructuras esquemáticas indeterminadas de la obra adquieran una concreción más estable, pero no única ni permanente, ya que va a variar de unos lectores a otros, en cada acto y circunstancia.

Desde esta perspectiva, en la concreción de sentidos se pone en funcionamiento la proyección complementaria de las viven-

cias del lector y la materia textual, a la vez este proceso se lleva a cabo en el seno de una comunidad social. Nos interesa este aspecto ya que en la escritura neobarroca de Perlongher hay una condensación de sentidos propia del misticismo barroco, los textos por momentos resultan oraculares con sus profundidades y ocultamientos. Por lo que el sentido debe reponerse por lectores activos, es decir que la obra se termina de construir en las instancias de recepción. En clave barthesiana podríamos decir que leer es una forma de escribir.

## **LAS EVITAS Y SUS DEVENIRES**

### **EVITA VIVE**

Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, en la compilación de “Prosa plebeya” (2016), exponen que “Evita vive”<sup>39</sup> “puede ser considerado un auténtico cuento maldito en la historia de la literatura argentina” (p.191). Esta pieza literaria está compuesta por tres partes que se pueden leer como tres anécdotas. Perlongher se nutre de la imaginaria popular para construir tres relatos que narran encuentros con una Evita o, mejor aún, apariciones de una Evita muy particular. Las imágenes del texto y su disposición la representan a través de la injuria. Lo que podemos observar en los siguientes fragmentos de la parte “1.”:

Conocí a Evita en un hotel del bajo, ¡hace ya tantos años! Yo vivía, bueno, vivía, estaba con un marinero negro que me había levantado yirando por el puerto. (...) Y era ella nomás, inconfundible con esa piel brillante, brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que –la verdad– no le quedaban nada mal. (...) La verdad

39 Publicado en 1975.

es que no sé si me acuerdo más de ella o de él, bueno, yo soy tan puta, pero de él no voy a hablar hoy, lo único que el negro ese día estaba tan gozoso que me hizo gritar como una puerca, me llenó de chupones, en fin. Después al otro día ella se quedó a desayunar y mientras Jimmy salió a comprar facturas, ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así. Yo mucho no se lo creí, porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista, no les parece... pero no le dije nada, para qué; le dije que no, que por el momento estaba bien, así, con Jimmy (hoy hubiera dicho “agotar la experiencia”, pero en esa época no se usaba), y que, cualquier cosa, me llamara por teléfono, porque con los marineros, viste, nunca se sabe. Con los generales tampoco, me acuerdo que dijo ella, y estaba un poco triste. Después tomamos la leche y se fue. De recuerdo me dejó un pañuelito, que guardé algunos años: estaba bordado en hilo de oro, pero después alguien, no supe nunca quién, se lo llevó (han pasado tantos, tantos). El pañuelito decía Evita y tenía dibujado un barco. ¿El recuerdo más vivo? Bueno, ella, tenía las uñas largas muy pintadas de verde –que en ese tiempo era un color muy raro para uñas– y se las cortó, se las cortó para que el pedazo inmenso que tenía el marinero me entrara más y más, y ella entre tanto le mordía las tetillas y gozaba, así de esa manera era como más gozaba. (pp. 191-192)

En relación con el acontecimiento de la memoria y la anécdota podemos observar que se utiliza el registro de la oralidad, mar-

cas como “en fin”, “no les parece” “¿El recuerdo más vivo?” nos ubican en una situación doble: por un lado, el personaje se dirige a un interlocutor que tiene enfrente y que le hace preguntas “¿El recuerdo más vivo?”; por el otro, en un juego metaficcional, se yuxtapone el plano del público lector, resultando así en un desplazamiento de la construcción de sentidos, en donde el <afuera> y el <adentro> de la obra se pliegan para conformar la actualización de sentidos en el acto de la recepción.

En relación a las musicalidades y ambientes sonoros, consideramos que leer los textos de Perlongher en voz alta resulta más enriquecedor, ya que de esta manera es posible percibir la fuerza de los sonidos, las irrupciones y las rupturas léxicas, la pérdida y el desmembramiento de la lengua. Recordemos que como expusimos en el marco teórico hay un plegamiento entre forma y contenido que se desencadena por la “lepra creadora” (Perlongher, 2016, p. 93).

Perlongher, en consonancia con el registro oral, utiliza una lengua prosaica y coloquial para construir las imágenes poéticas que le permiten representar a una Evita que no solo es puta, sino que está muerta y ha regresado a la marginalidad de “un hotel del bajo” como zombi. Es posible leer esto a través de descripciones como “las manchitas del cáncer”, “tenía las uñas largas muy pintadas de verde”. Incluso algo que se va a repetir, en las otras narraciones que abordaremos, es que Evita viene del cielo; en este caso invita al personaje a irse con ella: “si no quería acompañarla al Cielo”. El texto se plaga de estrategias que apuntan a socavar el sentido convencional construido sobre el cuerpo institucionalizado, la fama heroica y la solemne figura de Eva Duarte de Perón. La memoria la rescata conjuntamente desde la divinidad y desde la injuria, es decir desde la contradicción del oxímoron: como una santa de las putas o una puta muerta-viva, podríamos pensar. De esta manera la muerte, el placer y el de-

72 seo van marcando múltiples caminos rizomáticos por los cuales es posible construir sentidos en los textos.

En la parte “2” Evita conforma una caterva reunida en una casa “para quemar” (p. 193), la policía irrumpe allí y los encuentra consumiendo drogas y teniendo sexo, entonces el personaje que nos cuenta la anécdota, relata que los vecinos salen a defender a Evita, veamos el siguiente fragmento:

Compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita” por el pasillo. La gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: “Evita, Evita vino desde el cielo”. La cosa es que los canas se las tomaron (...) y ella se fue caminando muy tranquila con el flaco, diciéndole a la gente que estaba en el patio primero y después en la puerta: “Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados”. Chau loco, hasta los viejos lloraban, algunos se le querían acercar, pero ella les decía: “Ahora debo irme, debo volver al cielo” decía Evita. Nosotros nos quedamos quemando un poco más y ya nos íbamos, entonces algunas tipas nos hicieron pasar a las habitaciones para que les contáramos (...) Jaime y yo les hicimos toda una historieta: ella decía que había que drogarse porque se era muy infeliz (...) Claro, la gente no nos entendía, pero como no estábamos haciendo laburo de base sino sólo public relations para tener un lugar no pálido donde tripear, no nos importaba. (p. 194)

En clave barthesiana, el texto destruye hasta el fin su propia categoría discursiva, utilizando neologismos como “tripear”, préstamos lingüísticos como “public relations” y resemantizaciones

como “un lugar no pálido”. En una lectura rizomática y neobarroca las oraciones dejan de ser células lógicas, se desarman y se multiplican para conectarse con otros textos, en otros momentos históricos. Es así que esta Evita zombie, puta y marginal desborda la unidad moral, logra fugarse de la represión, de “los canas”. Este proceso de fuga no es individual, sino que involucra a los “grasitas” a “sus descamisados”, a su caterva que la constituye.

Se cifra el texto a través de permutaciones significantes para perturbar las clasificaciones taxonómicas, para destruir las reglas que clasifican las pasiones. La escritura se monta en la obscenidad para desatar la subversión de la lengua. Se monta sobre la perversión para provocar un punto de ruptura en el orden social que regula los cuerpos, los deseos y los intercambios eróticos. Esos puntos de ruptura son los puntos de fuga del orden social que Perlongher propone y que cifra a través de los artilugios para que sus lectores en el acto de la recepción actualicen. Desde una lectura barroca y rizomática de los procedimientos, es posible actualizar el cuerpo sin órganos que se propone en Deleuze y Guattari (2020): “cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras” (p. 10).

En la parte “3” el personaje que recupera de la memoria a Evita, construye su anécdota, al igual que los otros informantes, desde un lugar sórdido y delincuencial, en donde la violencia es deseada y generalizada. Analicemos el siguiente fragmento:

Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvachos la dejé hecha y guardé el cuarto para el marica, que, la verdad, se lo merecía. La mina era una mujer, mujer. Tenía una voz cascada, sensual, como de locutora. Me pidió que volviera, si precisaba algo. Le contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada. Cuando se

descuidó abrí un estuche y le afané un collar. (...) Ni dos días habían pasado cuando llego a casa y me encuentro a la vieja llorando en la cocina, rodeada por dos canas de civil. “Desgraciado –me gritó–. ¿Cómo pudiste robar el collar de Evita?”

La joya estaba sobre la mesa. No la había podido reducir (...). Los de Coordina no me preguntaron nada: me dieron una paliza brutal y me advirtieron que si contaba algo de lo del collar me reventaban. De esa esquina y del depto de los trolos los vagos nos borramos. Por eso los nombres que doy acá son todos falsos. (pp. 194-195)

Llegamos al final del texto con una especie de relato confesional, en donde el personaje cubre sus propias huellas aseverando que “(...) los nombres que doy acá son todos falsos”. En esta instancia, podemos inferir que los personajes de Perlongher son y habitan territorialidades perversas, que se emancipan de la moral dominante. Habitan en grandes ciudades, pero buscan pequeños refugios como un hotel del bajo, una casa abandonada, un conventillo, para fugarse de las regiones morales. Son devenires y derivaciones con apetitos indisciplinados e inapropiados.

En la escritura perlongheana se desintegran las categorías establecidas: “La mina era una mujer, mujer (...) Me pidió que volviera, si precisaba algo. Le contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada.”. Es así que, a través del extrañamiento del *logos* y de la desorganización de las identidades, se logra la desautomatización de la percepción, lo que posibilitaría romper con el sistema vigente de creencias.

A través de estos tres relatos se ponen en funcionamiento articulaciones de sentido que se dislocan para armar un álbum imaginario de perversiones, de “devenires deseantes” (Perlong-

her, 2016, p. 108). La dislocación se da en los espasmódicos pasajes de la memoria, a la anécdota y a la confesión, en las rupturas estructurales de la lengua y la confrontación con los dispositivos sociales de dominación. “Se revela que la relación de poder es una relación de deseo” (Perlongher, 2016, p. 109).

## EL CADÁVER

Como mencionamos al principio del artículo, Perlongher convoca diversos géneros en su obra, “El cadáver” es un poema publicado en 1980 que cuenta con doce estrofas de versos libres. A partir del tema que aborda podemos inferir que es una elegía a la muerte de Evita:

¿Por qué no entré por el pasillo?  
 ¿Qué tenía que hacer en esa noche  
 a las 20.25, hora en que ella entró,  
 por Casanova  
 donde rueda el rodete?  
 ¿Por qué a él?  
 entre casillas de ojos viscosos,  
 de piel fina  
 y esas manchitas en la cara  
 que aparecieron cuando ella, eh  
 por un alfiler que dejó su peluquera,  
 empezó a pudrirse, eh  
 por una hebilla de su pelo  
 en la memoria de su pueblo (p. 197)

Esta estrofa le da inicio al poema y a partir de la hora que se fija “20.25”<sup>40</sup> podemos afirmar que comienza por evocar el momento

40 Hora oficial de fallecimiento de Eva Duarte.

76 exacto en que Evita muere. En cuanto a las técnicas y artificios destacaremos que, a través del encabalgamiento - recurso retórico y fenómeno métrico - la unidad sintáctica del verso se encuentra dividida, creando así sensaciones de angustia y asfixia. Asimismo, a partir de este recurso se produce otro que es el asíndeton, el cual se utiliza para desligar aquello que debería estar ligado en una situación normal. En cuanto a la percepción visual de los versos, la asimetría entre ellos remarca el caos del movimiento.

La estrofa finaliza con un paralelismo, lo que produce una repetición que provoca una correlación estructural entre los distintos versos “por una hebilla de su pelo/ en la memoria de su pueblo”. A partir de esta construcción, se desprenden una multiplicidad de sentidos, los objetos que rodean a Evita, como la “hebilla de su pelo”, se convierten en símbolos para un pueblo, pero como mencionamos en el marco teórico, el mundo de Perlonguer es el mundo de la putrefacción y la descomposición. Y esto es lo que hace con la memoria de Evita que se pudre, como acto fecundo de fundición, en su pueblo. Podríamos pensar en este punto que la vida comienza en la putrefacción, empieza en la fermentación de lo viejo que da paso a nuevas creaciones.

Y si ella  
se empezara a desvanecer, digamos  
a deshacerse  
¿qué diré del pasillo, entonces?  
¿Por qué no?  
entre cervatillos de ojos pringosos,  
y anhelantes  
agazapados en las chapas, torvos  
dulces en su melosidad de peronistas  
¿si ese tubo?

Y qué de su cureña y dos millones  
 de personas detrás  
 con paso lento  
 cuando las 20.25 se paraban las radios  
 yo negándome a entrar  
 por el pasillo  
 ¿reticente acaso?  
 ¿como digna?  
 Por él,  
 por sus agitados ademanes  
 de miseria  
 entre su cuerpo y el cuerpo yacente  
 de Eva, hurtado luego,  
 depositado en Punta del Este  
 o en Italia o en el seno del río  
 Y la historia de los veinticinco cajones

Vamos, no juegues con ella, con su muerte  
 déjame pasar, anda, ¡no ves que ya está muerta! (pp.197-198)

En los archivos mediáticos que se pueden encontrar sobre el funeral de Eva Duarte de Perón es presentada como “jefa espiritual” de la nación (Canal Ecuentro, 2014), Perlongher recupera ambos planos: el de jefa espiritual y el del cadáver. Asimismo, destaca a los millones de obreros y a su prole que se agolpan para despedirla, los nuclea en el campo semántico de la miseria: “cervatillos de ojos pringosos”, “torvos”, “agitados ademanes de miseria”, “peronistas”. A continuación, nos remite a la profanación del cuerpo de Eva: “el cuerpo yacente / de Eva, hurtado luego, / depositado en Punta del Este / o en Italia o en el seno del río / Y la historia de los veinticinco cajones”. Los sonidos se atraen por sus propias leyes o sus propias necesidades creando

78 una sonoridad lúgubre y asfixiante. Perlongher logra construir no solo un ambiente, sino también una musicalidad mortuoria. Al recitarse el poema el intérprete logra con la voz lo que la palabra misma refiere, es decir que se pliegan forma y contenido.

“Vamos, no juegues con ella, con su muerte / déjame pasar, anda, ¡no ves que ya está muerta!” Esta estrofa de dos versos queda separada de la voz del “yo lírico”. De esta manera, la voz externa da lugar a un diálogo que le permite reflexionar al “yo lírico” sobre la solemnidad de la muerte y la inmortalidad que produce la memoria:

¿Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo?  
¿si no nos riéramos entre las colas  
de los pasillos y las bolas  
las olas donde nosotras  
no quisimos entrar  
en esa noche de veinte horas  
en la inmortalidad  
donde ella entraba  
por ese pasillo con olor a flores viejas  
y perfumes chillones  
esa deseada sordidez  
nosotras  
siguiéndola detrás de la cureña?  
entre la multitud  
que emergía desde las bocas de los pasillos  
dando voces de pánico (p. 198)

Recordemos que Perlongher (2016) desde una perspectiva *neo-barrosa* enuncia que la suya “no es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (p. 94). Por esto es que en su poesía ingresan otras voces, hay filtraciones y desplazamientos de unidades de

sentido que, en un movimiento rizomático, parecieran provenir de otros textos y de otros momentos. “Poética del éxtasis” (p. 94) que posee “Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el extrañamiento (...) un entretejido de alusiones y contradicciones rizomáticas” (p. 95), así define los tejidos del barroco que traman su poesía.

Asimismo, nos detendremos en las implicancias de la pregunta retórica, ya que al igual que el encabalgamiento son las figuras principales. La pregunta retórica tiene una función pragmática tanto en la interpretación oral del poema con público, como en la lectura solitaria. En el primer caso se implican en el discurso retórico las voces líricas, el intérprete y el público; en el segundo caso se implican las voces líricas y el lector. Es decir que el poema es en sí un movimiento dialéctico.

Y yo  
 por temor a un olvido  
 intrascendente, a un hurto  
 ¿debo negarme a seguir su cureña por las plazas?  
 ¿a empalagarme con la transparencia de su cuerpo?  
 ¿a entrar, vamos, por ese pasillo donde muere  
 en su féretro? (p. 199)

Esta estrofa comienza con un desplazamiento del verso en el blanco de la hoja para destacar al “yo lírico”, al igual que la estrofa que comienza “Y si ella” (p. 197)” que destaca la figura de Evita. En el primer caso, el segundo y tercer verso anuncian: “por temor a un olvido / intrascendente, a un hurto”. En el segundo caso, el segundo y tercer verso expresan: “se empezara a desvanecer, digamos / a deshacerse” (p. 197). Aquí, se cuestiona la manera de construir memoria colectiva, en un contexto dictatorial de represión y terror estatal ¿qué muertos quedan en la

memoria? Asimismo, se retoma la figura del hurto y la profanación del cadáver oficial, del cuerpo institucionalizado.

Otra figura importante es la repetición de la palabra “pasillo” y su derivada en plural “pasillos”. Esta palabra recorre todo el poema y es a la vez el recorrido. La palabra pasillo refiere a un espacio que conecta habitaciones, etimológicamente deriva de la palabra “paso” en latín “passus”: movimiento de un pie adelante, asimismo se vincula con la palabra “pasado”, lo que queda atrás de ese movimiento de poner un pie adelante es el pasado. Este sería su significación instituida, pero Perlongher (2016) citando a Sarduy (1974) propone que la escritura barroca debe “obliterar el significante de un sentido dado, pero no reemplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él (...)” (p. 95). Es decir que se implementa la técnica de saturación del lenguaje para fugarlo de su función comunicativa. De esta manera, la función poética es la dominante, es subterránea y socava las significaciones instituidas, se disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido.

Lo que nos permite pensar que el pasillo deviene espacio conector, al igual que el cuerpo y el escritor (que vincula diversos discursos). Asimismo, proponemos nuestra lectura rizomática y barroca de esta unidad de sentido que se multiplica y prolifera en el poema: 1) el pasillo está vinculado semánticamente al paso de la muerte y al paso a la inmortalidad: “Y qué había en el fondo de esos pasillos / sino su olor a orquídeas descompuestas” (p. 198); 2) el “yo lírico” y un “nosotras” inclusivo, no entran nunca por esos pasillos: “no quisimos entrar / por ese pasillo con olor a flores viejas” (p. 198). Porque el “nosotras” inclusivo es en sí misma inco nexa, una ruptura lingüística, se fugan de los pasillos; 3) el pasillo es un espacio de conexión con el pasado: “es que no quiero entrar

a esa sombría / convalecencia, umbría / (...) / para no perder la honra, ahí / en ese pasillo / la dudosa bondad / en ese entierro” (p. 200). Con estos últimos versos citados, finaliza el poema. 81

A partir de lo expuesto, en clave barthesiana, podemos inferir que la poesía de Perlongher expresa aquello que no pueden enunciar los discursos tipificados. El poema trasluce la presencia continua de la caducidad e involucra a sus lectores en una profunda reflexión sobre los espacios y conexiones (pasillos) de la muerte. Asimismo, el poema nos invita a dudar de toda solemnidad y bondad de los rituales oficiales, resultando así en una elegía profana.

## **CONCLUSIÓN**

Como abordamos en el análisis de “Evita vive” y “El cadáver” Perlongher, a través de la profanación de diversos géneros y el despliegue de artilugios estilísticos, construye una serie de Evitas oximorónicas de las cuales se desprenden otros devenires identitarios de la marginalidad. Estas Evitas son proyectadas desde la memoria, la anécdota y la confesión como jefa espiritual y cadáver, como santa y puta.

En “Avatares de los muchachos de la noche” (2016) Perlongher ensaya sobre las dimensiones de la ciudad y la prostitución de muchachos jóvenes en San Pablo, en ese contexto señala que “Se van delineando los personajes de esta red de tránsito. Es preciso evitar la tentación de pensarlos en tanto “identidades”, para verlos en cambio como puntos de calcificación de las redes de flujo (de trayectorias y los devenires del margen).” (p. 47). Los textos de Perlongher atacan y arremeten contra todo intento clasificatorio: en la escritura se despliega la saturación de significantes y la proliferación de significados, la superposición de planos y la ciclicidad de las repeticiones para roer cualquier ilusión de identidad.

82 En los textos analizados, los devenires de la marginalidad se ubican en coordenadas sociales, los puntos de reunión, el hotel del bajo, la casa abandonada, el conventillo, incluso el funeral, constituyen nudos en la red de flujo. Desde la máquina Deleuze-Guattari, podemos referir que las microterritorialidades forman parte de otra superficie más amplia: el espacio urbano. Espacio que es construido no solo desde su arquitectura sino también desde sus circulaciones, intercambios y registros lingüísticos.

Los devenires que habitan en los textos de Perlongher afirman el goce del dolor en una cultura represiva para potenciar el placer. Asimismo, en clave formalista, la obra transgrede las normas estéticas de su tiempo, incursiona en el displacer de los planos superpuestos: tanto en el de la lengua, como en el de los cuerpos.

Como lo trabajamos en el marco teórico los artificios técnicos que construyen al texto tiene por finalidad provocar una determinada percepción estética sobre el mundo que desautomatice la percepción capturada por los automatismos de la vida contemporánea. Al mismo tiempo Perlongher (2016) nos advierte que las “fugas deseantes” (p. 109) pueden ser “recapturadas y puestas al servicio del funcionamiento de máquinas sociales institucionales.” (p. 109) por lo que “Habrá siempre que prestar atención a las coordenadas sociales que se agencian en la unión de los cuerpos.” (p.109). Recordemos que para la máquina Deleuze-Guattari la unión de “los cuerpos” no refiere solo a cuerpos humanos, ni siquiera a cuerpos orgánicos. Es decir que podemos experimentar el agenciamiento con un texto y en este punto es posible inferir que la lectura barroca y rizomática, de los textos en general y de Perlongher en particular, implica una actualización del goce.

Por último, nuestra propuesta de lectura sobre los textos seleccionados no pretende agotar el sentido de sus significantes,

ni provocar sentencias indicativas o interpretativas. Lo que este trabajo ofrece es un agenciamiento maquínico entre textos provenientes de la teoría y la crítica literaria con la prosa, poética y ensayística de Nestor Perlongher. Esperamos que este artículo genere nuevos horizontes de incertidumbres e interrogantes que den pie a nuevas composiciones. 83

## 84 REFERENCIAS

- Canal Encuentro. (6 de mayo de 2014). *Evita: Funeral - Canal Encuentro HD*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=uDjRztgz0fE&ab\\_channel=CanalEncuentro](https://www.youtube.com/watch?v=uDjRztgz0fE&ab_channel=CanalEncuentro)
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1993). *Lección inaugural*. Siglo XXI.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gilles Deleuze y Felix Guattari. (2020). *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Pre-textos.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Taurus.
- Jauss, H. R. (2013). *Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria*. GREDOS.
- Mukarovsky, J. (2011). *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. Siglo XXI.
- Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya*. COLIHUE.
- Shklovski, V. (1978). *El arte como artificio*. Siglo XXI.
- Sarduy, S. (1974). *Cobra*. Sudamericana.
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. (A. Domínguez, Ed.) Trotta.

*Sección II*  
*Estética,*  
*decolonialidad*  
*y otredad*



# Estética de la Liberación Dusseliana como Estética de la Otredad

Emmanuel Ginestra<sup>41</sup>

Ahora podemos hablar de una estética como experiencia ontológica de la áisthesis y de la totalidad óptica de las obras o creaciones del arte.

La Estética de la Liberación es, ante todo, la interpretación de toda estética desde el criterio de la vida (como belleza) y de la muerte (como criterio de fealdad).

Enrique Dussel

## INTRODUCCIÓN

Enrique Dussel Ambrosini (1934, Mendoza, República Argentina) es una figura emergente en el campo de la Filosofía latinoamericana, especialmente en la tradición liberacionista iniciada en la década de los '70 del siglo pasado en la República Argentina junto a colegas de universidades nacionales.

Esta generación filosófica se expresa por primera vez públicamente, se encuentra casi, en el II Congreso Nacional de Filosofía en Córdoba en 1972. El problema fundamental de ese Congreso no pasó por la división entre la filosofía neopositivista o del lenguaje contra el marxismo o el existencialismo fenomenológico como se suponía. Pasó en cambio por la posibili-

41 Prof. y Dr. en Filosofía. Adjunto a cargo de "Arte, literatura y estética" (Profesorado Universitario en Letras). Departamento de Artes. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de San Luis. [ginestraemmanuel@gmail.com](mailto:ginestraemmanuel@gmail.com).

dad o imposibilidad de una filosofía concreta, latinoamericana, ante una filosofía universalista, abstracta, europeonorteamericana. (Dussel, 1975, pp. 219-220)

Su trabajo ha sido, junto con otros, de carácter fundacional y, si bien los puntos que resaltan en sus reflexiones filosóficas estriban en el desarrollo de una Ética de la Liberación y una Política de la Liberación (por la centralidad en sus preocupaciones y espacio de docencia e investigación), en la actualidad ha insistido en la profundización de un marco categorial de la Estética de la Liberación latinoamericana en el interior de la corriente filosófica a la que ha dado cuerpo con su trayectoria. Dentro de estas consideraciones filosóficas, este trabajo intenta presentar una mirada histórica y crítica de la evolución de las reflexiones de Enrique Dussel de su Estética de la Liberación, ordenada en tres etapas claves: (a) Primera etapa, Otredad *pobre*; (b) Segunda etapa: Otredad de la *áisthesis*; y (c) Tercera etapa: Otredad de la *hiperpotentia*.

La impronta de este trabajo estará orientada por una organización espacio-temporal de las reflexiones estéticas dusselianas en relación al concepto de Otredad, que implica, asimismo, la inclusión de algunas observaciones personales sobre las consideraciones filosóficas de Dussel al respecto.

## **LIBERACIÓN O DEPENDENCIA**

Se denomina *Filosofía de la Liberación* a un grupo de académicos latinoamericanos que emergieron en la década de los '70 en la República Argentina en torno a las premisas de una propuesta filosófica que diera cuenta de un pensamiento situado geográficamente y geopolíticamente, en contraposición a la reflexión filosófica universitaria reinante como dependiente y eurocéntrica<sup>42</sup>. Según sus declaracio-

42 "La filosofía de estos jóvenes no podía seguir siendo un quehacer académico y no podían por eso mismo creer ya en la 'normalidad' filosófica, desde la cual alguna vez se entendió,

nes públicas, vertidas especialmente en el II° Congreso Nacional de Filosofía acaecido en Córdoba en 1971, el grupo conformado por Rodolfo Kusch, Arturo Roig, Mario Casalla, Juan Carlos Scannone, Enrique Dussel, entre otros, se proponía recuperar las discusiones filosóficas entre Agustín Salazar-Bondy y Leopoldo Zea de la década anterior sobre la posibilidad de una Filosofía Latinoamericana, para desarrollar sus categorías fundamentales.

Influenciados por el movimiento filosófico contemporáneo europeo sobre la Alteridad, especialmente por las reflexiones de Emmanuel Levinas frente a la filosofía continental hegemónica de Martin Heidegger, pero también por los teóricos de la descolonización africana y la experiencia de la “negritud” como lugar de enunciación, consideraron fundamental que el punto de partida para filosofar desde nuestro continente es la del *Otro pobre*.

Es un pensar que parte del oprimido, del marginado, del pobre, desde los países dependientes de la Tierra presente. (...) La filosofía de la liberación pretende pensar desde la exterioridad del Otro, del que se sitúa más allá del sistema (...). (AA. VV., 1973, p. 281)

De esta manera, si la Filosofía Occidental canónica consideraba a la Metafísica como “Filosofía prima”, y Levinas asume a la Ética (por la epifanía del rostro del Otro) como eje central, los filósofos liberacionistas considerarán a la Política (Económica, para ser más exactos), el disparador que organizará las reflexiones ulteriores, el resto de las disciplinas filosóficas e, incluso, la posibilidad de re-organizar el currículo estándar de las carreras de Filosofía.

---

en nuestra mala conciencia, que estábamos en un nivel europeo del pensar.” (AA. VV., 1973, p. 5). Sobre la “normalización” en la actividad filosófica, cfr.: (Romero, 1950), y una mirada crítica: (Donnantuoni Moratto, 2020).

Luego del proceso de consolidación setentista en cátedras nacionales y del dictado de cursos de grado y posgrado en otros países latinoamericanos, las publicaciones en revistas científicas como *Stromata* o *Revista de filosofía latinoamericana*, y los encuentros periódicos entre integrantes del colectivo en distintos lugares del país, entre otras actividades de investigación y divulgación, la nueva generación de filósofos comenzó a sentir la persecución y el acoso del poder. De esta manera, con la vuelta del Peronismo al poder en la década de los '70, y de las dificultades políticas y académicas que se vivían, muchos de los integrantes debieron exiliarse a otros países, lo que trajo como consecuencia el resquebrajamiento del proyecto filosófico liberacionista iniciado en tierras argentinas.

A partir de la realidad diaspórica de los filósofos de la liberación, sus propuestas empiezan a consolidarse a nivel latinoamericano y mundial, concretizándose la *Asociación de Filosofía de la Liberación* (AFyL), la proliferación de cursos y la sistematización de las tesis fundamentales (pero con disidencias en el interior), etc.

Las vivencias de los filósofos referentes son dispares en sus lugares de residencia, ya sea por la presencia de las dictaduras militares y las presiones estadounidenses en los países latinoamericanos, o por las democracias fragilizadas ante la presión internacional, y las deudas externas. Ello motivó que las propuestas iniciales estuvieran reservadas a escasos lugares de reflexión filosófica, y a que la mayoría de los filósofos liberacionistas abandonaran la empresa de antaño, dedicándose a otros programas filosóficos con vinculaciones cercanas a las tesis liberacionistas.

De todos ellos, Enrique Dussel será el único que llevará las tesis originarias, especialmente la del *Otro* excluido y periférico, hacia una profundización y sistematización particular de la Filosofía de la Liberación, y, consecuentemente, al tratamiento de las distintas disciplinas filosóficas desde el marco categorial libe-

racionista. Como se verá a continuación, la mayoría de las ramas de la Filosofía serán reconfiguradas creativamente a partir de la Filosofía de la Liberación, como la Política, la Ética, la Metafísica y, en sus últimas intervenciones, la Estética. 91

## **ENRIQUE DUSSEL**

Nacido en La Paz (Mendoza, 1934), luego de alcanzar la licenciatura en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo (1957), partió hacia Europa donde obtuvo los doctorados en Filosofía (Universidad Complutense de Madrid, 1959) y en Historia (Universidad de La Sorbona, 1967), e, incluso, alcanzó una licenciatura en Teología (Instituto Católico de París, 1961). Su trayectoria en sus estudios superiores le permitió, según manifestó oportunamente, conocer las vivencias del pueblo latinoamericano, del interior central y profundo de Europa, y de los villorios de Nazareth. De esta manera, si bien su formación fue europeizante, también entró en contacto con la Filosofía semítica que lo acompañará el resto de su vida e, incluso, moldeará su pensamiento filosófico.

De Montevideo nada había escuchado en mis estudios. Poco podía decir de Uruguay. Y ¡qué decir del Brasil! (...) El Brasil afroamericano, ¡una novedad absoluta! (...) Después Dakar en Senegal, el mundo Bantú (...) el mundo árabe oriental. (...) Barcelona, el puerto, el tren a Madrid, el Colegio Gudalaupe donde vivían doscientos estudiantes de todos los países latinoamericanos. En Madrid terminé de descubrir América Latina. (...) En vez de Alemania me iría a Israel, a buscar en el Oriente el origen de América Latina (...) de Jerusalén a Tel-Aviv, a Haifa, a Nazareth. (...) Un mes de trabajo manual en el shikún (cooperativa) árabe. La violencia de la pobreza, del rudo

trabajo manual, del calor del desierto... Experiencias fuertes, definitivas, profundas, místicas, mesiánicas, carnales... (Dussel, 2018, pp. 20-22)

Regresa a la República Argentina mientras completa sus estudios europeos en 1966, se instala en la ciudad de Mendoza para hacerse cargo de la cátedra de Ética en la Universidad Nacional de Cuyo (1969) hasta que es expulsado formalmente en 1975. En este período de novel docencia y de vínculos con otros filósofos, va cobrando cuerpo la Filosofía de la Liberación, la apertura a otros espacios académicos, y el contacto con la vida sufriente de los pueblos latinoamericanos.

Ahora bien, a partir del desempleo y de un atentado con bomba que detonaron en su casa (1973), se exilia en México, donde impartirá clases en la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco y en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía de la UNAM (1976)<sup>43</sup>.

En este período aparece su *Filosofía de la Liberación*, libro que publicará para exponer las categorías fundamentales para toda Filosofía de la Liberación. De esta manera, y junto con las obras antropológicas (los *Humanismos*), las religiosas (Historia de la Iglesia, Religión, etc.) y éticas de la liberación latinoamericana (erótica, pedagógica, política y arqueológica) del período argentino, Enrique Dussel comienza a desplegar el arsenal teórico para constituir el esqueleto central de una nueva filosofía: la Filosofía de la Liberación desde la óptica dusseliana.

Gracias a su establecimiento definitivo a nivel residencial, profesional, y ciudadano, Enrique Dussel se adentra, en la década-

43 "Ahora entendíamos al Sócrates asesinado, al Aristóteles perseguido y que muere en la isla de Eubea, al Agustín (de Hipona) sitiado, al Tomás (de Aquino) que perece camino a las grandes disputas, al Fichte expulsado de la Universidad de Jena, al Marx que nunca pudo ser profesor universitario y al Husserl también expulsado por el nazismo de la Universidad de Friburgo" (Dussel, 2018, p. 33)

da de los '80, en el análisis de las obras marxianas para depurar el lenguaje filosófico de la perspectiva ontológica e incorporar la variable material en las reflexiones filosóficas. Aquí aparecerán los resultados de diez años de trabajo ininterrumpido y detallado de sus seminarios, plasmados en *La producción teórica de Marx: una introducción a los Grundrisse* (1985); *Hacia un Marx desconocido. Un comentario de los Manuscritos del 61-63* (1988); *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana. Un comentario a la tercera y cuarta redacción de "El Capital"* (1990); y *Las metáforas teológicas de Marx* (publicadas en 1992).

En la década siguiente, entablará una polémica con Karl-Otto Apel, distinguido filósofo alemán de la escuela de la Ética del Discurso, asumiendo la importancia de los aspectos formales en la constitución de una ética liberacionista propositiva<sup>44</sup>. En este período publica otro de sus *opus magnum* en el campo de la disciplina que se especializa: su Ética de la Liberación en la edad de la Globalización y la exclusión (1998). En esta obra, Dussel sistematiza su ética madura: vinculará el punto de partida de todo filosofar de liberación, *i. e.*, el *Otro* (víctima), con los criterios material (reproducción de la *vida*), formal (*consenso* argumentativo), y de factibilidad (pretensión de *justicia*).

A fines de la mencionada década, y desde el comienzo del siglo y milenio aveniente, Dussel emprenderá dos grandes actividades: por un lado, se encargará de darle sentido, organización y centralidad a su *Política de la liberación*; y, por otro lado, trabajará en aportes al movimiento crítico *Giro Descolonial* desde su impronta histórica y filosófica. A partir de estos momentos, irá publicando sus tratados filosófico-políticos (*Política de la liberación. Historia mundial y crítica* y *Política de la liberación. Vol. II*).

44 Aquí aparecen algunas obras, a saber, y a modo de ejemplo: *Fundamentación de la ética y filosofía de la liberación* (1992, editado junto a K.-O. Apel y Raúl Fornet Betancourt), y *Apel, Ricoeur, Rorty y la Filosofía de la Liberación* (1996) como así *La ética de la liberación: ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo* (1998), ambos del propio Dussel.

94 *Arquitectónica*) y sus textos políticos con características divulgativas y militantes (*20 tesis de política*, *Indignados*, *Hacia una filosofía política crítica*, y *Pablo de Tarso en la Filosofía política actual*, entre otros), su Economía Política (*16 tesis de economía política. Una interpretación filosófica*), pero también, como observaba, propuestas de descolonización filosófica sobre la Filosofía Moderna (*Filosofías del Sur. Descolonización y Modernidad*; *Hacia los orígenes de Occidente. Meditaciones semíticas*; *Marx y la modernidad*, etc.).

Como se vislumbra, Dussel ha profundizado desde las primeras intuiciones, muchas de ellas solamente críticas, en la consolidación de algunas disciplinas filosóficas, según la perspectiva liberacionista. La centralidad de su trabajo en Ética, Política y Economía han estado atravesadas, desde mi perspectiva, por sus intereses primarios, pero también porque eran los ámbitos de su campo laboral específico.

En el transcurso del itinerario filosófico presentado, Dussel anunciaba que en algún momento trataría la cuestión estética liberacionista. Si bien en algunos momentos de su producción intelectual ha desarrollado someramente algunas de sus intuiciones, por ej., en su *Filosofía de la producción* (1984), es cierto que recién a partir de las hipótesis estéticas de 2017 (Dussel, *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*, 2018), comienza a sortear dificultades y vislumbra ciertos parámetros para su composición. Tomando estas primeras aproximaciones sistemáticas, y a partir del encierro generalizado por la pandemia del COVID-19 en 2020, formulará dieciocho tesis primarias y definitivas (que luego deberán ser profundizadas en posteriores investigaciones) de la *Estética de la Liberación*.

Para comprender el itinerario de su análisis reflexivo estético y filosófico del arte, he considerado ordenar las diferentes elucidaciones, que ha forjado en sus pensamientos desde su juventud hasta la actualidad, en tres etapas según los lugares de residencia

en tiempos determinados, sus intereses teóricos (especialmente en la atención a ciertos conceptos), y la dedicación sistemática sobre la temática en cuestión.

## **PRIMERA ETAPA: OTREDAD POBRE (ARGENTINA-MÉXICO, 1960-1980)**

Se denomina a esta etapa “Etapa temprana” o “Precrítica” en alusión a los primeros desarrollos de las categorías fundamentales para la conformación de una Filosofía de la Liberación. Dussel, influenciado por las filosofías de Heidegger, Ricoeur, y Levinas, junto a otros filósofos latinoamericanos universitarios, comienza a desplegar la sistematización filosófica, en torno al eje vertebrador del Otro pobre.

En estos momentos, parte de su producción académica, tanto en la República Argentina como en su exilio mexicano, estará atravesada por la presentación de algunas pautas y reflexiones estéticas y filosóficas del arte, conformando lo que se podría denominar como “Proto-estética” o, por analogía, “Estética temprana”, “Estética Precrítica”. Estas primeras reflexiones dusselianas, son meramente intuitivas, incluso específicas dentro del campo académico, pero nos ofrecen la pauta del surgimiento de algunas presentaciones teóricas, y de las problemáticas que le interesaba.

El concepto rector de estas reflexiones estéticas tempranas, será el Otro pobre: de esta manera, la Filosofía de la Liberación Latinoamericana no sólo será una experiencia reflexiva emergente de nuestras latitudes, sino que será un aporte a la Filosofía contemporánea en general. Este “Otro pobre”, intuido y vivido junto a Paul Gauthier en las cooperativas de construcción en Nazareth, será conceptualizado con el grupo filosófico liberacionista como elemento rector de toda la Filosofía de la Liberación desde una óptica dusseliana.

Estos primeros acercamientos a las cuestiones tradicionalmente vinculadas a la Estética filosófica tendrán, a mi juicio, dos tematizaciones importantes: por un lado, una estética enraizada en sus inclinaciones liberacionistas teológicas y, por otro, el desarrollo de una estética de la producción o estética poiética.

En la primera tematización, el pobre es considerado metafísicamente como No-ser, como quien no tiene voz para el Sistema; así, la Estética debe salir a su encuentro (cara-a-cara) para comprender el ser de lo que vive, y, en un primer momento, expresarlo analíticamente en una obra de arte (gracias a la comprensión y a la expresión del artista); y luego, superar la conceptualización utilizando imágenes, palabras poéticas, cuerpos voluminosos, etc. (Dussel, 1969).

Desde el escorzo donde el artista visualizó el ser oculto de un ente en un mundo, las cosas tomaron un sentido profundo que ya no puede ser nuevamente trivializado por el uso. La obra de arte “saca” del mundo cotidiano al ente descubierto en su ser, la torna inutilizable, lo saca del círculo desgastador de cosa pragmática. (Dussel, 1969, p. 293)

Por tanto, el artista en el arte tiene una tarea fundamental: expresar el ser comprendido por el mundo, en este caso, latinoamericano, y por tanto, pobre. Su labor radicarán en presentar ante el mundo la vivencia del oprimido que siempre existió pero con formas determinadas y características.

Posiblemente, la expresión artística que pueda sintetizar la experiencia artística y estética tanto en palabras como en imágenes, sonidos, etc., es la Eucaristía, puesto que allí se patentizan la praxis (área filosófica que analiza las relaciones intersubjetivas), y la póiesis (reflexión sobre las acciones de los hombres con la

naturaleza) (Dussel, 1980). La Eucaristía es símbolo de la producción (póiesis) porque es pan hecho por las manos del hombre, es praxis porque nos abre al misterio de la relación con Dios (Otro). Los ritos religiosos, tanto pachamámicos como uránicos, son praxis mediados por actos poiéticos. La religión es el espacio donde los seres humanos hemos contruido los mayores símbolos para la vinculación entre el Ser humano y Dios, mediado por un acto poiético. El acto religioso nos vincula con Otro (aspecto cultural, por la divinidad) y con los otros (aspecto litúrgico). Lo eucarístico es una expresión litúrgica que cualquiera puede hacer si ofrece junto a otros, lo que producimos. De esta manera, la estética liberacionista dusseliana se desentiende de la mirada moderna y burguesa del arte como entretenimiento, pasando a ser fundamental para la vida (pan, chicha, vino, etc.) y para vincularnos con los otros.

Por otro lado, en la segunda tematización entra en juego una filosofía poiética, una filosofía de la producción y el diseño, pero con énfasis en la creación artística (Dussel, 1984). Para Dussel, la Estética debería encuadrarse como una rama específica de la producción de elementos civilizatorios y materiales que modifican la naturaleza desde el Neolítico. Al generar un modo de producción sedentario, el *Homo Sapiens* no emigra y, con ello, puede generar un excedente económico, que lo impulsa a desarrollar la gastronomía, la hilandería, la cerámica, etc.

Por tanto, la Estética no es la producción de obras originales gracias a la actividad del genio autónomo en determinados lugares separados, sino, más bien, aquel saber y aquella práctica que nos ha permitido expandirnos y reproducirnos masivamente. Sólo en la Estética moderna las prácticas que permiten reproducir materialmente la vida se transformaron en artesanías, folklore, etc., diferenciando un espacio de estetización del gusto en ciertas prácticas: el arte será una actividad autónoma, distinta

98 a los oficios y a las ciencias (Kant, 1984), y una forma histórica del Espíritu que se plasma en la práctica artística de los pueblos (Hegel, 2008).

El desprecio por el trabajo manual, propio de esclavos, siervos, obreros, llevó a la filosofía a sólo ocuparse de la estética -la parte “más limpia” de lo que denominaremos poiética-. (Dussel, 1984, p. 13)

Sólo en una filosofía de la póiesis liberacionista, la reflexión estética volverá a ser considerada dentro los marcos vitales, cuya nota característica es la universalidad real de toda experiencia humana, porque es parte de los límites naturales y del equilibrio necesario para “querer seguir viviendo”.

## **SEGUNDA ETAPA: OTREDAD DE LA ÁISTHESIS (CHILE, 2017-2020)**

Dado el desarrollo que han tenido las diferentes áreas de la Filosofía de la Liberación en relación a las disciplinas estándares de la Filosofía en general, especialmente en la Ética y la Política (de la Liberación), Dussel acomete el trabajo, a partir del año 2017, de orientar sus nuevas investigaciones filosóficas en la sistematización de una Estética de la Liberación, más allá de las diferentes tematizaciones que hiciera en su primera etapa de estudio, pero incorporando algunas intuiciones mencionadas.

En el *I Coloquio sobre Filosofía de la Liberación Chile: hacia una Estética de la Liberación latinoamericana de cara al siglo XXI* (organizado por el Centro de Investigación en Estéticas Latinoamericanas de la Facultad de Artes – CIELA-, para los días 22 al 24 de agosto de 2017 en la Universidad de Chile), Dussel propone siete hipótesis de trabajo para la conformación de una Estética de la Liberación desde el marco categorial de su Filosofía de la

Liberación. Estas “intuiciones” o primeros acercamientos buscan ordenar el trabajo emprendido otrora, sistematizar y completar algunas aristas de su biografía académica, y generar líneas de investigación y trabajo en la conformación estructurada de una estética liberacionista.

El punto de partida para sus reflexiones estéticas, anclado en el marco categorial de su Filosofía de la Liberación, será la *experiencia ontológica*, cuya *apertura primera* descubre al mundo como bello y la belleza de las cosas. Esta apertura no será la “Estética” en el sentido cognitivo de Alexander Baumgarten ni “Artístico” de la estética hegeliana, sino como *áisthesis* (aquella intención que se abre al mundo de la vida desde los parámetros inmediatos de la sensibilidad), pero también como *poíesis* (momento óntico o expresivo-productivo de la obra de arte). La *áisthesis* es, por tanto, la apertura estética al mundo y a las cosas, tanto desde la Biosfera (cito-estética, fito-estética y zoo-estética) como de la Noosfera, o esfera cultural trans-formadora de la cultura sobre la naturaleza objetivada en las obras de arte e institucionalizada en el Arte (moderno).

La situación del ser humano como “ser-en-el-mundo” no es meramente cognitiva, sino experiencial, ya que recibe un impacto límbico (emotivo, perceptual, sensible) y neo-cortical (racional) de las cosas reales. Este estado lo lleva a “querer-vivir”, y de esta forma a constituir el *campo estético* como totalidad.

Por otra parte, y ya en terreno gnoseológico, la *áisthesis* deviene en una relación Sujeto-Objeto, pero subsumido “en mi mundo”: las cosas no son meros fenómenos, sino que se constituyen como bellos porque permiten vivir. El criterio *aisthético* no será, como lo propugnaba la estética ilustrada, el *gusto*, sino la *vida* (belleza), como fruición subjetiva, asombro o pasmo de alegría porque lo real posibilita seguir viviendo; y la *muerte* (fealdad): el *esteticidio* de la belleza greco-latina-moderna que fetichiza una

100 estética, y niega el valor de las estéticas-otras por considerarlas bárbaras y primitivas<sup>45</sup>.

La áisthesis permitirá, asimismo, acceder a la realidad como bella según distintas manifestaciones fenoménicas para la vida: por tanto, será constituida por una pluralidad analógica que se expresa en diferentes campos (sub-mundos). Los sub-campos serán, entre otros, el color, el sabor, el sonido (estética natural), y serán expresados *poiéticamente* como obra de arte, en la pintura, la gastronomía, la música (estética cultural), respectivamente.

Para Dussel no hay un campo determinante, estructural, como lo concebían el Romanticismo al otorgarle superioridad a la Estética por sobre la Ética (contra-Schiller); el Marxismo clásico que, obviamente, daba primacía al campo económico; el Liberalismo, que partía de la Política para pensar el resto de los saberes; y el Positivismo, que propugnaba la superioridad de las ciencias.

Más bien, la Estética de la Liberación afirma el cruce de los campos como *determinaciones determinantes determinadas*: un campo determina a otro y a la vez es determinado por ése, e incluso, por otro campo. Dussel lo ejemplifica:

Así los frescos de los grandes pintores militantes mexicanos, como Diego Rivera o José Clemente Orozco, en que las obras de arte expresan una interpretación de la historia de un pueblo oprimido en proceso de liberación son expresión de una estética militante, com-

45 Para superar la situación esteticida, Dussel propone dos momentos fundamentales: primero, que nos descolonizemos de los lineamientos estéticos eurocéntricos (evangelización estética, civilización estética y desarrollismo estético); y luego, como momento positivo y creativo, desarrollemos la Estética de la Liberación, que busca (a) la autoconciencia estética de los pueblos del Sur-Global, como lo hizo Ernesto Cardenal con el sandinismo nicaragüense o la estética obediencial comunitaria del zapatismo (produce, recibe y aprecia la obra de arte), y (b) la apertura a la "Otriedad estética" a partir de la escucha, el diálogo (especialmente Sur-Sur, para luego Sur-Norte), y el servicio (*diakonia*).

prometida y hasta revolucionaria. Lo mismo podría decirse de la pintura de Francisco de Goya, (...). Sus Pinturas negras expresan al pintor, obedencialmente ante los sufrimientos y la fealdad cotidiana de ese mismo pueblo, que podía surgir como un monstruo temible en la defensa de la patria, ya que vivía habitualmente en la oscuridad de la dominación. (Dussel, 2018, p. 173)

Estas determinaciones determinantes determinadas se dan, siguiendo la lógica aristotélica pero también liberacionista, en tres nudos: el primero, *i. e.*, el cruce entre la Estética con los *campos teóricos* como Sociología, Historia, Filosofía de la Estética, etc.; el segundo, con el *campo Técnico* (productivo), que tendrá en cuenta el avance civilizatorio de cada cultura (instrumentos, materiales, signos, entre otros); y el tercero, con lo *práctico*: una “dimensión ético-política” (por ej.: la propaganda de Goebbels), o una “dimensión político-económica” (moda o publicidad en el Capitalismo) de la Estética, etc.

### **TERCERA ETAPA: OTREDAD DE LA HIPERPOTENTIA (MÉXICO, 2020-2021)**

En el transcurso de la pandemia global por COVID-19, Dussel desplegó las tesis fundamentales de la Estética de la Liberación por medio de un curso universitario que publicó en su perfil de la red social Youtube, sin un escrito previo que, según lo afirmado por el filósofo, estaría próximo a aparecer en la editorial<sup>46</sup>.

Si bien en la segunda etapa había desarrollado 7 hipótesis de trabajo, ahora las ampliará a 18 tesis fundamentales y defi-

46 El perfil en la red social de Youtube es “Enrique Dussel”, y puede encontrarse en: [https://www.youtube.com/channel/UC53VTi\\_y2vEHo4FQIMIFDaA](https://www.youtube.com/channel/UC53VTi_y2vEHo4FQIMIFDaA). A la fecha de presentación del presente escrito no publicó sus *18 tesis de Estética de la Liberación*.

102 nitivas de su estética liberacionista. Estas afirmaciones estéticas recuperarán las investigaciones realizadas otrora (y explicadas *ut supra*) bajo la organización de constelaciones, puesto que su apertura permite la inclusión de otras ideas, según los criterios de desarrollo histórico y teórico. De esta manera, la *primera tesis* desarrolla la nueva organización en constelaciones según el desenvolvimiento de la Estética filosófica desde su aparición y consolidación (momento afirmativo) hasta las críticas que ha recibido (momentos negativos):

a. La *Primera constelación* es el surgimiento y fortalecimiento de la Estética Moderna, tradicional, establecida como Totalidad que instituye la Belleza y el Arte según cánones eurocéntricos programáticos. Esta *Totalidad Estética Vigente* comprenderá las tesis 2 a 6. Se localizará a la estética dentro de un territorio vital, *i. e.*, la relación del mundo con la realidad como totalización de sentido, y por la cual seguimos vivos como parte constitutivo de un cosmos con sentido. Hacemos estética desde un mundo que nos permite seguir viviendo; por ello, todo lo que tiene vida, es posible por la *áisthesis*. Ese horizonte generará en las distintas cadenas del ser vivo una proto-estética: cito, fito, y zooestética. Pero el desarrollo de la estética, no como disciplina filosófica, sino como pulso vital, no quedó en la vida animal, sino que cobró conciencia y permitió la vida estética en el *Homo Sapiens*. De esta manera, la belleza se enriqueció con el Ser Humano ya que éste, en su relación con la cosa real, captó la belleza como elemento central de su vida.

Se incorpora, por ello, al ser humano como lugar ontológico estético con sentido: comprender lo que objetivamente es bello en la cosa real. La comprensión es el resultado de la vinculación del sujeto con la cosa que ofrece información, que me permite vivir: el sujeto lo constituye como *áisthesis* propia. Con ciertos

sabores, con ciertos olores, etc., nos apropiamos de la *aisthetización* del mundo que nos permite vivir. 103

Por otra parte, el pasaje del cuasi-mundo de la protopoiesis de un animal (el canto del gallo o el nido del pájaro) será enriquecido por una *poiesis* humana (arquitectura, o con el canto y la música, respectivamente). Esta superación de la “estética pobre” opera gracias a la aparición del neocórtex que puede comprender lo que objetivamente es bello en la cosa real, puesto que “nos hace vibrar el tono” como fuente de vida (la *pulchritudo prima*). Como se colige, hemos pasado de una belleza natural (que no es un valor, no es una Idea, no es una Persona, ni un Trascendental) a una cultura, que emerge como fruto del trabajo.

Hay sensibilidad desde la célula. Pensemos en qué es aquello que le permite a la ameba unicelular lanzar el pseudópodo. ¿Cómo descubre que ahí afuera hay algo? La célula tiene cierto conocimiento; tiene un cierto querer. Esa sal le permite alimentarse y reproducir aquello que ha consumido viviendo. Además, la célula posee una fuerza motora que le permite disolver aquello, hacerlo su propia corporeidad, y termina por gustarle. De esta manera tenemos la estética en el unicelular. Pero Mandoki lo lleva aún más allá. ¡Upa! ¿Una estética vegetal? ¿Sienten las plantas? No sienten como los seres humanos o los vivientes animales, pero sí tienen un contacto con su medio regido por el mismo sol, que es el origen de la vida del canario da mata. El sol está al origen del unicelular, del multicelular, del vegetal, del animal y del ser humano. Es Huitzilopochtli para los aztecas. (Dussel, Lecciones de Estética de la Liberación, 2020, p. 26)

104 La *póiesis* cultural en el plano *aisthético* es, por un lado, la “Obra de Arte” y la práctica artística, constituida por la gestión oligárquica del gusto, la distinción del arte mecánico del producido por el genio, la consolidación de las Bellas Artes, y de las “instalaciones artísticas” (museo, galerías, escenarios, etc.); y por otro, la Estética filosófica, que se presenta, luego de las *Lecciones de Estética* de Hegel, como universal. Frente a ello, Dussel propondrá, como primera propuesta negativa, crítica, una *Historia Mundial y Pluriversal de la Estética* que tenga en cuenta a las grandes culturas según los núcleos ético-míticos: primera, Mesopotámica; segunda, Egipto-bantú; tercera, Indostánico; cuarta, Chino; quinta, Maya-aztec; y sexta, Inca-Quechua<sup>47</sup>.

b. La *Segunda constelación* se convierte en el primer momento negativo, destructivo de la constelación anterior, puesto que es la crítica de los pilares fundamentales de la Estética Moderna. En este momento revolucionario, las Vanguardias y las Neovanguardias se desentienden de los axiomas estéticos modernos pero, dado que surgen de la propia experiencia del Norte-Global, sólo pueden ser consideradas como una crítica interna. Aunque se distancian de los parámetros artísticos y estéticos que consolidaron la estética moderna ilustrada y romántica, por nombrar algunas, terminan totalizándose, canonizando lo que, en su origen, buscaban desanonizar: nacen de una experiencia de entreguerras “mundiales” pero no lograron desantenderse de la universalización.

Formalmente, esta constelación se construirá hasta la décima tesis y, si bien convierte las hipótesis primigenias en tesis funda-

47 En este caso, Dussel mantiene la importancia de las lecciones hegelianas por motivos pedagógicos en el programa del curso, pero en sus clases on line reconocerá que es el nexo entre la primera y la segunda constelación, puesto que la exposición de la historia de la estética de Hegel, al adquirir ribetes eurocéntricos y por tanto de infravalorar el lugar de América Latina, supone la expulsión de otras culturas del cánón estético.

mentales tanto en la mutua relación entre los campos<sup>48</sup>, como en la fetichización de la pretensión de universalidad de la Estética europea moderna<sup>49</sup>, incluye las ideas de *Necroestética* (*esteticidio*, en las hipótesis) y *Necroartística* colonialistas, que atacan la vida del Otro bajo el rótulo de “feo”. Esta incorporación y modificación de las tesis de Achille Mbembe sobre la Necropolítica (Mbembe, 2011) es aprovechada por Dussel para enfatizar la estética y artística de la muerte de la actitud estética clásica por dos motivos centrales: (a) la administración del *suicidio estético* en el *Desarrollismo estético* (y el *Desarrollismo artístico*) producido por el patrón colonial de poder y su supervivencia artística por parte de las élites criollas locales; y (b) una crítica a la *an-áesthesis estética* (insensibilidad producida por el entretenimiento frente al dolor de los dominados y la pérdida por la emoción del gusto propio) y la *anti-áisthesis estética* (disgusto de la expresión artística local como *Subdesarrollismo estético y artístico*).

Ante este panorama desolador de muerte y dolor, Dussel recupera, asimismo, las tesis que estudió y vivenció en su juventud de la Filosofía Semítica, *i. e.*, la recepción hospitalaria de la *revelación* de la *exterioridad* que acoge la existencia del Otro y sus producciones. Frente al así denominado “verdadero gozo estético”, emerge como exterioridad una *meta-física estética* que exige una recepción hospitalaria (cara-a-cara), una epifanía absoluta del otro. Algunos que “son” y otros que “están en el mundo” se presentan como feos, sin Historia, sin Estética ni Arte, pero deben ser desfetichizados, recibéndolos en su *alteridad estética*.

48 Como se apuntaba en las hipótesis estéticas, Dussel vuelve a considerar la metodología de investigación liberacionista que no afirma la prioridad de un campo sobre otro como lo consideraban Schiller (sobredeterminación del campo ético), Lukács (sobredeterminación del campo estético) o Goebbels (sobredeterminación del campo político). No hay una “última instancia”, sino mutua determinación.

49 La fetichización es la totalización de la “Totalización Estética” cuya fuerza radica en su pretensión hegemónica y en su dominación estética, basada en la “represión estética” y en la “imposición estética” (Cfr. Quijano, 1992).

106 Esta apertura a la exterioridad permitirá que no fetichicemos la belleza y artística propia, local, y enriquecerá la concepción propia de la belleza, y nos abrirá el horizonte al Arte Mundial.

c. La *Tercera constelación* será la propiamente liberacionista, la de los pueblos periféricos que luchan por emerger. Para ello, se presentarán los proyectos artísticos y estéticos que ya están vigentes en los márgenes de la Estética Moderna y Contemporánea que sólo reconoce algunas variables. Son las distintas áisthesis que se vivencian pero todavía no están reconocidas, aceptadas y legitimadas por los territorios académicos y artísticos establecidos. De esta manera, no sólo se conocerán las variables de una vivencia estética y artística establecida en la periferia, sino que aportarán indicios en la conformación de la nueva teoría y práctica estética y artística. Ejemplos serían el movimiento abya-yalense, el pensamiento afro, la áisthesis indígena, o la producción artística zapatista que, basada en la experiencia y sensibilidad del pueblo como sede de lugar creativo (*hyper-potentia esthetica*), exige la escucha obediencial del artista que pueda expresar, creativamente, el mandato popular.

Es, asimismo, la creación de una nueva Estética Pluri-versal (y no Uni-versal, de corte hegeliano) y Transmoderna (más allá de la primera y la segunda constelación). Aquello que es creado por la exterioridad estética: un nuevo espacio y un nuevo tiempo, y la conformación de un nuevo *Sistema de Artes*. Este nuevo Sistema de Artes incluirá (a) *Nueva Arquitectura*, que tendrá en cuenta los materiales locales y otras prácticas de construcción; (b) *Nueva Artística Visual* de la Escultura, la Pintura y la Comunicación; (c) *Nueva Artística Auditiva*, del Canto, la Música y la Danza (pero también de la gastronómica, la perfumaria, etc.); (d) *Nueva Artística de la Palabra*, i. e., la Literatura, la Poesía y el

Teatro; (e) *Nuevas Artes* como el Cine, la Fotografía, el Diseño<sup>50</sup>; y (f) el *Crecimiento creativo pluricultural de las Artes Populares*, para lograr la reproducción material de la vida concreta de los pueblos, y la redefinición del cánón estético. En este último punto, Dussel mencionará a la *Danza* como el Arte popular por excelencia, puesto que es una actividad artística que atraviesa todos los pueblos, fomenta la reproducción, genera reuniones, expresa la alegría, (en síntesis, apuesta por la reproducción material de la vida); pero, a mi juicio, no sería la danza la práctica popular que logre la reproducción material de la vida de modo ejemplar, sino la *Fiesta*, puesto que, si observamos, las actividades que nuclea son todas aquellas prácticas artísticas de un *Nuevo Sistema de Artes*, por ej.: gastronomía, tejido, perfumaria, música, danza, poesía, canto, arquitectura, etc.

Por último, el filósofo liberacionista considera que, al igual que Wittgenstein o el Maestro Eckhart, no se debería considerar al “sentir” como una expresión más del ser humano, como punto de partida para conocer el mundo como pensaban los empiristas, sino que es aquello que supera el mero conocer de las cosas. Es la emoción por la vida, por sentirse-vivo; es contemplar gustosamente, con sabor, que la vida es un *don*. De esta manera la Estética termina como Filosofía del don por la vida: nos lleva a hacer lo debido, a abrirnos al Otro, y cuidar de los pobres. Así como la Estética se convierte en *Mística*, el Arte se transforma en *Alleluia*.

50 Aquí se podría incluir la *Nueva Artística Virtual*.

## 108 REFERENCIAS

- AA. VV. (1973). *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Bs. As.: Bonum.
- Cerutti Guldberg, H. (2006). *Filosofía de la liberación latinoamericana*. México: FCE.
- Donnantuoni Moratto, M. (2020). La categoría de “normalidad filosófica” en Francisco Romero y su dimensión histórica. *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 33, 93-115. Obtenido de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/anuariocuyo/article/view/2134>
- Dussel, E. (1969). *Estética y Ser. Artes plásticas*, 17-20.
- Dussel, E. (julio-diciembre de 1975). La Filosofía de la Liberación en Argentina. *Irrupción de una nueva generación filosófica*. *Revista de Filosofía Latinoamericana*, I(2), 217-222.
- Dussel, E. (1980). *Arte cristiano del oprimido en América Latina*. *Concilium*, 152.
- Dussel, E. (1984). *Filosofía de la producción*. Bogotá: Editorial Nueva América.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*. Madrid: Trotta.
- Dussel, E. (2013). *Hacia una Estética de la Liberación*. En E. Dussel, *Obras escogidas*. Bs. As.: Editorial Docencia.
- Dussel, E. (2015). *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*. México: UACM.
- Dussel, E. (2015). *Filosofía de la Liberación*. México: FCE.
- Dussel, E. (2017). *La nueva Edad del mundo. La Transmodernidad*. En E. Dussel, *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. Bs. As.: AKAL/Inter Pares.
- Dussel, E. (2018). *En búsqueda del sentido*. En E. Dussel, *En búsqueda del sentido. Sobre el origen y desarrollo de una Filosofía de la Liberación*. CABA: Editorial Las Cuarenta.
- Dussel, E. (Enero-Junio de 2018). *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*. *Praxis. Revista de Filosofía*(77), 1-37.
- Dussel, E. (2020). *Lecciones de Estética de la Liberación*. *Hermeneutic*(18), 13-30.

- Dussel, E. (2020). *Lecciones de Filosofía de la Liberación*. CABA: Editorial Las Cuarenta. 109
- Ginestra, E. (2019). Desprenderse de la Estética tradicional en la Formación Docente. En A. Puchmüller, & E. Ginestra, *Narrativas de la Otredad. Literatura y Estética*. San Luis: Nueva Editorial Universitaria.
- Hegel, G. W. (2008). *Lecciones sobre la Estética*. Bs. As.: Losada.
- Kant, I. (1984). *Crítica del juicio*. Madrid: Losada.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina .
- Quezada Figueroa, A. (2017). Notas para una Cinema Liberación. En H. Roda, & N. Heredia, *Filosofía de la Liberación: aportes para pensar a partir de la descolonialidad*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú indígena*, 29(123), 11-20.
- Romero, F. (1950). *El hombre y la cultura*. Bs. As.: Espasa-Calpe.
- Téllez, E. (2020). *Para una estética de la liberación decolonial*. México: Ediciones del Lirio.



# Hacia la descolonización de la palabra en la Literatura: *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain

María Amelia Grau<sup>51</sup>

Jean Price-Mars publica en 1928 su ensayo *Ainsi parla l'oncle* en donde reúne bajo ese título los textos de conferencias que él había pronunciado a partir de 1920 con la intención de recuperar las raíces culturales identitarias de la nacionalidad haitiana en momentos de la ocupación norteamericana en Haití y en otros rincones de América del Sur y el Caribe. Junto a él, otros intelectuales escribieron con el mismo objetivo de reconstruir una identidad nacional amenazada<sup>52</sup>.

Por esas paradojas difíciles de dilucidar, el pueblo haitiano cuya historia es la de raza trasplantada desde África a un suelo extranjero, experimenta enojo y hasta vergüenza de su pasado y de su africanidad, percibida por la élite de su país como “desechos de la humanidad, sin historia, sin humanidad, sin religión, a los cuales había que infundir no importa cómo, nuevos valores morales, una nueva investidura humana” (Price-Mars, 1928, p. 9).

*Ainsi parla l'oncle* se inscribe dentro del grupo de expresiones ensayístico-literarias haitianas conocido como *Indigenismo*. Este movimiento representó una toma de conciencia profunda y transformadora, la forma más importante de resistencia moral

51 Instituto de Lenguas Extranjeras/FCH/UNSL magrau@unsl.edu.ar

52 *Revue Indigène* en Haití; Revista de Avance cubana; las producciones de los llamados “Trienistas” en Puerto Rico; el *Manifiesto Antropófago* de O. Andrade, la novela *Macunaima* de M. de Andrade, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Mariátegui. Según afirma Julieta Novau (2007): “Esta voluntad que aúna a ciertos intelectuales del continente latinoamericano se encuentra, además, enmarcada literariamente por una crisis de representación estética de la alteridad popular” (Orbis Tertius, año XII nro 13 p. 2)

y cultural frente a la invasión extranjera. El ensayo de Prince Mars es un estudio científico literario, en el cual el autor descubre a lo largo de siete capítulos<sup>53</sup> el folklore haitiano y a partir de un método de etnografía comparada con otras culturas, esto es, recopilar datos, examinar los orígenes y situar geopolíticamente sus formas de vida, convierte lo que denomina el alma *negra* en objeto de conocimiento. Si bien en 1804 la comunidad negra esclavizada de Saint Domingue se independizó del poder colonial francés y proclamó la República negra de Haití, tuvo dificultades para construir una nación y su identidad. Haití tuvo una historia compleja y única en el contexto de países del Caribe y de Latino América<sup>54</sup>. Prince Mars (1928) explica que la sociedad haitiana buscó ser, en una suerte de *bovarysme*<sup>55</sup> colectivo, algo distinto de lo que era, creyó que su destino superior reposaba en modelar sus pensamientos y sentimientos a imagen de la antigua metrópoli. La historia de Haití se ha inclinado hacia esta alienación cultural a pesar de la resistencia de parte de su pueblo.

53 Los siete capítulos son : 1) Ainsi parla l'oncle ; 2) Les croyances populaires ; 3) L'Afrique, ses races et sa civilisation ; 4) L'Afrique et le monde extérieur ; 5) L'animisme africain ; 6) Les sentiments religieux des masses haïtiennes ; 7) Le folklore et la littérature.

54 Una noche de 1791, en el bosque de Bois Caimán, en la colonia francesa de Saint-Domingue, una asamblea de esclavos africanos luego de una ceremonia *vodú* lanza un movimiento revolucionario violento, hasta lograr primero la abolición de la esclavitud dada por la 1era República francesa en 1794. En 1802 Napoleón, ahora Cónsul en Francia, restablece la esclavitud en las colonias. Las luchas antiesclavistas continúan, y en 1804 logran la Independencia y la fundación de una nación llamada con el nombre *taíno* Hayti. La Constitución haitiana de 1805 redactada sobre la que Toussaint Louverture, gobernador de la isla, había redactado en 1801, es para muchos autores el primer gran desmentido, aún con sus contradicciones, del pensamiento universal impuesto por la modernidad eurocéntrica. Esta constitución alteró el orden colonial, declaró la igualdad y libertad para todos los ciudadanos, cuestionó el racismo al establecer en su artículo 14: “todos *los* ciudadanos, más allá de su color de piel, serán llamados *negros*”, intentó fundar una nacionalidad haitiana, y propuso otra organización económica diferente de la de mercado de la modernidad europea ilustrada (Gruner, 2010)

55 Jules de Gautier, filósofo francés, influenciado por la novela *Madame Bovary* (1957) de Gustave Flaubert, escribe *Le bovarysme* (1902) donde utiliza el término bovarysme para designar un tipo psicológico en personas que buscan “otra cosa, otro lugar”, ser diferente de lo que se es, luego lo extiende a las ilusiones que los individuos o los pueblos se forjan sobre ellos mismos.

En *Ainsi parla l'oncle*, el folklore haitiano está expresado en cuentos, leyendas, canciones transmitidos de forma oral y esencialmente en las creencias populares. Las creencias populares expresan fenómenos psicológicos y en ellos hay elementos heterogéneos: supervivencias de antiguas creencias, amalgamas de antiguas costumbres y todas reposan en actos auténticos de fe que demostrarían la existencia de una religión. La religión *vodú*, dice Prince Mars, otorgó homogeneidad a creencias y valores en tanto manifestación cultural colectiva dentro de la cual existen elementos religiosos y supersticiosos de carácter universal. Para ver esto, el autor propone un abordaje comparativo con otras religiones europeas, particularmente paganas, por medio de una equiparación niveladora de elementos constitutivos equivalentes.

Price-Mars (1928) toma el concepto de Durkheim sobre religión<sup>56</sup>, y afirma que el *vodú* reúne las condiciones esenciales<sup>57</sup> que hacen a una religión, diluyendo así, la frontera catolicismo/vodú establecida por los valores universales de la Modernidad europea desde la concepción binaria civilización/barbarie. El africano y sus creencias fueron tomados desde el mundo civi-

56 todas las creencias conocidas sean simples o complejas presentan un mismo carácter común, suponen una clasificación de las cosas reales o ideales que los hombres representan en dos géneros opuestos designados generalmente con el nombre de "sagrado y profano". La división del mundo en dos campos, uno sagrado y el otro profano, esto es lo esencial y distintivo del pensamiento religioso (Price-Mars, 1928).

57 Todos los adeptos creen en la existencia de seres espirituales que viven en alguna parte del universo en estrecha intimidad con los humanos a quienes dominan. Estos seres invisibles constituyen un Olimpo formado por dioses que reciben el nombre de Papa o gran Maestro. El vodú es una religión porque el culto exige un cuerpo sacerdotal jerarquizado, una sociedad de fieles, templos, altares, ceremonias y una tradición oral por la cual se transmiten las cuestiones esenciales de ese culto. El vodú es una religión porque a través de las leyendas, fábulas y cuentos se puede observar una teología, un sistema de representaciones gracias al cual en épocas primitivas los ancestros africanos se explicaban los fenómenos naturales. Estas representaciones subyacen en forma latente en creencias sobre las cuales reposa el catolicismo híbrido del pueblo haitiano (Prince-Mars, 1928).

114 lizado eurocéntrico como *fetichismo*<sup>58</sup> y el *vodú* sufrió todas las vicisitudes de una religión oprimida.

A partir de definir el *vodú* como religión, Price-Mars plantea una tesis fundamental: la emancipación de Haití del poder colonial francés en 1804 fue posible gracias a la cohesión política producto de la homogeneidad de las creencias religiosas entre los esclavos.

## CRÉOLE

Según destacan los autores en *Elogio de la Creolidad* (1989), los cuentos, las leyendas, las creencias y las ceremonias religiosas, eran transmitidos en lengua *créole*. La lengua *créole* es un producto cultural autóctono, mezcla del francés hablado por los colonos con los dialectos africanos hablados por los esclavos traídos desde diferentes etnias africanas y se va elaborando en el contacto entre colonos y esclavos en el trabajo de las plantaciones, como un medio de comunicación. Luego, hacia 1685, se irá constituyendo una clase de ricos colonos, los *békés* que desarrollará un desprecio por los negros, por África y por los valores de los que el sujeto *créole* es portador. A partir de allí la lengua *créole* comienza a considerarse una no-lengua o sub-lengua y se impone la lengua francesa. Este rechazo por el negro (negrofobia) y por la lengua *créole* (creolofobia) desde las élites haitianas, dará origen, ya en el siglo XX, a dos movimientos de resistencia cultural: la *Négritude* y la *Creolidad*.

Muchos críticos consideran que el Indigenismo y el libro de Prince Mars fueron precursores del movimiento literario *Négritude* que surgirá cuando la revista *L'étudiant Noir* reúna, en 1934,

58 La palabra *fetichismo* viene del portugués *feitiço* derivado del latín *factitius*, artificial. Fue aplicado por los viajeros portugueses que llegaban a la costa occidental de África para nombrar la costumbre de nativos de adorar objetos: caracoles, piedras y objetos inanimados (Price-Mars, 1928).

a todos los estudiantes negros de París. Fue un movimiento poético revolucionario anticolonialista iniciado en París por el poeta de Martinica Aimé Césaire y por el poeta senegalés, luego presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor. La *Négritude* significó una toma de consciencia del opresor y una reflexión, un camino de descenso en sí mismo. Así como Orfeo desciende al infierno a buscar a Eurídice, dice Jean Paul Sartre en *Orphée noir* (1948), el negro debe descender a los infiernos luminosos del alma negra y volver a África. Esta búsqueda y este renacer se expresará en poesía y en lengua francesa.

La *Créolité* fue un movimiento que tuvo resonancias en el ámbito de la creación literaria y surge del texto *Éloge de la Créolité* (1988) de J. Bernabé, P. Chamoiseau y R. Confiant. En este texto los autores visibilizan ante el mundo lo que hasta entonces había sido relegado cultural y lingüísticamente al territorio de un simple dialecto y sitúan el tema de la enseñanza del *créole* como lengua reservorio de una comunidad cultural ligada por vínculos históricos. El *créole* se habla en las ex colonias francesas Guadalupe, Martinica y Haití.

En el caso de Haití, el *créole* se convirtió en la lengua materna de todos los haitianos a partir de su Independencia en 1804. Luego se sucedieron diferentes gobiernos y dictaduras que impusieron el francés, pero a pesar de ello, actualmente la mayoría de los habitantes habla *créole*, solo una élite de 13 % de la población habla francés. Estas dos lenguas, transmiten dos lógicas, dos maneras de ser en el mundo. Una nace de la esclavitud, de una asociación entre tierra y religión en el seno de la vida campesina. La otra es una élite burguesa aferrada a modos de vida occidentales y mira con desprecio secular al campesino. Así, G. Pierre-Charles (2020), cuenta que, al regresar a Haití en 1987, luego de su exilio durante la dictadura de Duvalier, encontró una situación económica y social dramática, sin embargo, nunca

116 antes había tenido la oportunidad de apreciar el contraste entre la degradación material de una nación producto del sistema sociopolítico, y la potencialidad, originalidad, creatividad y riqueza que demuestra la cultura nacional. Este camino de valoración y afirmación de la lengua *créole*, y del *vodu* desde la literatura y otras artes es una potencialidad, que tiene su origen en una cultura de resistencia construida históricamente contra el colonialismo, el capital extranjero, el racismo y que llevó al ser socio cultural haitiano a asumir plenamente su creolidad, su negritud, su personalidad etnocultural, su religiosidad, es decir su *Haitiánidad*. La obra de J.Price Mars, J..Roumain, y R. Depestre forma parte de la construcción de una nueva estética descolonizada desde la cual se abordará en este trabajo la novela de J.Roumain *Gobernadores del rocío*

Enrique Dussel elabora 18 tesis para su futuro ensayo *Estética de la liberación Latinoamericana*.<sup>59</sup> En la tesis 15 “Hacia la descolonización artística de la palabra en la literatura, la poesía y el teatro” hace referencia a esta afirmación de la estética popular a través de la literatura y de las artes. A continuación, nos referiremos someramente a este futuro ensayo, a su tesis 15 y al concepto de *Transmodernidad*.

## **HACIA UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN LATINOAMERICANA**

Dussel señala que la Modernidad europea comienza en 1492 junto a la conquista, colonización, desarrollo del capitalismo y

59 Dussel ha expuesto estas 18 tesis en videos que corresponden a un curso on line dado en el 2020 desde la UNAM.

Aún no ha sido publicado el libro. En *Siete ensayos de Filosofía de la liberación (2020)* Dussel plantea, en el último ensayo, el número 7, “Siete hipótesis para una estética latinoamericana”. En el capítulo 12 de *Filosofías del sur, descolonización y transmodernidad (2017)* Dussel explica el concepto de transmodernidad y la descolonización estética. También expone estos conceptos en su artículo *Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la filosofía de la liberación (2003)*

consolidación de Europa como centro cultural, económico y político frente a un mundo periférico. Así, América latina fue un momento constitutivo de la Modernidad. Desde este eurocentrismo occidental, el resto de las culturas fueron consideradas primitivas, premodernas, subdesarrolladas. El autor afirma también que estas culturas, asimétricas, desde un punto de vista de sus condiciones económicas, tecnológicas, militares, guardan una alteridad con respecto a la Modernidad europea con la que han convivido, aceptado e incorporado y, al mismo tiempo, respondido a sus desafíos desde sus propias experiencias culturales. Estas culturas colonizadas sobreviven en el silencio, en la oscuridad y en el desprecio de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas. Pero luego comienzan a emerger afirmando sus valores propios y subsumiendo aquellos de la modernidad. Así surge una nueva estética producto de un proceso de descolonización y liberación del mundo imperial.

Enrique Dussel influenciado por el pensamiento de E. Levinas,<sup>60</sup> propone para Latinoamérica y el caribe un proyecto transmoderno. En 18 tesis organizadas en tres constelaciones plantea la descolonización y creación de una estética latinoamericana que culminará en la Trans Modernidad. La primera constelación refiere al concepto de estética, de belleza y de gusto establecidos en el mundo occidental desde los griegos hasta la Modernidad considerando al resto de las culturas como primitivas, premodernas, subdesarrolladas. La segunda constelación comienza con la crítica interna a la Totalidad Estética Eurocéntrica, desde las poéticas de movimientos literarios como el Romanticismo, el Surrealismo y las Vanguardias. En este sentido, es interesante destacar el rol que cumplen los movimientos artísticos literarios europeos como el Romanticismo y otros como el

60 Filósofo francés autor de *Totalidad e infinito*, Ensayo sobre la exterioridad (2002).

118 Simbolismo, las Vanguardias, el Expresionismo, el Surrealismo y el Existencialismo literario. Estos movimientos son revolucionarios ya que desde las artes plantean una crítica de los valores de la modernidad que sostienen el capitalismo, el poder imperial, las guerras y el racismo. La tercera constelación plantea la creación de la nueva Estética popular latinoamericana, es decir la creación artística de los excluidos o negados y destaca en ella tres momentos. Un momento de afirmación autovaliosa de la propia cultura popular, un segundo momento en el cual se efectúa una deconstrucción de su propia tradición con elementos críticos de ella misma y con otros tomados de la misma Modernidad. Y el tercer momento, en el cual destaca el rol del intelectual crítico que debe ser alguien que se sitúa entre las dos culturas, la propia y la Moderna, es decir en el borde o la frontera de las dos culturas. Rigoberta Menchú<sup>61</sup> así como Manuel el protagonista de *Gobernadores del rocío* indagan en su comunidad las causas de la pasividad y del fatalismo y comienza una crítica comunitaria que los llevará a comprometerse en lograr una sociedad mejor. Esta nueva estética se expresará en el folklore, la comida, el diseño, las fiestas, la música y el canto, la pintura, la escultura y en la literatura, la poesía y el teatro<sup>62</sup>.

En la tesis 15 “Hacia la descolonización artística de la palabra en la literatura, la poesía y el teatro”, Dussel afirma el valor de estas artes como artes revolucionarias. La literatura es ficción, dice el autor, y con palabras abre un mundo trascendental simbólico, paralelo a la cotidianidad del mundo real. La literatura no describe ese mundo real con la objetividad no comprometida

61 Autora de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, dedica largos capítulos a describir la cultura de su pueblo maya de Guatemala y parte de una afirmación autovaliosa de sí misma y de la propia tradición cultural (Dussel, 2003)

62 Estas expresiones serán las Artes populares descolonizadas y construirán un nuevo paradigma de belleza y un nuevo canon estético, entendiendo “belleza” como esa capacidad humana de captar desde lo emocional la realidad misma como fuente de vida

del científico, sino que sumerge al lector dentro de un escenario simbólico ficcional en el cual el lector es actor de lo que se relata conectándose con su cotidianeidad y sus experiencias reales. Se refiere al *boom latinoamericano* como una literatura de recuperación de mitos, tradiciones, creencias, costumbres, paisaje, comidas, es decir de la identidad latinoamericana en diálogo con la modernidad europea. Así intenta deconstruir los valores modernos considerados universales. Dussel reivindica el valor de esta literatura que precede a posturas ideológicas críticas de la modernidad, como Teología de la Liberación, Ética y Filosofía de la liberación y Teoría de la Dependencia.

Este camino de descolonización culminará en la Transmodernidad, en lugar de Postmodernidad, que es propia del mundo europeo. La Transmodernidad da lugar a que las culturas Otras se pongan en movimiento hacia una utopía pluriversa, que implica diálogo transversal, diálogo multicultural entre diversas culturas no dominantes. Desde este diálogo intercultural periférico, afirma el autor, es necesario deconstruir la globalización de la cultura europeo-norteamericana.

A continuación, la novela y su autor.

## **AUTOR Y OBRA**

J. Roumain nace en 1907 en Haití y pertenece a la generación de intelectuales que vivieron la segunda colonización, la norteamericana desde 1915 hasta 1949. Si en 1804 los haitianos se liberaron de la esclavitud en la plantación, ahora es otra lucha para expulsar al colono. Esta lucha dio lugar a dos movimientos, el externo con los alzamientos de campesinos, huelgas y protestas, y un movimiento interno de repliegue del haitiano sobre sí mismo que dio lugar al *Indigenismo* del cual ya hablamos, luego a la *Négritude* y a la *Créolité*. Roumain regresa a Haití luego de realizar sus estudios en Suiza, pertenecía a una familia acomodada

120 de mulatos, y además de ser escritor, creó el Partido comunista haitiano en 1934 del cual fue secretario General. Comprometido con la realidad haitiana, la analiza desde el marxismo.

## **GOBERNADORES DEL ROCÍO (*GOUVERNEURS DE LA ROSÉE*) (1944)**

La novela está escrita en lengua francesa y en *créole*. La historia comienza con el regreso de Manuel, joven campesino negro, a *Fonds Rouge* en Haití, luego de haber emigrado y vivido durante 15 años en Cuba donde trabajó tumbando caña todos los días desde el amanecer hasta el atardecer. El protagonista se encuentra con una tierra devastada por la sequía, con una comunidad sumida en la pobreza y aferrada a creencias y tradiciones que los dejaba en el quietismo y la resignación; se encuentra con el rapaz Hilarión, personaje jefe de sección que endeuda a los campesinos vendiéndoles aguardiente para luego pedirles las tierras en forma de pago, y se encuentra con el odio que divide al pueblo en dos bandos irreconciliables por un asunto de reparto de tierras donde la sangre corrió. Manuel llega a casa de sus padres Bienaimé y Délira y se propone encontrar la fuente de agua, conoce a Anaise, se enamoran y proyectan casarse. Si bien participa de los ritos vodú presentes en la vida de los campesinos pues estos le dan sentido a la vida y reafirman la solidaridad social, él les dice que las causas de la sequía no están en razones místicas o sobrenaturales sino en la ignorancia de los hombres, que las causas de la sequía están en la deforestación de los bosques y en la enemistad y falta de solidaridad entre los que trabajan la tierra. Dice Manuel: “No es Dios que abandona al hombre, es el hombre que abandona la tierra y recibe su castigo: la sequía, la miseria, la desolación” (p. 142). Manuel les explica que la reconciliación del pueblo campesino será condición *sine qua non* para salir de la miseria en la que se encuentra. La seque-

dad es respuesta al odio entre las gentes. Este odio se manifiesta en una negativa a la solidaridad, a la generosidad y al amor. Manuel encuentra la fuente del agua, pero muere con las puñaladas de Gervilen, personaje lleno de maldades, intransigente, el enemigo que acumulaba el odio y el rumiar amargo a causa de peleas familiares por reparto de tierras. Manuel logra llegar a la casa de sus padres y cuenta moribundo a su madre lo ocurrido; le pide que guarde silencio sobre las causas de su muerte, solo le pide que transmita a los campesinos la necesidad de unirse, de llamar a un *cumbite*<sup>63</sup>, de organizarse para trabajar duro y poder traer el agua a los terrenos para el cultivo y ser ellos mismos los gobernadores del rocío o *gouvèné rouzé*<sup>64</sup>, los que controlen y den paso al agua. Así, Manuel propone el trabajo, la creatividad y la solidaridad para transformar la realidad, recuperar la vida y ser libres. Anaise su amada conoce el secreto sobre la fuente de agua. La novela termina con la reconciliación de los campesinos quienes se ponen a trabajar organizados y logran traer el agua y regar sus tierras. Todo renace con el agua fuente de vida. Manuel renace en el hijo que espera Anaise.

*Gobernadores del rocío*, puede situarse en ese momento del proyecto transmoderno de descolonización, cuando el escritor es crítico de la propia tradición y creencias. En esta obra Roumain muestra la cultura campesina fuente de la cultura haitiana no solo para ensalzarla, como hicieron los Indigenistas, sino para mostrar el límite de esas tradiciones, su lado oscuro. Desde el marxismo supera la ideología del Indigenismo y Negritud para solidarizarse con los condenados de la tierra, buscar las causas

63 Palabra procedente del español "convite", el *cumbite* es una especie de cooperativa en la que los miembros de la sociedad se comprometen voluntariamente y sin remuneración alguna a realizar trabajos agrícolas. El beneficiario tiene la única obligación de suministrar comida y bebida abundante a los trabajadores convidados. Este tipo de asociaciones recibe diferentes nombres en América: *cayapa* en Venezuela

64 Es el título que tiene el campesino encargado del riego, de la irrigación, de todo lo que contiene la distribución del agua.

122 de la pobreza y del estancamiento del país y así escapar de la resignación y el quietismo del campesinado haitiano.

A modo de conclusión la originalidad de Haití consiste en ser el único país de América que conquistó en una revuelta de esclavos su Independencia en 1804, el único en que una religión pagana, el vodú, es practicada por la mayoría de la población, el único donde la lengua de los esclavos, el créole, se convirtió en lengua materna y el único cuya población desciende de esclavos y es mayoritariamente negra. J. Roumain en su novela muestra las ceremonias vodú como parte integrante de la vida de los campesinos y es un logrado ejemplo del proceso de creación de imágenes en lengua francesa a través del créole, es decir de conciliar las dos lenguas. Esto es el bilingüismo<sup>65</sup> y consiste en traducir imágenes del *créole* a la lengua francesa, en expresar con la ayuda de la lengua francesa las emociones sentidas en *créole*, es por esto que los escritores se han esforzado siempre en conciliar las dos lenguas utilizadas en el país. Según dice G. Pierre-Charles (2020), la lengua *créole* y el poder religioso del vodu con sus canciones y rituales, han adquirido, actualmente, soberanía propia. Así, dice el autor, hoy los intelectuales orgánicos haitianos tienen una tarea enorme por delante: poner a disposición de la comunidad (80% de analfabetos) los tesoros del conocimiento y de la ciencia en su propio idioma. Y yendo más lejos aún, es necesario una ruptura en la filosofía y en el enfoque epistemológico, es necesaria una descolonización de la educación, de la cultura y de las ciencias sociales.

65 En un futuro trabajo se podría profundizar en este tema en *Gobernadores del rocío* y otras obras.

## REFERENCIAS

123

- Bernabé, J. et al. (1989). *Elogio de la Creolidad*. Trad Rodriguez, B et al. Casa de las Américas
- Dussel, E. (2003) Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. Erasmus, vol 5 ( 1-2), 65-102.  
<https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf>
- Dussel, E. (2020) *Siete ensayos de Filosofía de la liberación*. Trotta.
- Dussel, E. (2017) *Filosofías del sur, descolonización y Transmodernidad*. Ediciones Akal.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Edhasa.
- Pierre-Charles, G. (2020) *Haití: pese a todo, la utopía*. Biblioteca Clacso <https://www.clacso.org/haiti-pese-a-todo-la-utopia/>
- Price-Mars. J. (1928). *Ainsi parla l'oncle. Essais d'Ethnographie*. <https://www.yumpu.com/fr/document/read/17426501/ainsi-parla-loncle-essais-dethnographie-les-classiques-des->
- Roumain, J. (2004) *Gobernadores del rocío [Gouverneurs de la rosée]*. Trad M. Ascencio. Biblioteca Ayacucho (trabajo original publicado en 1944).
- Sartre, J.P (1948). Orphée Noir. En L.S. Senghor. (Ed) *Anthologie de la nouvelle poésie africaine et malgache* (pp. IX-XVIV) Presses Universitaires France.



*Sección III*

*La alteridad  
en géneros literarios*

*Otros:*

*las historietas de superhéroes,  
el bildungsroman afroestadounidense  
y el libro álbum posmoderno*



# El mito del superhéroe entre la historia, las historietas y la realidad

Martín Alejandro Salinas<sup>66</sup>

## INTRODUCCIÓN

No es el calor en este desierto árido y seco lo que lo incomoda. Es su misión. El conocimiento de que lo que va a hacer viola sus sensibilidades. Tiene la fuerza para gobernar al mundo, pero la sabiduría para ni siquiera concebirlo... Tiene el poder para crear cosas a su imagen, pero no el ego para sucumbir a tales caprichos egoístas... Y sin embargo, viola el espacio aéreo Quraquí sabiendo muy bien que ejercerá su fuerza, usará su poder sobre ellos e insistirá más allá de la razón. Pero por supuesto, lo hará. (Wolfman, Ordway y otros, 1987, p. 1)<sup>67</sup>

La secuencia que acabamos de recuperar, relatada por un narrador omnisciente, tiene lugar en el ficticio país de Quraq, definido por Superman como “la peor de todas las naciones terroristas” y objetivado como un lugar que “exporta violencia y vive de la muerte” (Wolfman, Ordway y otros, 1987, p. 3). El Hombre de Acero ha llegado hasta ese lejano sitio de Medio Oriente luego de una serie de ataques perpetrados por ciudada-

66 Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y Master of Liberal Arts de la St. Edward's University, Austin, Texas, EEUU. Auxiliar de Primera Exclusivo Efectivo en Teorías de la Comunicación I y II, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis. [masalinas@unsl.edu.ar](mailto:masalinas@unsl.edu.ar)

67 La traducción es nuestra.

128 nos quraquies en Metrópolis, la capital del “mundo moderno” y el centro neurálgico del capitalismo. El objetivo del héroe es imponer su propia visión de la justicia, aunque esta viole todas las leyes internacionales. Y es eso, justamente, lo que se retrata en una sucesión de viñetas que abarca seis páginas, en las que el héroe destruye el arsenal de un pequeño país independiente, irrumpe violentamente en su palacio de gobierno y toma por el cuello a su Presidente.

No es difícil encontrar en el cómic analizado, analogías de sucesos ocurridos en el mundo real: Qurac representa en verdad a Irán, naciones con las que Estados Unidos ha tenido a lo largo de los años, diferentes conflictos, especialmente luego de la Revolución iraní de 1979; mientras que Superman encarnaría -como lo ha hecho varias veces- al poderío militar norteamericano y a su autoimpuesta misión de ‘gendarme del mundo’.

Sin embargo, la escena relatada puede ofrecernos pistas sobre algo más profundo y duradero que un conflicto militar específico, se trata de los componentes de lo que llamaremos *el mito del superhéroe estadounidense*, uno que parece no sólo haber conquistado todas las fronteras y atravesado las páginas de los comics para instalarse en las pantallas de nuestros televisores, cines y celulares; sino también permeado la política nacional e internacional en un mundo signado por la existencia de una única superpotencia.

Pero, ¿quiénes o qué son exactamente los Superhéroes? Nacieron a fines de la década de 1930 entre las páginas baratas de los cómics y junto al Jazz, se convirtieron en una de las formas más genuinas e identificables del arte popular norteamericano. Pero, aunque su denominación surgiera cuando Superman fue enviado a la tierra en las páginas de *Action Comics* N° 1 -publicada el 18 de abril de 1938-, la realidad es que los justicieros con capacidades extraordinarias son mucho más antiguos. Su

genealogía puede rastrearse al descubrimiento de América, a la conquista del oeste y a las innumerables guerras emprendidas por el país del norte en diversas partes del globo. Todos, acontecimientos que tienen en común una particular construcción del *otro*.

## DECONSTRUYENDO AL SUPERHÉROE

Aun teniendo en cuenta que el término ‘superhéroe’ nació a mediados del siglo XX, podemos encontrar rastros de él casi desde el origen de la humanidad. Como señaló Joseph Campbell (1949), a lo largo del mundo habitado, en todos los tiempos y bajo todas las circunstancias, “los mitos del hombre han florecido; y han sido la inspiración viviente de todo lo que pudo haber aparecido de las actividades del cuerpo y la mente humana” (p. 3)<sup>68</sup>.

Campbell definió a la típica aventura heroica como una sucesión de acciones que transforman el carácter del héroe y al final, a toda la sociedad. Según él, el primer paso tiene lugar cuando el héroe sale del mundo común y corriente y se aventura en una región de maravilla sobrenatural. Allí encuentra fuerzas fabulosas, se enfrenta a un terrible peligro y gana una batalla decisiva. Al final, el campeón regresa de su misteriosa aventura con el poder de ayudar a su prójimo (Campbell, 1949, p. 30). Este es el camino que siguen un gran número de historias mitológicas. Prometeo, que robó el fuego de los dioses y se lo dio a la especie humana; San Jorge, que luchó y mató al dragón, y el Rey Arturo, que encontró la fabulosa espada Excalibur, son sólo algunos de los ejemplos de esta estructura narrativa.

De particular interés en la secuenciación de la aventura del héroe, es el tramo en el que el personaje se traslada a la tierra de lo desconocido, donde debe sobrevivir a una sucesión de

130 pruebas, y al final descubrir que los poderes divinos que estaba buscando y que fueron peligrosamente ganados, han estado en su corazón todo el tiempo. Campbell señala inteligentemente que desde este punto de vista, el héroe es sólo un símbolo de la imagen divina, creativa y redentora que está escondida dentro de todos nosotros, esperando ser descubierta y transformada. Y es desde este punto de vista, del que podemos entender por qué los mitos y los héroes son tan importantes para distintas culturas, incluso la actual sociedad secularizada y tecnocrática. Estos relatos son cruciales porque muestran pistas importantes sobre las tensiones, esperanzas y sueños dentro de la conciencia de un pueblo. Los héroes hicieron esto en la antigüedad y lo hacen ahora con la ayuda de los avances tecnológicos que realzan su aparente realismo.

Por otro lado, la noción de ‘mito’ es fundamental para dar cuenta de ciertas relaciones entre realidad y ficción. Roland Barthes (2014) asegura que este concepto permite dar cuenta de cómo la prensa, el arte y el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos, deja de ser absolutamente histórica. Para el autor, el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje (p. 199).

Pero mientras Campbell se encargó de identificar los componentes del mito clásico, John Shelton Lawrence y Robert Jewett (2002) han deconstruido astutamente la trama del típico mito estadounidense: todo comienza con una comunidad armoniosa, un paraíso en la Tierra que de repente es amenazado por las fuerzas del mal, las instituciones normales no logran detener la amenaza; y en el último minuto, un superhéroe desinteresado emerge para renunciar a las tentaciones y llevar a cabo la tarea redentora de destruir el mal y restaurar la comunidad a su condición paradisíaca. Después de su servicio, el superhéroe vuelve a la oscuridad. Este mito ha sido recreado en libros de historia,

novelas, cómics, películas y series de televisión, durante más de doscientos años.

Para los mencionados autores, el superhéroe estadounidense es casi siempre un ser solitario, y desinteresado, que rescata a una comunidad impotente y aterrorizada y que resiste a las tentaciones del sexo y el dinero. Sin embargo, no todos los superhéroes son ‘creados iguales’. En *The Anatomy of Criticism* (1973), Northrop Frye ofrece una tipología del héroe que es útil para explorar las acciones de los superhéroes modernos.

Según Frye, hay cinco tipos de héroes que se diferencian entre sí con respecto a sus poderes y estatura moral. El héroe *Tipo Uno* es el que difiere en especie de otras personas y del medio ambiente, es el ser divino de la mitología griega y romana, además de ser la personalidad principal en el Antiguo y Nuevo Testamento cristiano. El héroe *Tipo Dos* es alguien superior en grado de otras personas y el medio ambiente, y no está “limitado por las leyes ordinarias de la naturaleza” (Frye, 1973, p. 34). Este héroe posee cantidades prodigiosas de fuerza y resistencia. Podemos encontrar claros ejemplos de este tipo en Superman, el Capitán Marvel y en Wonder Woman. Los héroes *Tipo Tres* difieren del *Tipo Dos* porque son superiores en grado de otras personas, pero son como ellos en relación al ambiente que los rodea. Este héroe es un líder cuya capacidad de persuadir se origina en cualidades carismáticas o en la autoridad nacional-legal que proporciona una base para la acción o la tradición, como la figura de autoridad en una familia.

El héroe *Tipo Cuatro* no es superior a otras personas o a su entorno, comparte una humanidad común con los demás y está sujeto a los mismos impulsos, tentaciones y patrones de comportamiento que cualquier otro.

Finalmente, el héroe del *Tipo Cinco* es un ser con cualidades morales inferiores; es alguien a quien algunos miran condescen-

132 dientemente, con desprecio o temor. Estas categorías servirán para analizar diferentes tipos de héroes en la mitología norteamericana que parece haberse impuesto gracias a la hegemonía del mercado, en casi todo el mundo.

## **EL NACIMIENTO DEL MITO ESTADOUNIDENSE**

Sin duda, la idea de salvadores con superpoderes que descenderían de los cielos para ayudarnos en nuestra peor hora, tiene su origen en la religión, específicamente en las doctrinas de los puritanos que colonizaron Estados Unidos e identificaron a esa nación como la ‘tierra prometida’. La visión del Nuevo Mundo como lugar de nuevas oportunidades y su relación con las profecías de la Biblia estaba generalizada antes y durante la Revolución Americana. Como Anders Stephanson señala en su libro *Manifest Destiny* (1995), los colonos pensaron que no podía haber sido un accidente que Dios hubiera develado este Nuevo Mundo, este nuevo continente, escondido por tantas edades, precisamente en el momento en que el proceso de purificación había comenzado en el Viejo Mundo (p. 9). Incluso Colón afirmó antes de su último viaje, que el descubrimiento de América significó la apertura de un nuevo cielo y una nueva tierra, como se menciona en la Biblia. Tzvetan Todorov (2011) señala que el mismo Colón se entera por la obra de D`Ailly de que ese continente desconocido alberga ni más ni menos que al paraíso terrenal. “Se entiende que un hombre tan profundamente piadoso como él (sueña con nuevas cruzadas para liberar Jerusalén) quisiera llegar a esa maravilla antes de morir” (p. 49).

Este conjunto de ideas se combinó y dio vida a la noción de que, especialmente Estados Unidos, había sido elegido de todos los países del globo, como el sitio de la segunda venida de Jesús. Los colonizadores de Estados Unidos creían realmente que la nueva tierra sostenía para ellos la promesa de un “destino ma-

nifiesto”, lo que estaba directamente relacionado con las viejas nociones bíblicas renovadas a través de la Reforma. Ellos estaban convencidos que tenían un rol predestinado y redentor, ya que eran el pueblo escogido por Dios en la Tierra Prometida.

Fue precisamente John O ‘Sullivan quien acuñó la frase “destino manifiesto” en 1845 para significar la misión de los Estados Unidos “para extender por el continente asignado por la Providencia, el desarrollo libre de nuestros multiplicados millones anuales” (como se cita en Stephanson, 1995, p. 11)<sup>69</sup>. Esto sucedió precisamente cuando en nombre de la libertad, o como Anders Stephanson (1995) observa, al menos de una libertad anglosajona, Estados Unidos estaba atravesando un proceso de expansión nunca antes visto y necesitaba una doctrina para justificar sus acciones agresivas y el exterminio de los nativos americanos.

Edgardo Lander (2011) retomando al inglés John Locke, realiza un interesante aporte a esta cuestión en su análisis de las concepciones del universalismo, del individuo y sus derechos en el liberalismo clásico y en el pensamiento constitucional:

El orden de la sociedad habrá de responder a la facultad del individuo. No hay derecho legítimo fuera de esta composición. ‘Let him [the Man] plant in some in-land, vacant places of America’, que el hombre así colonice las tierras vacantes de América, un territorio que puede considerarse jurídicamente vacío porque no está poblado de individuos que respondan a los requerimientos de la propia concepción, a una forma de ocupación y explotación de la tierra que produzca ante todo derechos, y derechos antes que nada indi-

69 La traducción es nuestra.

viduales (...) Si no hay cultivo y cosecha, ni la ocupación efectiva sirve para generar derecho; otros usos no valen, esa parte de la tierra, este continente de América, aunque esté poblado, puede todavía considerarse vacante, a disposición del primer colono que llegue y se establezca. El aborigen que no se atenga a esos conceptos, a tal cultura, no tiene ningún derecho (como se cita en Lander, 2011, p. 21).

Lander establece además la relación de estas ideas con las concepciones religiosas que se encontraban en el germen de la colonización de América. Es decir, si Dios creó al hombre a su propia imagen y lo elevó sobre todas las otras criaturas de la tierra, entonces le dio el derecho a intervenir sobre ellas. “A diferencia de la mayor parte de los otros sistemas religiosos, las creencias judeo-cristianas no contienen inhibiciones al control de la naturaleza por el hombre”, señala el autor (Lander, 2011, p. 18).

Si el Nuevo Mundo fuera un paraíso, un Nuevo Edén donde el hombre y Dios tuvieran una oportunidad de comenzar de nuevo, los enemigos y los peligros que amenazaban ese paraíso debían ser destruidos en el nombre no sólo de Dios, sino de toda la humanidad. Esta idea del ‘asedio del paraíso’ fue expresada en terminología secular por Thomas Jefferson en la Declaración de Independencia de Estados Unidos: “Pero cuando un largo tren de abusos y usurpaciones, persiguiendo invariablemente el mismo objeto, evidencia un diseño para reducirlos bajo el despotismo absoluto, es el deber de un pueblo rebelarse” (como se cita en Shelton Lawrence y Jewett, 2002, p. 26)<sup>70</sup>.

El mismo tema de un pueblo escogido bajo ataque, surgió en una de las primeras formas de literatura estadounidense, las

70 La traducción es nuestra.

narrativas sobre las cautivas, que se basaban en las condiciones del país en ese momento, donde los indígenas americanos y el desierto eran percibidos como amenazas a la civilización.

Así nació un mito norteamericano: el paraíso es representado como sitiado, sus ciudadanos presionados por poderosas fuerzas *alienígenas*<sup>71</sup> y sólo un ser con poderes inmensos, antes reservados únicamente a los dioses, puede surgir para detener a los enemigos, redimir a los cautivos, y restaurar el paraíso. Esto demuestra que aunque no tendrían un nombre distintivo hasta el siglo XX, los “superhéroes” estaban entre los estadounidenses en los siglos XVIII y XIX, y estaban allí para quedarse.

## **LA CONSTRUCCIÓN DEL PRIMER SUPERHÉROE HISTÓRICO NORTEAMERICANO**

Un paraíso en peligro. La gente normal y las instituciones se muestran impotentes para defender a la comunidad, entonces, un superhéroe emerge para salvar el día y redimir el paraíso. Ningún otro personaje histórico estadounidense encarnaba mejor el mito del superhéroe norteamericano que George Washington. No es una coincidencia entonces que en la construcción mítica de la historia, se convirtiera en el padre inmortalizado de ese país.

George Washington nació el 22 de febrero de 1732, y los creadores de mitos de los siglos XIX y XX intentaron transformarlo en una leyenda casi desde su nacimiento. Hay un gran número de historias míticas sobre su infancia, como el cuento típico del cerezo, u otros que lo sitúan como un hijo pródigo que evitaba las peleas entre niños y siempre defendía la verdad y la justicia.

Pero tal vez la historia que podría ser parte de cualquier cuento mítico es la iniciación de Washington. Ya hemos dicho que

71 En inglés la palabra alien puede referir tanto a un extraterrestre como a un inmigrante o un miembro de otro pueblo o raza.

136 para convertirse en un héroe, un personaje tiene que pasar a través de una iniciación, lo que significa viajar fuera de la comunidad, enfrentar peligros inimaginables y volver con los poderes para restaurar y redimir a la sociedad. Y esto es lo que aseguran que Washington hizo.

A la edad de dieciséis años, el joven George viajó a la frontera como topógrafo, buscando tierras baratas para comprar. De 1748 a 1751 fue, para todos los efectos, un inspector profesional, y esta vocación le proporcionó la oportunidad de visitar tierras occidentales inexploradas. Sus experiencias como agrimensor beneficiaron a Washington como soldado años después, cuando sin duda utilizó su conocimiento del paisaje para crear estrategias de guerra exitosas, y también le permitieron experimentar un encuentro que cambió su vida.

Durante sus travesías, Washington viajó por las montañas y encontró a muchos nativos americanos. “Esta experiencia, aunque breve, puede haber sido útil a medida que comenzó a desarrollar una comprensión de la vida y los valores indios” (Rasmussen y Tilton, 1999, p. 30). Como observa Joseph Ellis (2004), cuando en 1775 Washington fue nombrado comandante del recién creado Regimiento de Virginia, transformó al Regimiento en una unidad de élite que combinaba la disciplina de los soldados británicos con la agilidad táctica y la habilidad de los guerreros indios (p. 24).

Pero éstos no eran los únicos viajes de Washington a tierras extrañas y extranjeras. En el otoño de 1751 sus actividades como agrimensor fueron interrumpidas por la enfermedad de su hermano, Lawrence, a quien los médicos recomendaron viajar a Barbados para mejorar su salud, y en este viaje fue acompañado por su hermano menor, George.

La travesía por Barbados resultaría cultural y socialmente beneficiosa para Washington. “La exposición a los viajes por el océano

y el nuevo entorno exótico podría haber proporcionado a Washington una perspectiva diferente sobre el mundo y el lugar de las colonias americanas en él” (Rasmussen y Tilton, 1999, p. 35).

En Barbados, Washington contrajo viruela, una enfermedad que no le dejó efectos duraderos. Al contrario, parece haber implantado en él una inmunidad que le protegió, algo muy parecido a un “superpoder”.

Pero los juicios de Washington no terminaron con sus viajes a tierras exóticas, continuaron con su participación en la guerra de Francia e India, donde una vez más se encontró con indios y fue capaz de negociar exitosamente con ellos. Luego llegaría el episodio de la travesía del río Allegheny, un presagio de su cruce más famoso, el del río Delaware. Las dos audaces aventuras ocurrieron en Navidad, en el peor de los climas, y pareciera que la presencia de Washington fue crucial en ambas ocasiones. Seguramente había algo especial en Washington. Solamente él decidiría cruzar el Delaware en la noche de Navidad de 1779, en medio de un invierno crudo y arriesgando su vida en las aguas congeladas. En realidad, dos de las tres unidades estadounidenses que comenzaron el cruce retrocedieron cuando el hielo fluía y los fuertes vientos parecían negar la posibilidad de un cruce exitoso, y sólo las fuerzas bajo el mando directo de Washington cumplieron su objetivo, una tarea digna de un ‘súper-ser’.

Pero los “superpoderes” de Washington fueron descubiertos mucho antes, en la batalla de Monongahela en 1775, cuando le dispararon varias veces pero ninguna bala lo tocó. Quince años después de la batalla, esta historia fue contada al mismo Washington por un jefe indio que había luchado contra los británicos en Monongahela y se había convencido de que George era invencible. “Él -el jefe indio- fue persuadido entonces de que el joven héroe estaba bajo la tutela especial del Gran Espíritu, y dejó de dispararle” (Rasmussen y Tilton, 1999, p. 61).

138 Al final, el Ejército Continental ganó la guerra, y gran parte de la victoria se atribuyó a la presencia de Washington como un inspirador guerrero que comandaba las tropas y mantenía las voluntades de una nación unida. “Claramente, Washington se convirtió en el primer ‘santo’ de la religión civil estadounidense”, observa Conrad Cherry (1998, p. 63).

La ascensión de Washington al panteón de dioses se hizo realidad después de su muerte. Los estadounidenses se reunieron para recordar al General y primer Presidente, algo que fue ilustrado por John James Barralet (1747-1815) en su *Apotheosis of Washington* (1802), y H. Weishaupt en su *Apotheosis of George Washington* (1830). Estas dos obras de arte nos muestran a un Washington transformado en más que un santo, ascendiendo a los cielos seguido o ayudado por ángeles, casi como un Cristo americano.

Como cualquier observador puede ver, Washington encaja fácilmente en el héroe Tipo Uno, que según las categorías propuestas por Frye (1973), está reservado a los seres divinos o personalidades principales del Antiguo y Nuevo Testamento cristiano.

## DE LA HISTORIA A LAS HISTORIETAS

Más allá de la figura mítica de George Washington, tal vez el primer personaje ficticio en encarnar al héroe norteamericano sea el *cowboy*, al que Bradford Wright (2001) identificó como, “el mito más fuerte de la cultura estadounidense”, ese héroe de frontera, que resuelve la tensión entre “el desierto y la civilización”, al tiempo que incorpora las mejores virtudes de ambos ambientes<sup>72</sup> (p. 10).

El vaquero nació en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil norteamericana, cuando la demanda de carne

72 La traducción es nuestra.

vacuna aumentó. Su trabajo consistía en reunir grandes rebaños de ganado salvaje de Texas y guiarlos hacia las vías férreas de Missouri y Kansas. Pero al igual que lo que pasó con la figura del gaucho en Argentina, no fue el verdadero *cowboy* quien dejó su huella en la imaginación norteamericana, sino el vaquero mítico de la cultura popular.

En el momento en que la vida del vaquero real se estaba desvaneciendo, el vaquero de la cultura popular floreció a pleno. Comenzó con las novelas de diez centavos de la Guerra Civil y fue alimentado por las ilustraciones de Frederick Remington (1861-1909) y de Charlie Russell (1864-1926). (Loy, 2004, p. 183)

El *cowboy* se convirtió entonces en el nuevo héroe institucionalizado en las mentes de los estadounidenses. Las novelas de diez centavos y los shows del oeste salvaje se hicieron muy populares, y con ellos la idea, establecida primero por las novelas de cautivas, de que la cultura india era una amenaza demoníaca y que la violencia era el único medio para limpiar el desierto y regenerar el paraíso.

Para los primeros colonos de Norteamérica, así como para nuestro Domingo Faustino Sarmiento, el desierto simbolizaba la tentación, la amenaza y la tierra de lo desconocido, por lo que no es una sorpresa que los agricultores fronterizos se consideraran héroes casi mitológicos y gente trabajadora con fuertes valores morales. Ellos eran responsables de mantener el Edén limpio del pecado, en contraste con las ciudades, donde la tentación estaba siempre a la vuelta de la esquina.

Fue por esta idea que Thomas Jefferson quiso transformar a Estados Unidos en una sociedad agraria, en un país de agricultores. Él identificó al granjero como la base social apropiada

140 para un Estados Unidos virtuoso: “Como cultivador de la tierra, el agricultor no depende de nadie y por lo tanto es el americano arquetípico, esencial en más de una forma. La vida urbana, por otra parte, produce corrupción y dependencia” sostenía Jefferson (como se cita en Stephanson, 1995, p. 16). Por su parte, George Washington, considerado el padre fundador de Estados Unidos, era también un granjero. Al retirarse, el General se dedicó a la agricultura. No es una sorpresa entonces, que el primer personaje en ser oficialmente llamado un superhéroe, fuera también un granjero, uno capaz de cosechar un país entero más rápido que una bala.

A mediados de la década de 1930, incluso la gran ciudad de Metrópolis no se libraba de los estragos de la gran depresión mundial” (Donner, 1978). Obviamente, la ciudad de Metrópolis, al menos a la que se refiere esta frase, no existe en el mundo real, pero estas palabras, que son el prólogo de *Superman: La Película*, claramente nos dan una idea del mundo en que el primer superhéroe del cómic nació.

Jerry Siegel y Joe Shuster eran dos adolescentes que amaban las revistas baratas de aventuras y la ciencia ficción, dos descendientes de inmigrantes judíos intentando sobrevivir en la dura realidad de Cleveland de principios de los años treinta. Seguramente fue debido a este ambiente difícil, que encontraron un refugio en el mundo de la ficción y dieron vida a uno de los más duraderos y poderosos héroes míticos de Estados Unidos: Superman. ‘El Hombre de Acero’ fue creado en 1934, pero durante cuatro años, sus autores intentaron sin éxito vender su invención a los periódicos y las compañías de cómics. Las cosas cambiaron en 1938, cuando un editor de *National Comics*, ansioso por encontrar a un personaje principal para la nueva revista que estaba preparando, compró la idea de ‘El Último Hijo de Krypton’ por la modesta suma de 130 dólares. Superman debu-

tó en el número uno de *Action Comics*, que llegó a los quioscos un 18 de abril de 1938, y con él, un nuevo medio nació.

Justo en la primera página, Superman es presentado como “El campeón de los oprimidos, la maravilla física que ha jurado dedicar su existencia a ayudar a los necesitados” (Siegel y Shuster, 1938, p. 1). Esta era una clara referencia a las necesidades y esperanzas de millones de estadounidenses que después de la Gran Depresión, sufrieron los efectos del desempleo, la pobreza y la desesperación.

En realidad, la industria estadounidense del cómic debe sus orígenes a las tiras de los periódicos, que eran populares desde la década de 1890, pero también es una descendiente directa de las *pulp magazines*: publicaciones baratas que presentaban historias de misterio y personajes enigmáticos como *The Shadow*. Estos libros fueron a su vez, una evolución de las novelas de diez centavos, publicadas durante la Guerra Civil. Tal vez esto demuestra que lo que iba cambiando con el paso del tiempo y los avances tecnológicos era el medio y las formas, pero no el mito.

De hecho, Superman no sólo era la encarnación perfecta del héroe norteamericano, sino que también representaba una progresión en la mitología del país. Al igual que Washington, Clark Kent era un granjero, un héroe criado por agricultores en el corazón de Estados Unidos, en la idílica ciudad agraria de *Smallville*, y como ‘el padre de la patria’, veneraba los valores del trabajo duro y la honestidad relacionados con la agricultura. Como muchos otros colonos americanos, Superman también era un inmigrante que había llegado a los Estados Unidos y se había convertido ‘en lo mejor que pudo’.

‘El Último Hijo de Krypton’, fue el primer personaje que oficializó la idea del ser individual con “poderes y habilidades muy superiores a los de los hombres mortales”, algo que ya estaba insinuado en el mito de Washington y en otras historias, como

142 las de ‘El Llanero Solitario’ o ‘El Gladiador’ de Philip Wylie. Sin embargo, ‘El Hombre de Acero’ recreó para una nueva audiencia la historia del héroe desinteresado, sin sexo, que aparece para enfrentarse a las fuerzas malignas que están destruyendo el paraíso, redimir al Edén y salvar a la comunidad antes de desaparecer detrás de los tímidos lentes de Clark Kent. Pero no sólo eso, Superman compartió con sus predecesores en el panteón de los héroes norteamericanos una conexión especial con la idea religiosa de que Estados Unidos era la tierra prometida y que estos héroes eran santos involucrados en una batalla universal entre el bien y el mal. Si Washington fue llamado ‘el Moisés Americano’ (Hay, 1969, p. 791), también lo fue Superman. Como señala el historiador de cómics, Les Daniels (1998), Superman recuerda a Moisés, quien fue enviado a la deriva para convertirse en el salvador de su pueblo o al mismo Jesús, quien descendió desde el cielo para redimir al mundo (p. 18).

“Pueden ser un gran planeta, Kal-El, desean serlo. Sólo les falta la luz para mostrarles el camino. Por esta razón, sobre todo, por su capacidad para el bien, les he enviado a ti... mi único hijo”, afirma Jor-El, el padre de Superman, en *Superman: The Movie* (Donner, 1978). Esta es una alegoría clara a la herencia divina del héroe. Pero la película va más allá y sugiere que Kal-El, Clark Kent -los nombres de Superman- y Jor-El, son realmente parte de una Santísima Trinidad. “Me llevarás dentro de ti todos los días de tu vida. Tú harás mi propia fuerza la tuya y verás mi vida a través de tus propios ojos, como tu vida será vista a través de los míos”, así Jor-El dice adiós a su único hijo, antes de enviarlo a la Tierra (Donner, 1978).

Como afirman Lawrence y Jewett (2002), la conexión de los superhéroes con la herencia religiosa norteamericana ilustra el desplazamiento de la historia de la redención. “La aparición de la redención a través de los superhéroes sólo es comprensible

en una cultura preocupada durante siglos con la cuestión de la salvación”, subrayan los investigadores (p. 44).

Todos estos ingredientes pueden explicar por qué Superman se convirtió en una de las figuras más ampliamente conocidas jamás creadas en la ficción norteamericana. Para el séptimo número de *Action Comics*, el título ya vendía más de medio millón de copias cada mes, todo un récord (Wright, 2001, p. 9). Y los editores no perdieron el tiempo. A partir del éxito de Superman, se encargaron de crear a un verdadero ejército que inmediatamente le siguió. Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, muchos nuevos héroes fueron creados: Batman, Capitán América, Wonder Woman, Hourman, Wildcat, Sandman y la Antorcha Humana, eran sólo algunos de los imitadores de Clark Kent, y los cómics rápidamente se convirtieron en un nuevo medio de entretenimiento para los jóvenes estadounidenses, un medio que, con sus altos y bajos, perdura hasta hoy y que ha influido en el cine, la televisión, el *streaming*, los videojuegos e incluso Internet; una hazaña más impresionante que ser capaz de saltar edificios de un solo impulso.

## **OBSERVACIONES Y CONCLUSIONES PERSONALES**

Joseph Campbell (1949) sostuvo que los símbolos de la mitología no se fabrican, que no pueden ser ordenados, inventados o suprimidos permanentemente (p. 4). Tal vez esto sea útil para entender la importancia del mito del superhéroe norteamericano en la cultura, la historia y la política de ese país, al igual que sus consecuencias para el resto del mundo.

El superhéroe estadounidense nació de la tradición protestante que llegó al continente con los primeros colonos, con la idea de que América era la tierra prometida, que ese suelo tenía un porvenir predestinado y que por lo tanto, ellos tenían derecho a disponer de él, a dobligar a la naturaleza y a ‘los salvajes’.

144 Estas historias de redención fueron cruciales en la rebelión contra Inglaterra, la conquista del oeste, las matanzas de los nativos y la justificación del expansionismo norteamericano.

En los Estados Unidos, el camino estándar de la aventura mitológica del héroe, representado en los ritos de paso (separación-iniciación-retorno), se convirtió en la historia del ser que voluntariamente da su vida, el cruzado que destruye al mal y nos redime a través de la violencia. Estos 'super-salvadores' fueron representados primero por la poderosa figura de George Washington y luego por un gran número de personajes de ficción, pero sobre todo por las historias de superhéroes como Superman, Spider-Man o incluso Rambo.

Al comienzo de este artículo, mencionamos la existencia de cinco tipos de héroes según Northrop Frye (1973), e incluso pensando que desde la segunda parte del siglo XX este personaje arquetípico se ha vuelto más complejo y polémico, lo que significa que los tipos cuatro y cinco de héroes son mucho más frecuentes en los medios de comunicación, el núcleo del mito sigue intacto. Justicieros tan imperfectos como John Rambo, el Increíble Hulk o John McClane -el policía de Bruce Willis en la serie de películas *Duro de Matar*- representan perfectamente la trama del ser desinteresado que emerge del olvido para salvar a la comunidad y restaurar a un paraíso que ha sido amenazado por las fuerzas del mal, aunque el precio a pagar sea la muerte, la destrucción y la violencia sin control.

Lo que se oculta detrás de este mito es la noción predominante de que Estados Unidos tiene una 'responsabilidad' para con el resto del mundo. Que Dios lo ha designado como un un *sheriff* de todo el planeta, involucrado en una eterna lucha entre las fuerzas estereotipadas del bien y el mal. Estas nociones se profundizaron especialmente después de los ataques del 11 de septiembre de 2001, cuando el gobierno de Estados Unidos volvió a explicitar

una vez más, su rol autoimpuesto de ‘superhéroe’ involucrado en una batalla decisiva. “Esto será una lucha monumental del bien contra el mal. Pero prevalecerá la buena voluntad”, aseguró George Bush luego de los atentados a las Torres Gemelas (Sandalow, San Francisco Chronicle, 13 de septiembre de 2001). Las guerras e invasiones posteriores, iniciadas sin el apoyo de la comunidad internacional, las torturas utilizadas por el aparato militar norteamericano y sus aliados en su cruzada contra el terrorismo, la parálisis del Protocolo de Kyoto sobre el calentamiento global y las decisiones de poner fin a un gran número de convenciones, como la Convención sobre Armas Biológicas, diseñada para restringir la guerra química y biológica, y el Tratado Anti Misiles Balísticos de 1972, son claros ejemplos de la pose de héroe solitario que Estados Unidos ha exacerbado después de los ataques y que continúa hasta hoy, aún luego de la salida de Donald Trump de la Casa Blanca, quien hizo de su slogan de campaña, “Hacer a América grande de nuevo”, una especie de mantra que se repite cada vez que ese gobierno detiene o deporta a un ‘inmigrante ilegal’.

Esta es una muestra del peso del mito del superhéroe norteamericano en la cultura de un país que ha impuesto su visión maniqueísta, de blanco y negro, o como diría Sarmiento, de “civilización o barbarie”, a todo el mundo, con consecuencias catastróficas que pueden evidenciarse en la destrucción del medio ambiente, las innumerables guerras desatadas y especial y trágicamente, en nuestra propia historia latinoamericana. Para finalizar, tal vez sea necesario retomar a Barthes, cuando sostiene que “el pequeño burgués es un hombre impotente para imaginar lo otro” (Barthes, 2014, p. 248) o, en el mismo sentido, a Edgardo Lander, quien asegura que:

Existiendo una forma “natural” del ser de la sociedad y del ser humano, las otras expresiones culturales di-

ferentes son vistas como esencial u ontológicamente inferiores e imposibilitadas por ello de llegar a “superarse” y llegar a ser modernas (debido principalmente a la inferioridad racial). Los más optimistas las ven como requiriendo la acción civilizadora o modernizadora por parte de quienes son portadores de una cultura superior para salir de su primitivismo o atraso. (2011, p. 28)

Siguiendo el razonamiento de Lander, si algo nos enseñan los superhéroes es que aniquilación o civilización impuesta definen los únicos destinos posibles para los *otros*.

## REFERENCIAS

147

- Azzarelo, Brian, Lee, Jim y otros (Octubre de 2004). *Superman 208*. DC Comics. New York.
- Barthes, R. (2014). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Campbell J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: MJF Books.
- Cherry, C. Ed. (1998). *God's New Israel: Religious Interpretations of American Destiny*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Donner, R. (Director). (1978). *Superman: The Movie* [Película]. Warner Bros Productions.
- Ellis, J. (2004). *His Excellency, George Washington*. New York: Alfred A. Knopf.
- Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- Hay, R. (Invierno de 1969). "George Washington: American Moses", *American Quarterly*. Vol. 21, (4).
- Lander, E., Comp. (2011). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Daniel L. y Kidd C. (1998). *Superman: The complete History: The life and times of the Man of Steel*. New York: Chronicle Books.
- Loy, P. (2004). *Westerns in a Changing America 1955-2000*. North Carolina: McFarland and Company.
- Rasmussen, W. y Tilton, R. (1999). *George Washington. The Man Behind the Myths*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Richardson, J. (2022). "Cherry Tree Myth". *Mount Vernon*. <https://www.mountvernon.org/library/digitalhistory/digital-encyclopedia/article/cherry-tree-myth>.
- Sandalow, M. (13 de septiembre de 2001). "Bush promises to conquer a new kind of enemy". *San Francisco Chronicle*, p. A7.
- Shelton Lawrence, J. y Jewett, R. (2002). *The Myth of the American Superhero*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Stephanson, A. (1995). *Manifest Destiny: American Expansion and the Empire of Right*. New York: Hills and Wang.
- Todorov, T. (2011). *Vivir solos juntos*. Barcelona: Gedisa.

148 Wolfman, M., Ordway, J y otros (Abril de 1987). "Mind Games". *Adventures of Superman*, Vol. 1 (427).

Wright, B. (2001). *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

# Evolución del *Bildungsroman*: desde la tradición europea al *Bildungsroman* afroestadounidense

Marcela Eugenia Clark <sup>73</sup>

## INTRODUCCIÓN

El género novelístico *Bildungsroman* data de una larga tradición literaria, iniciada en el siglo XIX. A lo largo de su recorrido histórico, ha ido evolucionando y adaptándose, para dar respuesta a diversas y emergentes necesidades de representar lo real en lo literario. Desde su surgimiento en Europa, este género – conocido en español como novela de desarrollo, de educación o de crecimiento – se fue diseminado geográficamente por todo el globo terrestre, dando lugar a nuevas reconfiguraciones genéricas, tanto de forma como de contenido. Más allá de esta diversidad, lo que conecta a todas las variedades que se enmarcan bajo el género *Bildungsroman* es la representación del proceso de desarrollo por el que atraviesa el personaje principal (sea héroe o heroína), con foco en la construcción de su identidad.

Este trabajo presenta una revisión bibliográfica que da cuenta de los orígenes del género y de su propio proceso de desarrollo, al diseminarse por diversas sociedades a través del tiempo y el espacio. Hay que considerar que el término *Bildungsroman* entró en vigencia hace más de 200 años, y desde entonces, indudablemente, ha evolucionado; ha sido re-apropiado y resignificado constantemente, hasta ingresar en el debate posmoderno actual<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Profesora de Inglés por el IFDC-San Luis. Estudiante de la Maestría en Inglés con mención en Estudios Literarios (UNRC) y de la Maestría en Derechos Humanos y Ciudadanía (UNLP y UNSL). Prof. Adjunta en el área 10 “Lenguas Extranjeras,” UNSL.

<sup>74</sup> A su vez, este estudio surge como parte del proceso de elaboración de la Tesis de Maestría: *El proceso de desarrollo identitario de la heroína en la Saga de April Sinclair: Un estudio desde el*

150 El presente estudio se organiza en tres partes. En la primera parte “Origen y consolidación del *Bildungsroman*”, se analiza el texto fundante que da nacimiento a los estudios del *Bildungsroman* y se repasan algunos aportes de reconocidos teóricos, que con su erudición ayudan a consolidar este campo de estudios. La segunda parte, titulada “Diáspora y reconfiguraciones del *Bildungsroman*,” está destinada a dar cuenta del viaje global que ha realizado este género, en la medida en que novelistas de diferentes puntos geográficos, – con sus diversos anclajes culturales y variados intereses –se han apropiado del género y lo han ido reconfigurando. La tercera parte, “El *Bildungsroman* afroestadounidense,” está destinada, precisamente, al análisis específico de dicha variante. Por último, se ofrece una sección que contiene algunas reflexiones a modo de cierre.

## ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN DEL *BILDUNGSROMAN*

El origen de los estudios críticos del *Bildungsroman* se remonta a inicios del siglo XIX, cuando en 1819 el filólogo y profesor de estética alemán, Karl Morgenstern (1770-1852), introdujo y explicó el concepto de *Bildungsroman* durante una de sus conferencias<sup>75</sup>, en la Universidad de Dorpat (actualmente, Universidad de Tartu, Estonia). Morgenstern introduce la necesidad de desarrollar una teoría de la novela más exhaustiva a la ya existente en su época. Su objetivo consistía en desarrollar una teoría con erudición crítica y espíritu filosófico que sirviera para diferenciar la novela de otros géneros literarios que la antecedían. Morgenstern reconoce y valora los esfuerzos previos volcados a esta tarea, tales como el estudio de Blackenburg, “Essay on the Novel” de 1774 y otros intentos producidos por teóricos de la poesía por clasificar la novela

---

*Bildungsroman afroestadounidense femenino*, en el marco de la Maestría en Inglés con mención en Estudios Literarios, UNRC.

75 Disertación publicada bajo el título: “Sobre la Naturaleza del *Bildungsroman*,” en 1820.

como una epopeya heroica; pero los encuentra insuficientes. Si bien Morgenstern no discute que, tal como lo hace la epopeya, la novela cuenta una historia que— a pesar de ser una historia de ficción— pretende ser cierta, reconoce que una de las grandes características que distingue a ambos géneros es que, a diferencia de la epopeya, la novela se escribe en prosa y el modelo de mundo representado es significativamente diferente (Morgenstern, 2009).

Habiendo establecido esta necesidad básica de una teoría propia de la novela, la primera parte de su disertación está dedicada a presentar y explicar el modo en el que la novela difiere, en términos de tiempo, espacio y personajes, del drama y de la epopeya. Atender a la comparación detallada de estos géneros ofrecida por Morgenstern excede las posibilidades de este estudio. Pero sí resulta pertinente destacar que el teórico advierte la existencia de una transición temporal que impide a la poesía épica dar respuestas a los tiempos modernos. Morgenstern nota que cuando la poesía épica introduce sujetos modernos en el mundo maravilloso de la era heroica<sup>76</sup>, ésta [la poesía épica] entra en territorios desconocidos, dando espacio a la formación de géneros híbridos, tales como la novela heroica y el romance en prosa. Por lo tanto, Morgenstern sostiene que, cuando la humanidad ingresa a “la plena luz del día de los tiempos modernos”<sup>77</sup> (p. 653), las luchas de la era heroica y la necesidad de lo maravilloso pierden vigencia, ya que “los milagros se esfuman, el oráculo se recluye al silencio, los dioses se retiran al Monte Olimpo” (p. 653). En este nuevo escenario moderno, reinan la realidad y las leyes de la razón objetiva, y emerge un nuevo campo para las artes literarias, un dominio que limita con la historia, por

76 La era heroica está signada por la ocurrencia de milagros y por la intervención de los Dioses del Olimpo en las hazañas de ciertos hombres.

77 Todas las traducciones de los textos consultados originalmente en inglés incluidos en el cuerpo de este trabajo me pertenecen.

152 un lado, y con la poesía, por el otro (Morgenstern, 2009). Para dar respuesta al problema de los límites entre la epopeya y la novela, Morgenstern introduce el término *Bildungsroman* como “la categoría más notable de la novela, la que mejor expresa la naturaleza del género” (p. 654). Para expandir sobre el término que propone, el catedrático agrega:

Podemos llamar a una novela *Bildungsroman* en primer lugar y principalmente por su contenido, porque representa el desarrollo del héroe en sus comienzos y su progreso hasta una cierta etapa de completud, pero también, en segundo lugar, porque su representación promueve el desarrollo del lector en mayor medida que cualquier otro tipo de novela. El objetivo y la meta de cualquier poeta que produce este tipo de novela será la agradable, hermosa y entretenida representación de la historia formativa de un protagonista que se adapta especialmente a tal desarrollo (Morgenstern, 2009, pp. 654-5)

Este extracto de la definición de *Bildungsroman* de Morgenstern es inmensamente valioso porque no atiende tan sólo al contenido novelístico, sino que además pone en consideración los roles tanto de las y los lectores, como así también el de las y los novelistas. Volveremos sobre esto.

Para respaldar su definición, Morgenstern ejemplifica la experiencia que emerge de la lectura concreta de un *Bildungsroman*. Para él, la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (en adelante, *Wilhelm Meister*) (1795) de Johann Wolfgang von Goethe es la obra ideal para representar el *Bildungsroman*. En esta novela, el héroe de Goethe es retratado como un hombre moderno común, cuyo desarrollo, según expresa el filólogo alemán, se ve impacta-

do por el resultado del entrecruzamiento de sus planes internos y de ciertas circunstancias externas (Morgenstern, 2009).

Además, Morgenstern remarca que la novela de Goethe representa, para la audiencia lectora contemporánea de sus tiempos— en este caso la alemana— “la vida alemana, el pensamiento alemán, y la moral de nuestro tiempo a través de su héroe, su escenario y su entorno” (p. 655). El interés de Morgenstern en *Wilhelm Meister* se debe a que esta novela no solo logra representar las tendencias más frecuentes del siglo, sino que además promueve lo que él llama “la formación armoniosa de lo puramente humano” (p. 655). Como puede notarse, los tres aspectos de la definición anteriormente citada se tornan aparentes en la lectura de Goethe realizada por Morgenstern, en la que se destacan el desarrollo del héroe, el rol del novelista al representar un mundo moderno realista, y la experiencia de la audiencia lectora al nutrirse a sí misma, mediante el aprendizaje que le dejan las elecciones del héroe a lo largo de su proceso de desarrollo.

Otro aspecto importante sobre el que problematiza Morgenstern, hacia el final de su conferencia, se relaciona con el rasgo nacional del género. Morgenstern se pregunta qué otros ejemplos modernos importantes de *Bildungsroman* provenientes de naciones diferentes a la alemana existen, tales como obras producidas por las literaturas italiana, española, francesa y británica. Su interés por encontrar ejemplos de *Bildungsroman* provenientes de otras naciones europeas (Morgenstern provee algunos ejemplos concretos de tradiciones literarias de otras naciones en su exposición) sugiere que el *Bildungsroman* constituye una subcategoría de la novela moderna europea (Boes, 2009). Este dato es interesante ya que muchos teóricos alemanes del *Bildungsroman* intentarían asociar el género a una cuestión meramente de la nación alemana, ignorando la ventana abierta que había planteado Morgenstern en relación a este tema.

Desde aquella primera introducción del vocablo en el campo de la literatura, pasaron varios años para que se retomaran y profundizaran los estudios de este género literario en particular. De acuerdo al estudioso del Bildungsroman Tobias Boes, la introducción del término por parte de Morgenstern tuvo poco impacto en su contexto inmediato y cuando fue retomado, a inicios del siglo XX, por el filósofo Wilhelm Dilthey en *Poetry and Experience* (1906), éste lo popularizó como “un logro típicamente alemán, un producto de circunstancias políticas únicas y una antítesis a las novelas francesas e inglesas de realismo social” (Boes, 2009, p. 647). El hecho de que Dilthey buscara encorsetar el Bildungsroman dentro de los confines alemanes deja en evidencia el intento de establecer una especie de fronteras nacionales tendientes a limitar la expansión del género al que originalmente Morgenstern había atribuido cierto tipo de universalidad, al menos en lo que al mundo europeo respecta.

A pesar de esta visión contradictoria sobre los confines nacionales, las contribuciones de Dilthey acerca de la caracterización del Bildungsroman siguen siendo relevantes a la fecha, ya que varias estudiosas y estudiosos del género recurren a su obra para explicar sus orígenes. Summerfield y Downward (2010), por ejemplo, destacan que para Dilthey “el Bildungsroman traza el progreso de un joven hacia la autocomprensión, así como un sentido de responsabilidad social” (p.1). Asimismo, Susan Gohlman (en Summerfield y Downward, 2010) destaca que uno de los puntos más importantes de Dilthey en el estudio del Bildungsroman ha sido develar que, contrariamente a lo que ocurre con la autobiografía, el Bildungsroman retrata cierta universalidad, en el sentido de que su protagonista se convierte en un tipo, y que sus experiencias se convierten en símbolos. Así, mientras que en la autobiografía el autor y el protagonista comparten el punto de vista, en el Bildungsroman el autor crea un ideal encarnado en el protagonista, dando lugar a la

interpretación simbólica (Gohlman en Summerfield & Downward, 2010). Pero, en sintonía con el “fervor nacionalista” (Boes, 2009, p. 647) sostenido por Dilthey y otros, el tipo de universalidad aquí planteado mira únicamente hacia adentro de la sociedad alemana.

Más adentrados en el siglo XX, reconocidos críticos literarios retoman la tarea de continuar el estudio del *Bildungsroman*, entre los cuales se destacan el teórico literario e historiador italiano Franco Moretti y el filósofo, historiador y teórico literario ruso Mijaíl Bajtín. En línea con lo propuesto por Morgenstern, ambos concuerdan con que *Wilhelm Meister* marca el nacimiento del *Bildungsroman*. Estos teóricos indagan de manera profunda las características del héroe y resaltan el rol de la juventud en las sociedades modernas. En su conferencia fundante, Morgenstern hablaba sobre el humano moderno, sin brindar muchas especificaciones sobre su edad, o la etapa de la vida en que su desarrollo ocurre. Mientras que, en su libro *The way of the world: The Bildungsroman* (1987), Moretti señala que el *Bildungsroman* es una forma simbólica de la modernidad y, además, la forma predominante del Siglo de Oro de la narrativa occidental. Moretti (1987) sostiene que la juventud – o mejor dicho, “las numerosas versiones de la juventud en la novela europea” (p. 4) – se convierte en la edad que alberga el ‘significado de la vida’ (énfasis en el original) en la cultura moderna.

Además, tras su reflexión acerca de los héroes de la épica clásica, en la que eran todos varones maduros (tales como Aquiles, Héctor, Ulises), Moretti encuentra en el héroe de Goethe, Wilhelm Meister, el nacimiento de un nuevo héroe. El héroe del *Bildungsroman* no vive en una ‘comunidad estable’ (énfasis en el original) donde está destinado a heredar el trabajo del padre y a vivir una vida predecible, como si la juventud estuviera prescrita (Moretti, 1987). Al contrario, este nuevo héroe tiene la chance de embarcarse en un viaje incierto para poder explorar el espacio social que lo rodea y que se encuentra en el contexto de formación

156 de una nueva época. Con todo, Moretti ve la juventud como “la ‘esencia’ de la modernidad, el signo de un mundo que busca su significado en el futuro más que en el pasado” (p. 5) y ve la juventud novelística como un simbolismo de la modernidad.

Por su parte, Bajtín también atribuye el génesis del *Bildungsroman* a *Wilhelm Meister*, pero advierte que pueden hallarse elementos del *Bildungsroman* en obras que anteceden a la de Goethe, particularmente en aquellas novelas que, aunque sean previas al modernismo, versan sobre la educación del personaje protagónico. A causa de estos elementos presentes en obras previas al modernismo, hay quienes catalogan a dichas producciones como *Bildungsroman*.

La presencia de estos elementos típicos del *Bildungsroman* –tales como el tópico de la educación, o la iniciación– en obras previas al modernismo, devino en un debate en el que según los criterios que siguieran ciertos críticos, hay obras que resultaban o no catalogadas bajo el rótulo del *Bildungsroman*. Bajtín explica que, atendiendo a la etimología del concepto (en la que *bildung* significa formación, o educación y *roman*, novela), muchos críticos y críticas incluyen o excluyen obras, dependiendo del tipo de formación que el/la protagonista recibe (formal o informal, institucionalizada o no institucionalizada). Sumado a esto, Bajtín esboza un listado en orden cronológico, compuesto por diecinueve grandes obras de la literatura europea que la crítica literaria ha catalogado como *Bildungsroman*, la cual abarca desde la época clásica, pasando por la edad media, el renacimiento y el neoclasicismo, hasta llegar al modernismo<sup>78</sup>. Cabe destacar que la inclusión de novelas anteriores a la edad moderna indica un alejamiento de la definición fundante de *Bildungsroman* propuesta por Morgenstern, puesto que el mundo representado

78 Para acceder al listado de las obras que componen la cronología del *Bildungsroman* propuesta por Bajtín, ver su ensayo “The bildungsroman and its significance in the history of realism. Toward a historical typology of the novel,” (Bakhtin, M. 1986, p. 20).

es significativamente diferente. No obstante, lo que Bajtín intenta probar es que hay componentes del *Bildungsroman* como tópico que han estado presentes en tradiciones literarias más antiguas.

Aparte de la educación del personaje, Bajtín considera varios otros factores que atañen al estudio del *Bildungsroman*, tales como los elementos biográficos o autobiográficos, la trama, y la relación que la novela guarda con el realismo histórico. A Bajtín le interesa develar los principios novelísticos que formulan tanto la imagen del héroe (la cual se relaciona con un cierto tipo de trama), como la concepción y representación del mundo y los métodos compositivos. Así, tras un arduo estudio comparativo Bajtín elabora una clasificación histórica de la novela europea, tal como se ilustra en la Figura 1, en la que se puede observar el lugar del *Bildungsroman* en relación con otros tipos de novelas europeas.

**Figura 1 / Clasificación Histórica Bajtiniana de la Novela Europea<sup>79</sup>**

1. novela de vagabundeo
2. novela de pruebas
  - novela bizantina
  - novela sobre mártires y otros santos del cristianismo
  - libro de caballerías medieval
  - novela barroca
    - rama 1. novela heroica de aventuras
    - rama 2. novela sentimental patético-psicologista
3. novela de desarrollo
  - tipo 1. de tiempo idílico
  - tipo 2. Bildungsroman
  - tipo 3. biográfica
  - tipo 4. didáctico pedagógica
  - tipo 5. realista

<sup>79</sup> Figura creada por la autora de este estudio, basada en Bajtín, M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

158 Detallar cada tipo de novela propuesto por Bajtín trasciende los alcances de este estudio. La figura se ha incluido tan solo para ilustrar la posición que ocupaba el *Bildungsroman*, según Bajtín, en sus orígenes, y en relación con otras novelas.

Hilando más fino, Bajtín consigue demostrar que, contrario al tiempo de aventura representado en la novela de vagabundeo (travel novel) y en la novela de pruebas (novel of ordeal), la novela de desarrollo (the novel of emergence) – incluyendo todos sus subtipos– acontece en un marco temporal de tiempo cíclico. Esto implica un distanciamiento del tiempo impreciso de la aventura, para abordar los tiempos del ciclo de la vida, que refieren a las diversas edades del individuo, dando cuenta de “un cierto camino del desarrollo humano” (Bajtín, 2008, p. 210). Y lo que es más, la combinación del realismo y el *Bildungsroman* deviene, no sólo en la representación del tiempo cíclico humano, sino también en la efectiva representación del tiempo histórico.

Otra característica saliente que distancia al *Bildungsroman* de las novelas de vagabundeo y de pruebas es que el *Bildungsroman* representa a un hombre en su proceso de desarrollo, mientras que las otras dos retratan a un ‘héroe ya hecho’. Teniendo en cuenta el panorama general, Bajtín ubica el *Bildungsroman* dentro de un tipo más amplio al que llama novela de desarrollo. Sin embargo, tal como él explica, al indagar un poco más profundo sobre las diferencias internas de esta categoría, resulta que los tipos 1 al 4 (en los que va incluido el *Bildungsroman*) el desarrollo del hombre ocurre sobre el trasfondo de un mundo inmóvil, el cual es representado como ya listo y básicamente bastante estable, esto es, un mundo estático. El crítico ruso señala que los únicos cambios que ocurren en este mundo inmóvil son periféricos y no afectan sus cimientos. Consecuentemente, el protagonista efectivamente emerge, se desarrolla y se transforma, pero siempre dentro de una época, en un mundo que requiere

que el individuo se adapte a ciertas leyes de la vida ya existentes (Bajtín, 2008).

Con estos primeros hallazgos, Bajtín se lanza al estudio de una nueva teoría del *Bildungsroman*, una que se distancia del mero hecho del desarrollo del protagonista si éste ocurre en el contexto de un mundo inmóvil o si sólo se trata de la educación académica formal. La concepción que Bajtín desarrolla sobre el *Bildungsroman* toma distancia de los rumbos que el estudio crítico del género venía tomado hasta entonces y se acerca nuevamente al pensamiento de Morgenstern.

Bajtín refuerza lo propuesto por Morgenstern cuando dice que la novela de Goethe inaugura una nueva fase en la tradición de la novela de educación, donde se produce una fusión con la novela realista. Según Bajtín, en la novela realista, el desarrollo del hombre emerge sin ser específicamente un asunto privado del individuo, sino que refleja el desarrollo histórico del mundo mismo. En otras palabras, los personajes retratados ya no se desenvuelven dentro de una época, sino en el punto de transición de una época a otra, y por lo tanto se trata del desarrollo de un nuevo hombre. Y la representación de esa transición en la literatura es lograda por medio del individuo. Bajtín señala que considerando que los cimientos del mundo están cambiando en la novela realista, el significado del futuro es de gran importancia para los desenlaces (plots) de estas novelas porque no estamos únicamente frente a un futuro biográfico, sino también histórico. Por lo tanto, la novela realista europea sienta las bases para el tratamiento de los problemas de la realidad, el potencial del individuo, los problemas de libertad y la necesidad de la movilidad social (Bajtín, 2008).

En suma, aunque la novela de educación se remonta a la época clásica, no fue sino hasta la publicación de *Wilhelm Meister* que las novelas que muestran procesos educativos viraron hacia una

160 concepción más amplia del *Bildungsroman* donde ambos, el individuo y el mundo se transforman y desarrollan a la par. Hasta aquí se ha mostrado cómo los estudios críticos de la forma novelística conocida como *Bildungsroman* han evolucionado desde los inicios del siglo XIX hasta el siglo XX en Europa. Lo que Moretti y Bajtín agregan a la conceptualización del *Bildungsroman*, en tanto novela que retrata a un héroe en su proceso de desarrollo, es que el héroe está en sus años de juventud y que su desarrollo ocurre en el trasfondo de un mundo moderno que también está cambiando.

## **DIÁSPORA Y RECONFIGURACIONES DEL *BILDUNGSROMAN***

Los cambios que acontecieron en el mundo moderno durante los años— que constituyeron siglos— de colonización y globalización conllevan a la dispersión global de grandes cantidades de poblaciones humanas. En este contexto, millones de africanas y africanos fueron desarraigados y trasplantados hacia colonias imperiales instaladas alrededor del mundo, causando no solo diásporas humanas sino también culturales. El *Bildungsroman* no quedó exento de este movimiento. Y, consecuentemente, la crítica sobre el *Bildungsroman* también expandió sus horizontes, en tanto nuevas reconfiguraciones del género escritas por autoras y autores de diversos contextos históricos y sociales comenzaron a aparecer en diversos puntos geográficos del globo. Entre ellas, surgieron producciones de afrodescendientes que habitaban ahora en diversos continentes. Sobre este tema en particular se expandirá en la siguiente sección.

La propagación del *Bildungsroman* por países y continentes no dio únicamente como resultado un cambio en sus tramas, temas y personajes, sino también en su forma y propósito. El protagonista descrito por Morgentern, Moretti y Bajtín era un hombre

blanco de clase media, que, en palabras de O’Neale (1982), era producto de un “Bildungsroman orientado a los varones occidentales” (p. 26). Sin embargo, después de la segunda guerra mundial, durante el periodo postcolonial, una nueva tradición con múltiples aristas comenzó a emerger en el corazón de los estudios críticos del *Bildungsroman*. Su adopción por parte de autoras y autores de habla inglesa sumado a la traducción, tanto literal como de otras interpretaciones del término, el *Bildungsroman* comenzó a recibir diversas denominaciones, tales como novela de crecimiento o de la mayoría de edad (coming-of-age novel), novela de educación, novela de la niñez, novela de adolescencia, novela de iniciación, novela de aprendizaje, entre otras. Esta diversidad de modos de referirse al *Bildungsroman* se ha venido gestando y ampliando a lo largo del recorrido histórico propio del género, a través del tiempo y el espacio.

Debido a los varios subtipos del *Bildungsroman* que comenzaron a emerger a medida que el género se tornaba más popular, la crítica literaria también fue encontrando formas de teorizar sobre estas nuevas variedades. Así, para diferenciarse del estudio del género en su variante tradicional europea del hombre blanco, comenzaron a surgir categorías nuevas, tales como *Bildungsroman* postcolonial, *Bildungsroman* africano, *Bildungsroman* afro-anglo caribeño, *Bildungsroman* afroestadounidense, *Bildungsroman* femenino, o feminista, *Bildungsroman* étnico, entre una innumerable cantidad de otras. Los premodificadores que estas nuevas categorías adoptan evidencian el punto de vista del crítico o crítica que los utiliza y de los marcos teóricos de referencia que se eligen para el abordaje de las obras. De esta manera, quienes optan por acentuar la experiencia de grupos culturales minoritarios oprimidos específicos suelen utilizar términos como *Bildungsroman* étnico o postcolonial. Ericka Hoagland (2006), por ejemplo, emplea el término *Bildungsroman*

162 postcolonial como un “concepto paraguas” que acoge diversas expresiones no occidentales del *Bildungsroman*, escritas en la era neocolonialista. En este sentido, muchos de los subtipos de *Bildungsroman* que emergen en diversas regiones podrían entrar en esta categoría más amplia. Pero si la intención de quien realiza la crítica es resaltar datos geográficos y/o culturales específicos en el que se produce la obra y en el que se desarrolla la trama, entonces aparecen términos como *Bildungsroman* jamaico-británico, *Bildungsroman* afroestadounidense (LeSeur, 1995), *Bildungsroman* del Caribe hispano (Lorenzo, 2011), *Bildungsroman* chicano (Ferreira Veras, 2011), entre otros.

Por otro lado, el estudio de Hoagland también da cuenta de la importancia del aspecto temático específico que domina la vida y/o el viaje a la adultez del o de la protagonista. Al analizar el eje temático de su corpus, la crítica realiza una distinción entre tres subtipos del género postcolonial: un *Bildungsroman* postcolonial que acontece en el contexto de la pandemia del SIDA; uno que tematiza acerca de la experiencia de trabajadoras sexuales; y uno que refiere a la formación de niños y jóvenes como soldados. Así, el contexto específico en el que se desarrolla el héroe o la heroína contribuye a una mayor precisión el tipo de *Bildungsroman* del que se trata. Mientras que si lo que se pretende es destacar la cuestión sexogenérica de la o el protagonista y/o de la autora o el autor, la crítica podrá emplear términos como *Bildungsroman* masculino, femenino, no-binario o LGBT+<sup>80</sup>, entre sus opciones.

Teniendo en cuenta la variedad de aspectos que se pueden resaltar al analizar los diversos *bildungsromane*, se puede pensar inclusive en combinar aspectos para catalogar cierto tipo de *Bildungsroman*. Por ejemplo, las novelas *Coffee will make you black* (1994) y su secuela *Ain't gonna be the same fool twice* (1996), de

80 Lesbianas, gays, bisexuales, transexuales y más (*queer*, intersexuales y otros géneros autopercebidos).

April Sinclair, tematizan sobre el proceso de desarrollo por el que atraviesa una joven negra de los Estados Unidos en su viaje hacia la adultez, en el periodo que abarca desde 1965 hasta 1975. Por lo tanto, puede decirse de esta saga que encaja en la categoría de *Bildungsroman* afroestadounidense femenino. Sin embargo, si se considera además el aspecto sexual del desarrollo de esta joven, que se relaciona amorosamente tanto con varones como con mujeres, podría decirse que se trata de un *Bildungsroman* LGBT+. O bien, se puede querer resaltar todos estos aspectos y clasificar la obra como un *Bildungsroman* aforestadounidense femenino LGBT+. En conclusión, se abre toda una amalgama de nomenclaturas posibles que se encuentran a disposición de quien realice la crítica, con su debida justificación.

Tal como se puede apreciar, esta gran variedad de subtipos del *Bildungsroman* emergen en correlación con los nuevos tiempos posmodernos, donde inclusive el problema de la realidad es cuestionado y se produce la apertura a nuevas voces y puntos de vista. En este sentido, para resaltar las voces disidentes que se distancian de la tradición hegemónica europea y siguiendo los aportes de Harlow (en Hoagland, 2006), Hoagland sitúa el *Bildungsroman* postcolonial dentro de una tradición denominada literatura de resistencia.

## **EL BILDUNGSROMAN AFROESTADOUNIDENSE**

Del inmenso cuerpo de estudios críticos sobre el *Bildungsroman*, los aportes de Geta LeSeur (1995) son los que más se ajustan a las necesidades teóricas que persigue este trabajo, que busca indagar con mayor detalle el *Bildungsroman* afroestadounidense. De entre las variantes del *Bildungsroman* negro que LeSeur analiza, nos interesa la denominada *Bildungsroman* afroestadounidense, o *Bildungsroman* estadounidense negro, de la tradición femenina.

Repasemos brevemente el surgimiento de estas categorías. LeSeur acuñó el término general *Bildungsroman* negro (Black *Bildungsroman*) para referirse a una tradición más reciente del *Bildungsroman* en tanto forma adoptada por escritoras y escritores negros contemporáneos. En términos generales, el *Bildungsroman* negro abarca las narrativas producidas por novelistas africanas/os, afroestadounidenses, y afrocaribeñas/os.

LeSeur (1995) explica que de ningún modo los y las escritoras contemporáneas negras de los Estados Unidos tienen la intención de encajar en el estilo de escritura convencional estadounidense o europeo. Por el contrario, el propósito de estas y estos escritores es volcar su atención hacia adentro, “con el objetivo de identificar las tradiciones de su raza, definiendo a las personas individualmente, para captar así una experiencia colectiva que es única en términos de sus circunstancias históricas y geográficas” (Le Seur, 1995, p. 2).

El surgimiento del *Bildungsroman* negro en Estados Unidos aconteció en el interior de un movimiento cultural mucho más amplio, conocido como Estética Negra, Artes Negras, Conciencia Negra o Nacionalismo Cultural. En este contexto, el *Bildungsroman* comenzó a formar parte de, lo que LeSeur llama, una creciente conversación entre los pueblos negros, su patrimonio y su cultura (1995). Sin embargo, es necesario rebobinar por un momento en el tiempo y considerar los trabajos que marcaron los antecedentes al *Bildungsroman* afroestadounidense como lo conocemos hoy.

Una de las narrativas más conocidas del siglo XIX catalogada como un antecedente al *Bildungsroman* estadounidense es *The adventures of Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain. En esta novela, el joven protagonista emprende un viaje de huida, en el que se va confrontando con una sociedad corrompida de los años 1840, en la que se practican políticas esclavistas. Ciertamente

esta novela es un ejemplo temprano del *Bildungsroman* estadounidense, pero su autor y su protagonista son varones blancos.

Sin embargo, en la historia de la esclavitud estadounidense hay otros trabajos autobiográficos por escritoras/es esclavas/os que sentaron las bases de las formas contemporáneas de las narrativas sobre la mayoría de edad (coming-of-age narratives). Según la investigación de LeSeur (1995), la obra de Oulaudah Equiano, *The interesting narrative of the life of Olaudah Equiano, or Gustavas Vassa, The African, Written by himself* (1789), es la primera obra de la literatura negra de los Estados Unidos, que sirve como precursora del *Bildungsroman* afroestadounidense, en tanto narrativa del yo, que muestra la experiencia de desarrollo del protagonista.

En su libro *Ten is the age of darkness: The black bildungsroman*, LeSeur (1995) elabora una cronología del *Bildungsroman* afroestadounidense, basada en su concepción del género. Allí recopila un total de 37 *bildungsromane*, que se extienden desde mediados del siglo XIX hasta la penúltima década del siglo XX, tal como se muestra en la Tabla 1.

**Tabla 1** / *Cronología del Bildungsroman Afroestadounidense*<sup>81</sup>

| Año  | Autora/ autor        | Obra   |
|------|----------------------|--|
| 1853 | William Wells Brown  | • <i>Clothel or the Presidents' daughter</i>   |
| 1859 | Harriet Wilson       | • <i>Our Nig</i>                               |
| 1861 | Harriet Jacobs       | • <i>Incidents in the Life of a Slave Girl</i> |
| 1929 | Jessie Redmon Fauset | • <i>Plum Bun</i>                              |
|      | Wallace Thurman      | • <i>The Blacker the Berry</i>                 |
| 1930 | Langston Hughes      | • <i>Not without Laughter</i>                  |
| 1937 | Zora Neale Hurston   | • <i>Their Eyes Were Watching God</i>          |
| 1945 | Richard Wright       | • <i>Black Boy</i>                             |
| 1946 | Ann Petry            | • <i>The Street</i>                            |
| 1948 | Dorothy West         | • <i>The Living Is Easy</i>                    |

81 Adaptación de la tabla publicada por LeSeur (1995).

|      |                        |  |
|------|------------------------|--|
| 1950 | William Demby          | • <i>Beetlecreek</i>   |
| 1952 | Ralph Ellison          | • <i>Invisible man</i>   |
| 1953 | James Baldwin          | • <i>Go Tell It on the Mountain</i>  |
|      | Gwendolyn Brooks       | • <b><i>Maud Martha</i></b>  |
| 1959 | Paule Marshall         | • <b><i>Brown Girl, Brownstones</i></b>  |
| 1962 | George Wylie Henderson | • <i>Ollie Miss</i>  |
| 1963 | Gordon Parks           | • <i>The Learning Tree</i>   |
| 1965 | Claude Brown           | • <i>Manchild in the Promised Land</i>   |
|      | Gordon Parks           | • <i>A Choice of Weapons</i>   |
| 1968 | Kristin Hunter         | • <b><i>The Soul Brothers and Sister Lou</i></b>                                       |
|      | Anne Moody             | • <b><i>Coming of Age in Mississippi</i></b>   |
| 1970 | Maya Angelou           | • <b><i>I Know Why the Caged Bird Sings</i></b>  |
|      | Louise Meriwether      | • <b><i>Daddy Was a Number Runner</i></b>  |
|      | Toni Morrison          | • <b><i>The Bluest Eye</i></b>   |
| 1973 | Nikki Giovanni         | • <b><i>Gemini</i></b>   |
|      | Toni Morrison          | • <b><i>Sula</i></b>   |
| 1976 | Alice Walker           | • <b><i>Meridian</i></b>   |
| 1977 | Ntozake Shange         | • <b><i>For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is ENUF</i></b> |
| 1982 | Audre Lorde            | • <b><i>Zami: A new Spelling of My Name</i></b>  |
|      | Ntozake Shange         | • <b><i>Sassafrass, Cypress, and Indigo</i> *</b>                                      |
| 1985 | Ntozake Shange         | • <b><i>Betsey Brown</i> *</b>   |
| 1986 | Sherley Anne Williams  | • <b><i>Dessa Rose</i></b>   |
| 1987 | Toni Morrison          | • <b><i>Beloved</i></b>  |
| 1988 | Gloria Naylor          | • <b><i>Mama Day</i></b>   |
| 1989 | Tina McElroy Ansa      | • <b><i>Baby of the Family</i></b>   |
|      | Bebe Moore Campbell    | • <b><i>Sweet Summer: Growing Up with and without My Dad</i></b>                       |
| 1991 | Paule Marshall         | • <b><i>Daughters</i></b>  |

**Nota:** Las obras en negrita representan los *bildungsromane* afroestadounidenses de la tradición femenina, mientras que las de tipografía simple se corresponden con las producciones de la tradición masculina. Las obras acompañadas por un asterisco (\*) son las que LeSeur explora en detalle en su libro.

Al observar con detenimiento esta cronología, se advierte que LeSeur atribuye el origen del género a tres novelas escritas durante el periodo de esclavitud, por dos autoras y un autor abolicionistas. Luego, aparece un gran corpus de obras escritas durante el Renacimiento de Harlem, a partir de los años 1920, hasta llegar a las obras publicadas en la segunda mitad del siglo XX. Si bien LeSeur sostiene que, en términos generales, son los varones, indistintamente del color o la raza, quienes dominaron el género desde sus inicios, la académica recupera y reivindica los *bildungsromane* femeninos. De las 37 novelas consignadas en la tabla, las veinticuatro obras que aparecen resaltadas en negrita se corresponden con la tradición femenina (las cinco novelas marcadas con asterisco son las que LeSeur estudia en profundidad en su libro), mientras que las trece restantes, a la masculina. El mayor antagonismo interno que presentan las novelas de iniciación afroestadounidense en términos de sesgo de género es que unas tematizan sobre la experiencia del crecimiento psicológico y social de niñas o jóvenes muchachas y otras, sobre niños o muchachos jóvenes. Pero, más allá de la cuestión del género identitario, el punto de encuentro está dado en la carga política y el anclaje histórico de los mundos representados. Esto otorga visibilidad a cuestiones vinculadas al racismo y sus sistemas de opresión, pero también a diversas formas de resistencia. Esto último va en línea con el concepto de literaturas de resistencia planteado por Harlow (en Hoagland, 2006).

Atendamos a algunas de las características fundamentales que encuentra LeSeur (1995) en su estudio del *Bildungsroman* afroestadounidense. Por empezar, para LeSeur este género novelístico parece no celebrar tanto la vida; según ella explica, la audiencia lectora tiende a sentir pena por los personajes y sus respectivos sufrimientos. En algunos casos, inclusive, se retrata la percepción de la heroína o del héroe del mero hecho de haber nacido como

168 una tragedia en sí misma (LeSeur, 1995). Más allá de los fragmentos de humor que pueden aparecer en algunas escenas, por lo general, LeSeur advierte que la vida es considerada como un asunto muy serio durante la mayor parte del tiempo. Además, los y las niñas negras de los EEUU no tienen la oportunidad de vivir una niñez típica, infantil e ingenua, ya que se inician en las tensiones de una sociedad racista desde muy temprana edad, lo que conduce a la pérdida temprana de la inocencia. Tal como le resalta la autora, el *Bildungsroman* afroestadounidense retrata a menudo una niñez, adolescencia o juventud que va en consonancia con la tristeza de la historia del pueblo negro de los Estados Unidos.

Los tópicos del viaje y de ciertos modelos éticos y morales encarnados en personajes secundarios que van apareciendo en la vida de las y los protagonistas del *Bildungsroman* afroestadounidense se cristalizan de diversas maneras. Este tipo de novelas puede encontrar a su protagonista entrando en la pubertad o trasladándose a la esfera metropolitana en busca de trabajo, o de educación superior, dejando atrás el hogar y abriéndose el camino a nuevas experiencias (LeSeur, 1995). El héroe o heroína rechaza los confines del hogar y se embarca en un viaje, a lo largo del cual conoce personas que le sirven de guía, por ser dignas de admiración, que, a su vez, representan diferentes miradas del mundo (LeSeur, 1995). LeSeur resalta que el viaje comúnmente retratado en estas novelas también puede aludir al hecho histórico del traslado al norte de varias personas y/o familias afroestadounidenses sureñas, que se produjeron después de la Emancipación, o bien al desplazamiento de una zona rural a otra urbana.

En cuanto al rol del/ de la novelista, LeSeur sostiene que estos/as artistas de la prosa recurren a la experiencia personal con el fin de hacer una protesta viable vinculada a la raza, a la historia del pueblo estadounidense negro, y el rol del establishment blanco, en sus novelas de juventud. También destaca que auto-

ras y autores negros se vuelcan al *Bildungsroman* para evaluar su propio desarrollo, aprendizajes y crecimiento. En lo que respecta específicamente a las escritoras negras, LeSeur destaca que se han visto en la tarea de reformular las viejas formas europeas y masculinas del *Bildungsroman* para representar las voces y experiencias de las mujeres, que durante siglos han sido excluidas, en un contexto patriarcal. En palabras de LeSeur, “las escritoras negras no se concentran solo en el reconocimiento juvenil por parte de la sociedad dominante; más bien retratan colectivamente la lucha interna de la mujer negra para desenmarañar las inmensas complejidades de la identidad racial, la definición de género, y el despertar del ser-sexual” (p. 101).

Otro de los elementos temáticos típicos del *Bildungsroman* afroestadounidense es el tópico de la educación, aunque ésta pueda darse de diversas maneras. LeSeur (1995) encuentra que las niñas negras reciben educación estructurada y no estructurada, de manera formal e informal, observando y escuchando a otros miembros de la comunidad, de la escuela y/o de la iglesia. El estudio de LeSeur pone en evidencia que las y los escritores negros retratan a la comunidad afro de los Estados Unidos como una fuente importante de aprendizaje. Y aunque la educación formal aparece en casi todas las tramas novelísticas de este tipo, Sinclair llega a la conclusión de que la escuela resulta intrascendente para el argumento y el tema central, ya que no es un tema explorado en detenimiento, sino más bien funciona como un componente adicional que contribuye a formar la personalidad de la/el protagonista. Aunque hay novelas, tales como *Coffee will make you black*, en las que la vida escolar ciertamente tiene un rol preponderante. Asimismo, en el contexto educativo, varios héroes y heroínas se destacan entre sus compañeras/os de clase y reciben el reconocimiento positivo de sus docentes (LeSeur, 1995); algunos ejemplos de la tradición femenina, que

170 brinda LeSeur son Maud y Selina, las protagonistas en *Maud Martha y Brown Girl, Brownstones*, respectivamente. La heroína de *Coffee will make you black*, Jean “Stevie” Stevenson, también merece mención en este aspecto.

Los ritos y rituales también hacen su aporte como elementos constitutivos del plot en novelas de educación afroestadounidenses. En este sentido, el estudio de LeSeur deja en claro que el *Bildungsroman* de la diáspora africana introduce ritos y rituales a su estructura, mediante el uso de acciones prescritas, rutinas o patrones que aparecen en diversos procesos de iniciación. Un ejemplo muy frecuente consiste en retratar la primera experiencia sexual de las y los protagonistas como una instancia de iniciación del joven o la joven en la vida adulta. Vale destacar que esta representación de iniciación sexual en algunas novelas aparece de forma explícita, mientras que en otras puede ser simbólica, y además, en algunas novelas, la iniciación sexual puede ocurrir como una función natural y placentera, mientras que en otras puede adoptar la forma de violación, como le ocurre a la joven Pecola en *The bluest eye* de Toni Morrison (LeSeur, 1995).

Otra característica típica que destaca LeSeur es que los y las protagonistas del *Bildungsroman* negro desarrollan una cierta sensibilidad estética y dedicación al arte. Cuando se retrata a un o una protagonista de una novela de educación, en su proceso de desarrollo como un/una artista, se trata entonces de un subgénero que recibe específicamente el nombre de *Kunstlerroman* más que el de *Bildungsroman*. En el caso de la saga de Sinclair, la protagonista, Stevie, presenta un lado artístico, ya que es una lectora activa, y que incluso escribió un poema en el que retrata la necesidad de ser libre para acoger su propia identidad sin opresiones. Sin embargo, el gusto por lo literario representa solamente una dimensión particular de la identidad de Stevie, no es el foco central de su desarrollo. LeSeur concluye que, dada la naturaleza concreta

de la creación de una pieza literaria en sí, puede advertirse que las y los novelistas negros del *Bildungsroman* comparten esta sensibilidad por el arte con sus respectivos héroes y heroínas. Esto nos lleva al análisis del siguiente componente literario típico del *Bildungsroman* afroestadounidense, el autobiográfico.

LeSeur sostiene que el componente autobiográfico no puede ser pasado por alto y se cuestiona que si, debido al alto grado de la experiencia autobiográfica que se encuentra en estas novelas, no sería apropiado deducir que nos encontramos frente a una variante de la autobiografía. Ella misma responde a su pregunta destacando que, en realidad, se trata de novelas de iniciación, niñez, juventud, educación y de tantas otras definiciones que recibe el *Bildungsroman* con una mayor o menor medida de componentes autobiográficos, pero no son autobiografías en sí. Y agrega que debido a la alta frecuencia de instancias autobiográficas que aparecen en el *Bildungsroman*, varios estudios se han referido a este género novelístico como ‘ficción autobiográfica’ o ‘autobiografía ficticia’. Para determinar el grado de componentes autobiográficos presentes en las obras basta con consultar las biografías y declaraciones de las o los escritores en cuestión (LeSeur, 1995).

En términos generales, el estudio de LeSeur logra demostrar “la habilidad del escritor/ la escritora negra de usar y adaptar la forma tradicional, europea del *bildungsroman* para crear novelas animadas, maravillosas y artísticamente sólidas que puedan instruirnos” (p. 12).

## **A MODO DE CIERRE**

El recorrido bibliográfico aquí realizado nos permite observar que el origen del género literario *Bildungsroman* se remonta a la publicación de la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, en 1795, esto es, hacia fines del siglo XVIII. En cambio, la crítica del *Bildungsroman* como un campo específico

172 de estudios tiene su origen en la teoría del género iniciada por Morgenstern durante la segunda década del siglo XIX. Es decir que, aunque distanciados por unos pocos años, el *Bildungsroman* y la crítica del *Bildungsroman* surgieron en dos siglos diferentes.

Desde su constitución en la transición del siglo XVIII al XIX en Europa, este género novelístico y la crítica literaria del género han ido bifurcando sus caminos con el devenir histórico, a la par de la emergencia de variadas obras novelísticas que versan sobre el desarrollo del personaje principal; un personaje que proviene de y se encuentra inserto en una determinada sociedad. Es precisamente el contexto sociohistórico y cultural en el que la figura protagónica va configurando su identidad. Dicha identidad es el resultado de la dinámica que se produce entre las dimensiones sociales que circundan a la persona y que impactan en ella y en su subjetividad.

El desarrollo identitario del hombre blanco que dio origen al *Bildungsroman* dista de las reconfiguraciones poscoloniales y posmodernas emergentes, en las que las identidades representadas son las de individuos que se constituyen como el Otro de ese hombre blanco europeo y patriarcal. La enorme amalgama de variantes del género da cuenta de la pluralidad de experiencias que se representan en la configuración de identidades de individuos provenientes de diversos grupos y clases sociales y culturales, de diversas etnias, de diversas tonalidades de piel, de diversas identidades de género, de diversas preferencias sexuales. En resumen, al representar el desarrollo de un cierto héroe o heroína, localizada concretamente en un espacio determinado y un tiempo histórico preciso, el *Bildungsroman*, analizado en su conjunto, contribuye a brindar un panorama de los diversos sentipensares que acompañan al ser humano en su etapa de crecimiento y formación, en el contexto de una sociedad determinada.

Este trabajo ha cubierto el recorrido de la crítica del *Bildungsroman* hasta finales del siglo XX. Sería muy interesante explorar las nuevas configuraciones que el género ha ido adoptando en este nuevo siglo, que, por supuesto, también se presenta con sus propias particularidades históricas y culturales, dependiendo de cada región. La continuidad de la crítica del *Bildungsroman* del siglo XXI— siglo conocido como la era digital o la cultura de la conectividad— constituye un campo propicio para seguir arrojando luz acerca de cómo ciertos individuos en ciertas condiciones sociales, pero dentro de un mundo interconectado que nos caracteriza en la actualidad, van construyendo sus identidades. Estos estudios darían cuenta de que el *Bildungsroman* es un género no acabado, sino más bien un contínuum que se expande hasta nuestros días y sobre el cual se puede seguir teorizando.

Para cerrar, se plantea una invitación a explorar los *bildungsromane* del siglo XXI, para que tal como lo planteaba Morgenstern en su texto fundante, la audiencia lectora, a parte de disfrutar de la creatividad de una obra literaria, se lleve un aprendizaje acerca del funcionamiento de la sociedad de sus tiempos. Un aprendizaje que nos permita observar críticamente la sociedad, para así contribuir con los cambios que el mundo necesita para ser un lugar mejor; un lugar en el que el desarrollo identitario de cada ser no tenga que ser un lamento constante, sino que pueda ser considerado como un placentero viaje por la vida.

174 **REFERENCIAS**

- Bajtín, M.M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bakhtin, M.M. (1986). "The bildungsroman and its significance in the history of realism. Toward a historical typology of the novel." *Speech genres and other late essays*. Ed. Emerson, C. y Holquist, M. U de Texas. pp.10-59.
- Boes, T. (2009). "Introducción. On the nature of the *Bildungsroman*." *PMLA*, vol. 124, no. 2, pp. 647-649.
- Ferreira Veras, A. (2011). "Language and identity in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*." *Antares. Letras y humanidades*. 5. pp 228-242.
- Hoagland, E. (2006). *Postcolonizing the bildungsroman: A study of the evolution of a genre*. University of Purdue Press.
- LeSeur, G. (1995). *Ten is the age of darkness: The black bildungsroman*. University of Missouri Press.
- Lorenzo Feliciano, V. (2011). *El bildungsroman en el carbe hispano*. University of Toronto Press.
- Moretti, F. (1987). *The way of the world: The bildungsroman in European culture*. Verso.
- Morgenstern, K. (2009). "On the nature of the *Bildungsroman*." *PMLA*, vol. 124, no. 2, pp. 650-659. Trad. Tobias Boes.
- O'Neale, S. (1982). "Race, sex and self: Aspects of bildung in select novels by black American women novelists." *MELUS*, vol. 9, no. 4, pp. 25-37
- Summerfield, G. y Downward, L. (2010) *New Perspectives on the European Bildungsroman*. A&C Black.

# Figuraciones de infancia y vejez en *El final del verano* de Stian Hole: proyecciones de un otro temporal a través de representaciones de extrañeza y desfamiliarización poética

175

Lucia Quiroga<sup>82</sup>

Aquel que ha matado su infancia, tiene las cejas  
más arqueadas, es más oscuro...  
porque si hay un tiempo en la vida de lo humano  
en que se es, es la infancia.

Carlos Skliar

## INTRODUCCIÓN

El escenario social contemporáneo actual se encuentra atravesado por una diversidad de complejidades en torno a la dialéctica del tiempo y la existencia. Las variaciones de tiempo que tienen lugar en las distintas etapas de nuestra vida social sostienen distintos tipos de relación con la alteridad, dependiendo del estadio de la vida en el que nos centremos. Son estas relaciones las que de algún modo ponen de manifiesto el desbalance en las valoraciones culturales de los sentidos del tiempo de acuerdo a los distintos momentos de la existencia humana. En nuestra sociedad actual, la infancia y la vejez se constituyen como dos momentos liminales de la vida de difícil clasificación y delimita-

82 Profesora para la Enseñanza Media en Inglés; Magister en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa; Docente Auxiliar de Primera Semiexclusiva con carácter Efectivo; Departamento de Artes de la Facultad de Ciencias Humanas, UNSL.

176 ción. Estas dos etapas del curso de la vida, de comienzo y final, aparecen como construcciones sociales históricamente constituidas que institucionalizan nuestro acontecer en el mundo como sujetos sociales; a partir de la estratificación social de las edades, los niños y viejos suelen devenir sujetos de desigualdad social, tanto desde la agenda social como política. Teniendo en cuenta los diferentes sentidos del tiempo, devenidos temporalidad en algunos casos<sup>83</sup>, se pretende aquí establecer la diferencia entre el tiempo científico-objetivo, ‘el tiempo universal’, y la temporalidad fenomenológica de la experiencia humana como es o ha sido vivida, a saber, ‘el tiempo de nuestras vidas’ (Couzens, 2011). En este sentido, se pretende reflexionar en torno a los circuitos de la niñez y la vejez en tanto lugares que ocupan un saber integral, de tipo vivencial, ligado a una experiencia temporal y corporal particular en cada caso. Este abordaje sobre el tiempo pone así de manifiesto una discusión esencial sobre la cronormatividad como condición arbitraria (Solana, 2017), y sobre la capacidad corporal como imposición normalizante. En este escenario, el niño y el viejo se constituyen como figuras de un *Otro temporal* en tanto habitantes de territorios y tiempos liminales de extrañeza; y por ende, en tanto extraños, se devienen ‘extranjeros’ desde una lógica de ausencia y negación que deriva en incapacidad e impotencia (Kohan, 2007).

Sobre la base de este contexto, la literatura contemporánea se presenta como un vehículo ideológico adecuado que alberga la capacidad de representar metonímicamente multiversos propios y ajenos, actuando como espejos o ventanas a través de los cuales el mundo representado tiene el potencial de desfamiliarizar lo familiar. El libro álbum posmoderno<sup>84</sup> en particular se presenta

83 El tiempo es lineal, medible, y cuantificable; la temporalidad es heterogénea y experiencial.

84 El libro álbum posmoderno es un género literario que se distingue por una marcada vocación experimental y por el uso complejo de un doble código de representación desplegado

como un espacio alternativo de representación que nos permite atender e indagar en estas figuraciones otras de infancia y vejez a través de una pluralidad de recursos y lenguajes propios de la arena literaria. La obra de Hole (2014) se constituye como un campo ideal para pensar en las diversas valoraciones culturales en torno a las figuraciones de infancia y vejez. A través de su trama narrativa, se busca desarticular los mencionados discursos sociales de poder con el fin de revelar la potencia creadora del destiempo cuando se habita el propio tiempo de existencia (el tiempo de nuestras vidas), generando así nuevas valoraciones culturales y modos de *Ser en el mundo*. Por ende, el presente estudio se centrará en las maneras particulares en que el libro álbum posmoderno de Stian Hole (2014), *El final del verano*, atiende, desarticula y (re)configura las temporalidades de infancia y vejez desambigüando los sentidos culturales que acarrearán a través de su misma condición de otredad. De este modo, el lector contemporáneo es invitado a desarrollar nociones de vinculación social e intercultural, y a problematizar las representaciones de otredad y extranjería propuestas en el texto literario de manera activa y contestataria.

## **INFANCIA Y VEJEZ COMO LUGARES DE ALTERIDAD, EXTRAÑEZA, EXTRANJERIDAD**

La niñez y la vejez se constituyen como dos etapas ‘fronterizas’ de la vida humana que han sido poco estudiadas de manera sistemática. Una de las razones por las que esto podría haber sucedido está dada por su propia liminalidad, es decir, aquella condición de existir en el ‘límite’, entre una cosa que se ha ido u otra

---

a través de imágenes y palabras. Por su particular uso de imágenes preponderantes y su forma de organizar los espacios en su formato, este género ha pasado a considerarse una forma artística específica que nace de la literatura infantil, y se asocia con otras formas de construcción artística, traspasando las fronteras de la edad.

178 que está por llegar. El hecho de que estas etapas del desarrollo humano hayan ocupado un rol marginal tanto desde el punto de vista social como académico, se puede también adjudicar a mecanismos sociales tales como el adultocentrismo, o relación social asimétrica entre las personas adultas que son el modelo hegemónico de referencia para constituir la visión del mundo, y otras personas, generalmente infancias, y ancianidades. Si bien la niñez y la vejez se encuentran en los dos extremos de la vida, por así decirlo, cada una con sus trayectorias específicas, asimismo comparten problemáticas afines vinculadas a su condición de marginalidad. Aun tratándose de momentos vitales de difícil definición o clasificación, se intentará trazar algunos esbozos conceptuales de cada una de ellas.

Cuando hablamos de infancia o niñez, podemos entender que no hay una sola forma de nombrarla, ya que la misma habita diferentes espacios y tiempos. En cuanto a esto Kohan (2007) hace referencia a la existencia de una infancia dominante,

ocupada por la lógica de las etapas de la vida: la infancia sería la primera etapa, los primeros años, la fase inicial, de la vida humana. La vida es entonces entendida como una sucesión consecutiva que encuentra las primeras etapas en la infancia. (p. 9)

Al mismo tiempo, si consideramos la etimología latina de la palabra, encontramos también allí otra forma de definir la infancia: *infans*- es la falta; la palabra está compuesta por el prefijo privativo *in-* y el verbo *fari*, 'hablar'. De modo que, continúa Kohan (2007), "la infancia designa en su etimología la falta infaltable, la del lenguaje, y en sus usos primeros, otra falta no menos infaltable, la de la vida pública" (p. 10). Desde este sentido de falta que dicta su propia etimología, a menudo se ha considerado que los

infantes no tienen la misma capacidad de hablar y pensar que los adultos, que son los que ‘verdaderamente saben’. Desde esta mirada adultocentrista, el infante se constituye como el *Otro* que aún no es, y el otro siempre es un extraño, un extranjero. En ambos casos “hay un movimiento análogo que inscribe al otro – el extranjero, el infante – en una lógica de ausencia y negación y que deriva de esa lógica una incapacidad o una impotencia” (Kohan, 2007, p. 10). En base a esta supuesta falta o lógica de ausencia podemos entender por qué siempre lo único que ha interesado de la infancia es lo que va a ser, aquello en lo que se convertirá. Pero la infancia no es solo una etapa de la vida que devendrá adultez; la infancia tiene todo que ver con lo que está siendo mientras es, que puede ser vivenciada en toda su intensidad presente, y no solo ser mirada como un tiempo que ya dejará de ser. En este sentido, Skliar (2021) nos advierte sobre las formas aprendidas de ver o hablar de la infancia: “Yo creo que nadie, a no ser por arrogancia o por soberbia, pueda decir lo que es la infancia... es justamente alteridad, es justamente lo que es otra cosa” (conferencia). Se trata justamente de volver a mirar la niñez desde su alteridad misma, de mirarla por lo que es, con sus intensidades vivenciales propias, desde esa relación de intimidad que los infantes pueden establecer con las cosas y el mundo (Skliar, 2021).

Ahora veamos algunas ideas que intentan esbozar concepciones de la vejez, que, si bien se considera la etapa última de la vida, la más cercana a la muerte, al mismo tiempo guarda un vínculo muy especial con su contraparte temporal que es la niñez. La vejez también ha sido nombrada desde diversos lugares. A diferencia de otros momentos vitales, la vejez “tiene un impacto particularmente agobiante en la existencia debido a nuestra conciencia temporal y espacial” (Aurenque Stephan, 2021, p. 147). Cuando se piensa en la vejez sin ser viejo aún, se la piensa

180 desde un lugar de ajenidad y aberración que poco tiene que ver con uno mismo: “A los 20, a los 40 años pensarme vieja es pensarme otra. Hay algo aterrador en toda metamorfosis. De niña me quedaba estupefacta y hasta me angustiaba cuando imaginaba que un día habría de transformarme en persona mayor” (De Beauvoir, 2019, p. 11). La vejez es sobre todo un estado muy ambigüo, es un estado normalmente anormal y la actitud de la sociedad hacia ella es de una profunda duplicidad. En algunos casos, “parece considerarse que [los viejos] pertenecen a una especie extraña; no tienen ni las mismas necesidades ni los mismos sentimientos que los otros hombres” (De Beauvoir, 2019, p. 9). Es decir, esta extrañeza hacia la vejez resulta ser una ambigüedad muy conveniente que intenta sublimar la figura de los viejos para en primer lugar olvidarla, enajenarla, posicionarla lejos de la humanidad del adulto que es la imagen humana primordial. Entonces,

Si los viejos manifiestan los mismos deseos, los mismos sentimientos, las mismas reivindicaciones que los jóvenes, causan escándalo; en ellos el amor, los celos parecen odiosos o ridículos, la sexualidad repugnante, la violencia irrisoria. Deben dar ejemplo de todas las virtudes. Ante todo se les exige serenidad; se afirma que la poseen, lo cual autoriza a desinteresarse de su desventura. (De Beauvoir, 2019, p. 10)

De este modo, podemos afirmar que la vejez es, y se proyecta como alteridad en sí misma, como esa otra cosa que aún no se es, y que no se quiere llegar a ser desde el pedestal de la adultez. Asimismo, la vejez es también aquello que se exterioriza a través del deterioro del cuerpo físico, lo cual se constituye como una decadencia visible que salta a los ojos:

Para cada individuo la vejez entraña una degradación que él teme. (...). La actitud espontánea es negarla en la medida en que se define por la impotencia, la fealdad, la enfermedad. La vejez de los otros inspira también una repulsión inmediata. (De Beauvoir, 2019, p. 51)

Así es pues que la vejez se sitúa en el imaginario estrechamente ligada a la enfermedad, lo abyecto, lo baldío, lo improductivo. En este sentido, la dismunición de las capacidades físicas y la aparición de dolencias a menudo se lee como “improductividad y esterilidad, convoca a una expulsión del universo productivo que somete a los viejos al ostracismo y a la supervivencia precaria” (Fumis y Prósperi, 2022, p. 8). Pero más allá de todas estas figuraciones sociales, es decir, de las proyecciones de la vejez desde un lugar de exterioridad, para poder comenzar a entender qué es la vejez es necesario contemplar al mismo tiempo su condición de interioridad: “Toda situación humana puede ser considerada como exterioridad - tal como se presenta a los demás - y como interioridad, en cuanto el sujeto la asume superándola” (De Beauvoir, 2019, p. 16). Si la condición de exterioridad nos es dada desde el punto de vista de la sociedad contemporánea, la biología y la historia, la condición de interioridad por otro lado nos permite ver la manera en la que la persona de edad interioriza su relación con su cuerpo, con el tiempo, con los demás. Es en este punto donde las figuraciones del tiempo humano se conjugan con la experiencia vivencial y la experiencia corporal. Estas dos dimensiones se encuentran en estrecha vinculación, como dos caras de una misma moneda, no pudiéndose hacer referencia a la una sin considerar la otra: “lo que se llama la vida psíquica de un individuo sólo puede entenderse a la luz de su situación existencial; ésta tiene, pues, repercusiones sobre su organismo; y a la inversa” (De Beauvoir, 2019, p. 15).

Hemos dicho que tanto la niñez como la vejez se presentan para el resto como esa ‘especie extraña’ en la que no logran reconocerse. En este sentido, la condición del niño es simétrica a la del viejo en tanto lugares de alteridad con los que el adulto no establece una relación de reciprocidad: “No es casualidad que se hable en las familias de un niño ‘extraordinario para su edad’ y también de un viejo ‘extraordinario para su edad’; lo extraordinario es que, no siendo todavía o no siendo ya hombres, tengan conductas humanas” (De Beauvoir, 2019, p. 269). Estas relaciones ‘extraordinarias’ de extrañeza que convierten al niño y al viejo en claras *figuras de otredad*, tienen su origen en el seno de la misma cultura que comparten, pero que de alguna manera representan un desfase en sus diversas formas de nombrar y vivenciar el mismo espacio-tiempo: “La extrañeza ante el otro cultural se replica cuando los actores o agentes sociales, aun participando en la cultura occidental, comparten instituciones y/o patrones culturales desplazados del ‘observador’, no solo en el espacio sino también en el tiempo” (Lorandi, 2017, p. 3). De modo que, sujetos a lugares de alteridad en cuanto a definición y actitud, el niño y el viejo se constituyen en un *Otro temporal* por omisión, una cierta otredad que más que nunca se funda en la tensión y despliega un problema en relación con el tiempo y la alteridad. En este juego de mismidades y otredades en relación a una marginalidad temporal, es pertinente recoger un punto clave que Skliar (2021) sostiene en cuanto a mirar cada edad por lo que es mientras es, y ser capaces de retirar la mirada social que redundante en la comparación permanente de edades, porque es allí donde la niñez (y la vejez) siempre pierden. El autor nos invita a considerar la infancia ligada a la intensidad del tiempo, “no a la felicidad, sino a la intensidad del tiempo, aquello que en este segundo puede durar eternamente, a lo no utilitario” (Skliar, 2021, conferencia). Es en esa intensidad que es posible

establecer valoraciones otras que no puedan medirse desde el tiempo universal y productivo. Y desde esta posición sobre la infancia y la vejez, se busca poder entender que tanto niños como viejos tienen la capacidad de generar temporalidades otras que tiene más que ver con la posibilidad de vivenciar el momento actual. Multiplicar las ideas de niñez y vejez, y mirarlas en tanto potencias creadoras otras.

## **CRONORMATIVIDAD Y TEMPORALIDAD FENOMENOLÓGICA DE LA EXPERIENCIA HUMANA**

La problemática en torno a tiempo y alteridad inherentes a las concepciones de niñez y vejez nos llevan inmediatamente a la discusión de dos cuestiones fundamentales: la cronormatividad como condición arbitrara y problematizante del tiempo; y la capacidad corporal integral como imposición normalizante. Estas dos consideraciones están dadas ya que existe una tensión vinculante y profunda entre la declinación biológica y la problematización del tiempo. Para comenzar a indagar en dicha problemática se hará referencia a la diferencia entre el tiempo científico-objetivo, “el tiempo universal”; y la fenomenología de la temporalidad humana, “el tiempo de nuestras vidas”, es decir, el tiempo de la memoria, de la expectativa, de la experiencia (Couzens, 2011).

En su constante búsqueda por medir el movimiento del tiempo humano, los antiguos griegos fueron los primeros en ser conscientes de una comprensión diferente del tiempo que fuera más allá del movimiento cronológico hasta entonces propuesto:

esta diferencia entre un tiempo objetivo y un tiempo subjetivo, puede ser rastreada hasta la diferencia que el antiguo poeta Píndaro trazaba entre *cronos* y *kairós*. Mientras que el primero hace referencia al tiempo de

los dioses que gobiernan todos los sucesos mortales, el segundo apunta a la dimensión humana del tiempo que resiste a la medición y el cálculo. Mientras el primero remite a un tiempo cuantitativo, universal y pasible de ser medido por instrumentos objetivos, el segundo es empleado para pensar un tiempo cualitativo o con un contenido específico – por ejemplo, el lapso de tiempo en que algo importante sucede o la idea del tiempo justo u oportuno. (Solana, 2017, pp. 44-45)

En un continuo intento por dar respuesta al problema irreconciliable de *cronos* y *kairós*, de poder sopesar esa relación entre el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo, esta indagación ha recorrido múltiples campos de estudio, quedando ampliamente demostrado que lejos de ser un concepto eterno e inmutable, la valoración del tiempo ha variado de innumerables maneras con el correr de los siglos. Desde la perspectiva de los filósofos fenomenológicos de la temporalidad, se postula la paradoja del tiempo experiencial, atendiendo a las diferentes modalidades de la experiencia vivida del tiempo tal como se manifiesta en la existencia humana (tiempo subjetivo). Lo que concierne a la fenomenología es poder replantear el binarismo subjetivo-objetivo en cuanto a la experiencia de la temporalidad vivida, así como su efecto en la percepción de nosotros mismos (Hoy, en Couzens, 2011). Esta posibilidad de pensar el tiempo experiencial como un campo de fuerzas múltiples, atravesado por orientaciones temporales otras, en ocasiones contrapuestas, nos conduce al cuestionamiento del concepto de tiempo naturalizado. Esta expresión hace referencia a “toda una serie de procesos históricos y sociales que logran que cierta forma de pensar, valor y ordenar el tiempo parezca natural – especialmente para

quienes consiguen seguir sus ritmos normativos” (Solana, 2017, p. 47). La idea de tiempo naturalizado a su vez nos conduce a una de las nociones centrales en relación al estudio del tiempo desde una agenda política y social: la cronormatividad. Freeman (como se citó en Solana, 2017) la caracteriza como “un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos” (p. 47). La autora asimismo afirma que los calendarios, las agendas, incluso los relojes, inculcan ritmos ocultos, “formas de experiencia temporal que parecen naturales para aquellos que privilegian” pero que se sostienen y fomentan desde el sistema capitalista haciendo “uso del tiempo para organizar los cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad” (Freeman, como se citó en Solana, 2017, p.47). Esta noción teórica del uso del tiempo se apoya a su vez en el concepto de *cronobiopolítica* de Dana Luciano (en Solana, 2017) como una forma de dar cuenta de los arreglos sexuales del tiempo de la vida<sup>85</sup>. Este proceso se extiende más allá de las anatomías individuales para abarcar el manejo de poblaciones enteras:

En una sociedad cronobiológica, el estado y otras instituciones, incluidos los aparatos de representación, vinculan cuerpos debidamente temporalizados con narrativas de movimiento y cambio. Estos son esquemas teleológicos de eventos o estrategias para vivir tales como el matrimonio, la acumulación de salud y riqueza para el futuro, la reproducción, la crianza de

85 Este concepto se deriva directamente de los postulados de Michel Foucault (2006) acerca de la noción de *biopoder*, donde el filósofo describe a la *biopolítica* como “una serie de procesos de regulación y control del cuerpo-especie”, es decir, el cuerpo en tanto parte de la población. Esta idea se complementa con el otro polo del poder moderno, la *anatomopolítica*, es decir, “el poder dirigido al cuerpo-máquina o el cuerpo individual”. Ambos polos “caracteriza[n] un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente” (p. 160).

los hijos, la muerte y los rituales que la acompañan<sup>86</sup>.  
(Freeman, 2010, p. 4)

Apoyados en los postulados foucaultianos de *biopoder*, Luciano (en Solana, 2017) y Freeman (2010) apuntan a explorar cómo la regulación política del cuerpo termina naturalizando ciertas formas de organización de sus tiempos y sus ritmos como modos únicos e irreductibles. Entonces, desde esta mirada biopolítica, los circuitos de la niñez y la vejez se ven pormenorizados ante patrones esencialistas del tiempo que priorizan una línea cronológica productiva por sobre otras formas vivenciales. El *esencialismo temporal* hace referencia a los modos naturales de ordenar y valorar el tiempo de la vida que son válidos universalmente, como si se tratara de un orden temporal natural que dirige los comportamientos humanos. En este sentido, “la noción de crononormatividad, justamente, viene a exhibir el modo en que se ha construido y privilegiado cierto relato hegemónico sobre la organización del tiempo y cómo esta naturalización oculta su estatus socio-político” (Solana, 2017, p. 50). Los niños y los viejos son quienes ocupan un lugar periférico en este circuito, dado que su capacidad productiva es mucho menor frente a las demandas del sistema capitalista, y por ende su puesta en valor como seres humanos se ve reducida ante este relato hegemónico del tiempo; y “a los ojos del estado, esta secuencia de momentos socioeconómicamente ‘productivos’ es lo que [aparentemente] significa tener una vida” (Freeman, 2010, pp. 4-5). Asimismo, los cuerpos abyectos e improductivos de la vejez ponen de relieve la violencia exponencial de las representaciones de estos marcos universalistas que dominan el sistema-mundo actual: “la vejez que habla constituye también una discusión al capacitismo.

Así, el cuerpo anciano combate desde su existencia ‘la integridad corporal obligatoria’” (Moscoso y McRuer, como se citaron en Fumis, 2022, p. 8). Es desde este lugar que se pretende reflexionar acerca de los modos otros de experimentar ‘el tiempo de nuestras vidas’, irrumpiendo en los sentidos sociales y culturales para aportar nuevos saberes de tipo vivencial, ligados a experiencias temporales y corporales otras en cada caso. Experiencias de intensidad e intimidad con el mundo que vengan a desnaturalizar los patrones conocidos y esencialistas. Y de este modo, descansar en la idea, como posibilidad edificante, “de que el tiempo puede producir nuevas relaciones sociales e incluso nuevas formas de justicia que contrarresten lo crononormativo y lo cronobiopolítico” (Freeman, 2010, p. 10).

## **TIEMPOS PLURALES, EXISTENCIAS LIMINALES EN LA NARRATIVA POSMODERNA DE STIAN HOLE**

*El final del verano* (2014) es un libro álbum posmoderno *crossover*<sup>87</sup> del escritor noruego Stian Hole<sup>88</sup> que explora dinámicas particulares de comienzos y finales del curso de la vida humana en relación a ciertos miedos universales. El libro álbum narra la historia de Garmann, un niño noruego que vive con cierta angustia el final del verano porque ello supondrá su ingreso en la escuela. Mediante la desfamiliarización poética y la yuxtaposición de imágenes surrealistas, Hole (2014) retrata magistralmente las emociones y preocupaciones del niño durante el breve período que queda del verano, que significa el comienzo

87 El término *crossover* en literatura se refiere a aquellas obras que trascienden los límites convencionalmente reconocidos en la ficción, desdibujando la frontera de las edades. Estos libros pueden pasar del público infantil al adulto o viceversa, o pueden publicarse explícitamente para ambos públicos.

88 Stian Hole es un autor integral noruego de libros infantiles. Ha realizado varios libros álbum que han obtenido reconocimiento nacional e internacional. Su libro *El final del verano* le valió un premio Ezra Jack Keats New Writer. En 2009, ganó el Premio Nórdico de Libros Infantiles.

188 de una nueva etapa de la vida. Como todos los años sus tías abuelas vienen a visitarlo, y con ellas llega el olor del otoño, los achaques, periplos y anécdotas propias de la vejez. A través de la expresión de su arte, Hole (2014) nos habla sobre el paso del tiempo, el crecimiento personal, la superación de los miedos y el reconocimiento de las propias limitaciones. De este modo el autor reivindica las múltiples formas en que la niñez y la vejez logran interrumpir el relato crononormativo, para construir modelos temporales alternativos y legítimos que den nuevos sentidos al tiempo vivido: ‘el tiempo de nuestras vidas’.

El cuento comienza poniendo en paralelo el final del verano de Garmann junto al comienzo del año escolar, de alguna manera planteando que los comienzos van siempre ligados a algún desenlace. En este caso el cambio inminente se proyecta en relación al miedo a lo nuevo, a lo desconocido, y es representado a través de una imagen visual que evoca la presencia física de sus tías abuelas: “Volvió a abrir los ojos y vio que las ramas del manzano parecían dedos retorcidos apuntando al cielo” (Hole, 2014, p. 2). El relato es acompañado por esa cierta nostalgia que tienen los finales, “Garmann cerró los ojos y pensó en las babosas negras, en lo que escuecen las picaduras de mosquito” (p. 2), y la incertidumbre propia de los comienzos: “Mientras preparaba la mochila para la escuela, sintió una corriente de aire frío, y, de reojo, vio como caía del manzano la primera hoja” (p. 40). Garmann se siente particularmente ansioso ese año ante la inminencia de una nueva etapa que debe enfrentar, aflorando en él la ansiedad por su crecimiento y el miedo a la frustración. Esto es claramente representado por Hole a través de la superposición de imágenes surrealistas para retratar cómo el niño experimenta el nerviosismo previo con mariposas en el estómago que se pueden ver a través de una radiografía (p. 9); o el autobús escolar que en vez de trasladar niños lleva músicos de orquesta (p. 29).

El miedo a crecer es evidenciado a través de la imagen de los dientes, los cuales funcionan como un indicador explícito de crecimiento: “Todavía no se le movía ningún diente. Y empezaba a impacientarse. Cada noche, durante todo el verano, se los estuvo examinando delante del espejo (...) pero, por mucha fuerza que hiciese, seguían sin moverse, como si estuviesen pegados con cemento” (p.15). El simbolismo establecido a través del recurso de los dientes ligado a la idea de avance es puesto en paralelo con el crecimiento de las tías abuelas quienes parecen ya haber crecido más de la cuenta: “Las tías sí que habían perdido todos los dientes y por eso tenían dentaduras postizas” (p. 16). Pero es justamente en este punto cuando Garmann se atreve a reconocer sus miedos y limitaciones, “¿Tienes ganas de que empiece la escuela?”, (...) ‘Me da un poco de miedo’” (p. 8), cuando descubre que sus tías abuelas, tan viejas, también tienen sus propios miedos, y ese dato le permite establecer una complicidad inmediata con ellas: “Tía Ruth se quedó pensativa. ‘Yo también tengo mis miedos’, susurró. ‘Me horroriza tener que usar pronto un andador con ruedas’” (p. 10). A partir de entonces, el niño logra un entendimiento inesperado con las tías abuelas que conocía desde siempre, disipando el sentido de extrañeza que las diferentes edades parecen otorgar. Entonces, la comunión lograda parece desprenderse más bien desde lo experiencial; la distancia temporal se relativiza y la experiencia humana los reprocha: “Pareciera plantearse cierta conmoción recíproca entre el tiempo y el ser, que los transforma mutuamente a la luz de la presencia y la respuesta por ese Otro” (Argumedo, 2017, p. 10) Reconociéndose en esa figura del Otro (las tías abuelas), Garmann busca respuestas a sus inquietudes en nuevas preguntas sobre la vida y el tiempo: “¿Tú has sido alguna vez niña?’ Tía Borghild se quedó pensando un ratito. Una libélula se mantenía inmóvil en el aire. Luego sonrió y dijo: ‘Sí, hace ciento cincuenta años’, y se reía

190 tanto que le temblaban los pechos” (Hole, 2014, p. 18). Tanto la pregunta como la respuesta resultan inverosímiles desde una mirada racional y normativa – nadie puede no haber sido alguna vez niño/a ni nadie puede vivir ciento cincuenta años – pero sus modos propios de habitar el mundo, las lógicas propias del niño y el viejo, les permiten acceder a un tiempo propio, a desarrollar una temporalidad otra. Esto es evidenciado en el cuento tanto por la presencia de la libélula inmóvil en el aire, así como por la risa cómplice de la tía Borghild. En este sentido,

algo de la multiplicidad radical del ser se enmarcaría en un tiempo no homogéneo que se condice con un espacio abierto, un espacio habitable de manera plural (...). De eso se trataría un ser múltiple en un espacio tan vasto como la relación con la alteridad, como el lugar de la experiencia. (Argumedo, 2017, p. 12).

La imagen que acompaña este intercambio nos muestra una tía Borghild casi angelical, detenida en el tiempo, como la postal de una niña vieja que se resiste a ser enmarcada en un tiempo homogéneo<sup>89</sup>. Este efecto poético se hace perceptible sólo a través de la recomposición de imágenes que el autor logra resignificar, “haciendo que el lector vea cosas comunes o situaciones familiares de formas desconocidas o inusuales”<sup>90</sup> (Druker, 2008, p. 51).

El *leit motif* del paso del tiempo se presenta de varias otras maneras en el cuento, siempre asociado a los miedos del niño y las viejas, miedos que desmitifican el tiempo de los relojes y los unen desde la profunda experiencia del ser:

89 Cabe destacar que las ilustraciones del cuento equivalen a la percepción particularmente exacerbada que el niño tiene acerca de las emociones, dichos y eventos que se suceden en el cuento. Por ende, se podría decir que las ilustraciones equivalen a la experiencia del niño de estar en el mundo.

90 Mi traducción.

‘¿Te vas a morir pronto?’, le preguntó Garmann. Tía Borghild dirigió su mirada a las ramas del manzano. ‘Sí, seguramente ya me queda poco’, dijo mientras se alisaba el vestido. ‘Entonces me pintaré los labios, me pondré un vestido precioso y me iré de viaje por el cielo montada en El Carro, eso que llaman también la Osa Mayor, hasta llegar a una puerta muy grande. Entraré por la puerta a un jardín tan hermoso como el tuyo sólo que ¡mucho más grande!’ ‘¿Te da miedo?’ La Tía Borghild asintió moviendo lentamente la cabeza. Sacó un cepillo del bolso y se puso a peinarse las canas, que brillaban al sol como si fueran de plata. ‘Sí, Garmann, me da miedo dejarte, pero también puede que ese jardín sea apasionante.’ (Hole, 2014, p. 20)

En este segmento la desfamiliarización poética se produce tanto desde el lenguaje verbal como visual, creando en ambos casos imágenes que parecen estar fuera del espacio-tiempo conocido. La tía, en todo momento asumiendo su miedo a la muerte, utiliza un lenguaje metafórico para deconstruir la noción esencialista del tiempo, y así extender su experiencia temporal y corporal más allá de los confines del tiempo finito y homogéneo. En la imagen se la ve volando por el aire con un par de alas de libélula y un cuerpo pequeño y burdo para el tamaño de su cabeza. La inauguración de una nueva temporalidad y la descorporeización expresada en la imagen, nos permiten asumir que dichas expresiones surgen de la necesidad de poner voz a la inquietud de un evento y un tiempo desconocidos (la muerte), en paralelo a los desafíos de una realidad que demanda una explicación. En este sentido sus palabras, las de la tía Borghild,

parecen guardar el misterio de un movimiento profundo en el espacio vivido y habitado, en el tiempo (im)posible y poético, en la alteridad puesta en marcha desde las infinitas presencias y ausencias que aparecen y se reinventan (...). Se trata tal vez, de una temporalidad nacida de la posibilidad de narrarse, de multiplicar las voces de la existencia. (Argumedo, 2017, p. 11)

Este particular intercambio es lo que le permite a Garmann realizar una figuración visual de sus dichos, figuración recreada en la ilustración, donde se la ve a la tía Borghild totalmente descorporeizada, desprovista de la burda humanidad física que la ancla al mundo conocido. En este sentido, la técnica del collage visual y la ligera distorsión y deformación en las imágenes resulta esencial para lograr esta interacción poética de realidad e ilusión (Druker, 2008), que se funde a su vez con el pensamiento mágico del niño y la capacidad de la tía Borghild de abstraerse para así revelar “la potencia creativa del destiempo” (Fumis, 2022, p. 2). De este modo, Hole expone a la vez que cuestiona los patrones esencialistas del tiempo en relación con las etapas liminales de la vida – niñez, vejez – proyectando así la figura del niño y el viejo como un *Otro temporal* frente a los patrones del discurso hegemónico de la cronormatividad. Esto se torna particularmente visible en el hecho de que Garmann ni tan siquiera cuestiona la imposibilidad temporal de lo expresado por la tía, y se permite realizar una proyección interior que se empareja con el mundo real y se convierte en un nuevo patrón temporal, que no es otra cosa que una nueva forma de habitar y vivenciar el mundo. Es también menester enfatizar la facilidad con que se produce el entendimiento entre el niño y las viejas, un entendimiento que sólo puede generarse frente a su condición comun

de liminalidad y extranjería: “no estar invitado, ser excluido, revela el lugar de una interpelación (aunque por omisión). Más que ninguna otra etapa vital, la vejez [y la niñez] se funda[n] en la tensión y el vínculo con una alteridad” (Fumis, 2022, p. 3). En la misma línea de análisis, cuando Garmann indaga a la tía Augusta sobre sus miedos, descubre que su pérdida de memoria la exime de toda preocupación concerniente al futuro: “Tía Augusta no tenía miedo de nada. Se había vuelto desmemoriada y se le había olvidado lo que es tener miedo. ‘Estoy deseando comer tarta de almendra’, dijo cuando Garmann le preguntó. Si uno no se acuerda de nada, no hay nada que dé miedo, pensó Garmann” (Hole, 2014, p. 24). La pérdida de la memoria, que se asume como una de las desgracias que acarrea la vejez, es en cambio percibida por Garmann como una especie de suerte que lo exime a uno de ser asaltado por cualquier miedo. La tía Augusta sólo puede pensar en comer tarta de almendra, reduciendo su rango experiencial temporal tan solo a la intensidad del momento presente. Lejos de la linealidad del tiempo universal, la experiencia fenomenológica de la tía Augusta la lleva a desarrollar una temporalidad semejante a la del *kairós*, esa “dimensión humana del tiempo que resiste a la medición y el cálculo” (Solana, 2017, p. 45) y que tiene que ver con la intensidad del tiempo presente; que se presenta como un breve lapso de tiempo en que algo importante sucede – como comer la tarta de almendra – y en un instante puede desaparecer. De nuevo, esta manera que tienen los viejos, en connivencia con los niños, de vivir la intensidad del tiempo presente a través de un tiempo cualitativo, con un contenido específico, y de una manera que sólo se le debe a la intensidad del momento. Esta forma fenomenológica de habitar el tiempo también se constituye en la concepción de una temporalidad otra, “quebrando así el modo dominante de ver pasar el tiempo desconectado de nuestro pro-

194 pio transcurrir, (...) [invitándonos a pensarlo] como pleno acontecimiento” (Argumedo, 2017, pp. 19-20).

La discusión de la pérdida de la memoria de la tía Augusta nos lleva a un nuevo señalamiento: el vínculo entre niñez y vejez en relación a la percepción particular que Garmann tiene del deterioro físico y mental propio de la vejez. Lejos de sentir alguna especie de rechazo o aberración al respecto, Garmann parece abrazar de manera natural y espontánea cada uno de los achaques y dolencias que sus tías abuelas manifiestan: “Todos los años venían las tías a pasar unos días. Venían con su reuma, con sus hernias y con una tarta de almendra (...). Cada verano las tías encogen un poquito al sol, pensó Garmann. Como sigan así, un día no se les verá asomar la cabeza por encima de la hierba” (Hole, 2014, p. 4). En efecto, Garmann es muy consciente de las dolencias de las viejas, ya que saltan a la vista; sabe nombrarlas, las expone y las explicita, pero como una parte constitutiva de ellas, y no como rasgos discapacitantes que las conduzcan a lugares de marginalidad social. La ilustración que acompaña la cita mencionada retrata a las tres viejas en efecto asomando sus cabezas por la hierba, las tres provistas con alas de insectos. Se puede decir que el cuento desarrolla un recorrido minucioso sobre un abanico de sentidos de la abyección, haciendo referencia a diversos padecimientos de la vejez tales como la dificultad para desplazarse (“Todas las personas mayores tenemos miedo al invierno. [...] a caminar con dificultad por la nieve teniendo que usar botas con tacos y empujando un andador”, Hole, 2014, p. 23), la pérdida de los sentidos (“hablando las tres a la vez”, p.12), el adormecimiento (“echaban una cabezada en las sillas del jardín después de comer” p. 16), el encogimiento del cuerpo y la caída de los dientes (“Las tías sí que habían perdido todos los dientes y por eso tenían dentaduras postizas”, p. 16). Aún cuando Garmann sostiene la mirada desde un lugar de exterioridad

(De Beauvoir, 2019), su condición de niñez como lugar de alteridad le permite realizar un corrimiento de la mirada y percibir estos achaques de la vejez como rasgos naturales y acogedores: “Tenían los pechos grandes y blandos, muy agradables de estrujar contra las mejillas” (Hole, 2014, p. 6). Sin caer en la ridiculización, o en la abyección de la degradación física y mental que acompaña al envejecimiento, Garmann establece una asociación positiva y directa entre la vejez de sus tías y la naturaleza, como cuando las ve admirar el jardín, “revoloteando, como abejas, de flor en flor” (p. 12), o cuando contempla a su tía Borghild mientras duerme, y piensa:

Tía Borghild tenía muchas arrugas y le salían de la barbilla unos largos pelos blancos. A Garmann las arrugas le recordaban a los anillos de un árbol. Se entretuvo mirando una mano de tía Borghild: su piel era blanca y fina. Garmann siguió con el dedo el recorrido de una de sus venas. Los ciegos leen con los dedos, pensó Garmann cerrando los ojos. La piel era tan fina que parecía de papel. (Hole, 2014, p. 18)

En consonancia, las ilustraciones muestran crudamente los rostros extremadamente arrugados de las tías a través de imágenes hiperrealistas. Al mismo tiempo, se nos muestra el cuerpo de la niñez de una manera burda y desproporcionada; Garmann aparece con un cuerpo muy pequeño para el tamaño de su cabeza. En este sentido, se identifica a las imágenes como parte operatoria clave del cuento, donde la dimensión de la infancia [y la vejez] se instala en la zona inquietante de la liminalidad distorsionada o desproporcional (Fumis y Prósperi, 2022), iluminando resquicios entre lo onírico y lo real con el fin de acercarnos a la belleza extrañada de lo incomprendido [abjecto].

Concluyendo, el cuento de Hole (2014) se presenta como una interferencia al mundo adulto en donde de algún modo “la infancia irrumpe, [y] la vejez interrumpe” (Fumis, 2022, p. 6). A través de una estética poco convencional creada a través de imágenes poéticas y surrealistas, Hole (2014) incorpora un elemento lúdico que busca alinearse con la destotalización del tiempo, deconstruyendo sus formas cronormativas para dar lugar a la temporalidad fenomenológica desde la experiencia como es vivida por el niño y las viejas tías abuelas.

## CONCLUSIONES

A modo de cierre, resulta importante destacar que más allá de la perspectiva clásica en el abordaje de las etapas de la vida humana, en este caso de niñez-vejez, este trabajo procura desafiar la mirada estática sobre estos estadios a través de la maestría narrativa de Hole (2014), generando nuevos debates en torno a la destotalización del tiempo y los aportes de la temporalidad fenomenológica. *El final del verano* permite trazar una zona en la que la infancia y vejez se acoplan de manera novedosa en sus cruces e intersecciones: como figuras de apertura o como centros que permiten el desarrollo de otras temporalidades. Es interesante observar cómo el vínculo entre niñez y vejez interviene en tanto potencia creadora para la problematización del tiempo y “la apertura de una zona en la que el destiempo se explora creativamente” (Fumis, 2022, p. 2). El libro álbum aquí desarrollado participa de esta deconstrucción con verdadera maestría narrativa, con impertinencia poética, y con una gran elocuencia imaginativa. La propuesta visual resulta magistral y exacerbada, reforzando el mensaje final integral que demuestra sobremaneira que la niñez y la vejez, más allá de considerarse zonas bisagra y lugares de alteridad, se constituyen también como potencias creadoras capaces de suspender el tiempo hegemónico y cuan-

tificable. En este caso particular cuestionan la arbitrariedad del tiempo naturalizado y resignifican la idea de un tiempo otro, un tiempo no-continuo: “Al desnaturalizar una común vivencia del tiempo, estas voces sitúan en el centro del relato una perspectiva-otra sobre los vínculos generacionales” (Fumis y Prósperi, 2022, p. 2). Porque la posibilidad de tratar con tiempos suspendidos o des-tiempos “permite poner en juego nuevos sentires, abre el tiempo de la posibilidad y de la experiencia subjetiva de una temporalidad vivida como plenitud del ahora, de un estar siendo” (Argumedo, 2017, pp. 15-16). Esto se tornaría, con optimismo, en una suerte de resistencia frente a las oportunidades que son clausuradas frente a las condiciones de marginalidad, extranjería y alteridad en la que la niñez y la vejez comúnmente se alojan. 197

## 198 REFERENCIAS

- Argumedo, M. (2017). De infancias, tiempos y existencias: habitar los espacios del 'quando infante'. *Childhood & philosophy*, 13(26), 05-20. ISSN 1984-5987.
- Aurenque Stephan, D. (2021). Fenomenología de la vejez y el cuerpo como anclaje al tiempo: "Se debe ser viejo para reconocer lo breve que es la vida". *Valenciana*, (27), 147-168. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v13i27.479>.
- Couzens, D. (2011). The time of the self and the time of the other. *History and Theory*, 50, 254-269. ISSN 0018-2656.
- De Beauvoir, S. (2019). *La vejez*. Debolsillo.
- Druker, E. (2008). From avant-garde to digital images: collage in Nordic picture books. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 46(3), 45-51. DOI: 10.1353/bkb.0.0098.
- Foucault, M. (2006). *Historia de la Sexualidad I: La voluntad del saber*. Siglo XXI.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- Fumis, D. (2022). Tiempo de-más. Un abordaje de la vejez como potencia creativa. *Olivar*, 22(35), 1-11. <https://doi.org/10.24215/18524478e115>
- Fumis, D. y Prósperi, G. G. (2022). Presentación: Infancia y vejez como pliegues del tiempo: las mismas, las otras preguntas por venir. *Olivar*, 22(35), 1-5. <https://doi.org/10.24215/18524478e114>.
- Hole, S. (2014). *El final del verano*. Kókinos.
- Kohan, W. (2007). *Política, educación y filosofía: la fuerza de la extranjería, en Infancia, política y pensamiento: ensayos de filosofía y educación*. Del Estante Editorial.
- Lorandi, A. M. (2017). Los "otros" y nosotros. La mismidad y la otredad. Experiencias y reflexiones sobre el método de la Antropología histórica. Conferencia de Ana María Lorandi. *Quinto Sol*, 21(3), 1-9. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v21i3.2113>
- Skliar, C. (2021). *Infancia, tiempo y escuela* [conferencia], Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=wX71HPCgD5I>.
- Solana, M. (2017). Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer. *El Banquete de los Dioses*, 5(7). ISSN 2346-9935.

*Sección IV*  
*Otredades,*  
*feminismos*  
*e identidades*  
*de género*



# Literatura, Colonialidad del poder y Feminismos: *El arroyo de la llorona* de Sandra Cisneros y *La Prieta* de Gloria Anzaldúa

Celeste Vassallo<sup>91</sup>

A partir de la relación que existe entre el arte latinoamericano y la colonialidad del poder<sup>92</sup>, la intención de este trabajo es volver sobre ello analizando la obra de dos autoras chicanas, específicamente el cuento de Sandra Cisneros, “El arroyo de la llorona” del libro *El arroyo de la llorona y otros cuentos (Woman Hollering creek and other stories, 1991)* y el breve ensayo autobiográfico *La prieta* (1998) de Gloria Anzaldúa con el fin de dar cuenta de las tensiones culturales, lingüísticas y políticas que atraviesan los textos de estas escritoras chicanas, hijas de mexicanos, que escriben en territorio estadounidense.

En esta línea, nos interesa problematizar la existencia de una

91 Lic. en Letras Modernas (UNC). Prof. Adjunta de Literatura Hispanoamericana I y II en el Profesorado Universitario en Letras (UNSL). Profesora Responsable de Introducción a los Estudios Lingüísticos y Lingüística III en el Profesorado de Educación Secundaria en Lengua y Literatura (IFDC SL).

92 Aníbal Quijano, en su artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” establece que “América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera id-entidad de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. De una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder. De otra parte, la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial” (2000, p. 2)

202 estética feminista o una escritura de mujeres. En estos textos se puede rastrear lo que la profesora Karina Bidaseca ha denominado la herida colonial y funcionan como escrituras/prácticas de resistencia frente a la dominación racista y patriarcal occidental por lo que entendemos a esta literatura como una propuesta decolonial, en el sentido que lo sugiere la profesora Bidaseca, es decir, en tanto “modelo de relacionalidad” (Bidaseca, 2017, p. 24), diálogo geopolítico otro que asegura la vincularidad de las prácticas decoloniales (*Trazos comunes*, libro en prensa) desde un punto de vista crítico, feminista y translocal: “Arte y feminismo poscoloniales y descoloniales se esculpen en un arco que reúne las demandas políticas del activismo, los debates del pensamiento feminista situado en el Sur y las corpo-bio-políticas de lxs artistas” (p. 24).

Una de las preguntas que nos impulsan a realizar este trabajo es si existe una estética feminista y, en particular, una escritura de mujeres. Para intentar responder esto, partimos de los postulados de Griselda Pollock (1992), quien considera que a lo largo de la Historia del Arte se han hecho evidentes las configuraciones propias del poder falologocéntrico, las estructuras de dominación, exclusión y subordinación que marginalizan y niegan a las mujeres, a las disidencias y a las personas racializadas como artistas. Esta colonialidad hetero patriarcal tan arraigada ha determinado el modo de producir y consumir arte a partir de la invisibilización y negación de las tradiciones, costumbres y saberes situados, plurales y descentralizados. En este sentido, para la autora “Las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción” (Pollock, 1992, p. 34). Por su parte, la historiografía literaria no escapa a estas consideraciones, por lo tanto, consideramos que visitar estas obras es una

manera de intervenir el canon literario en el sentido propuesto por Pollock, es decir que implica andar un camino de resistencia contra los embates de la opresión y avanzar en el cierre de la herida colonial a partir de una escritura de mujeres que pone en circulación voces que normalmente son marginadas.

Rolena Adorno, en su texto “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos”, plantea que, en la literatura latinoamericana, el otro -todos menos el europeo (varones blancos)- adquiere la dimensión de sujeto portador de una voz que por mucho tiempo ha sido excluida, por tanto, su inclusión en el canon literario habilita la inserción de subjetividades marginadas que, en realidad, son portadoras de discurso en el marco de una relación conflictiva entre culturas. Para la autora es fundamental reformular el corpus literario a partir de un proceso de descolonización (discursiva) que tome como punto de partida manifestaciones excluidas por éste, asociadas a la oralidad o que dan cuenta de la coexistencia de la palabra escrita y oral, como también de escrituras no alfabéticas, etc. y que tienen como sujetos discursivos a agentes sociales como los nativos, mestizos, mujeres, negros, criollos, etc. Esto permite visibilizar las formas de dominación y subalternidad en todas estas fases e implica forjar una imagen continental no atravesada por la mirada europea (descolonizar la mirada) para posibilitar la emergencia de voces alternativas, discursos otros y aprehender la pluralidad de los procesos culturales atendiendo a también a los históricos (1988, pp. 19-20).

## **DE TEXTOS Y CONTEXTOS**

Sandra Cisneros nació en un barrio popular de Chicago, en 1954. En 1976 se recibió en la Universidad de Loyola y en 1978 obtuvo su título de Magíster en Escritura Creativa. En 1982, recibió una beca del National Endowment for the Arts para continuar escribiendo. Su primer libro, *Casa en Mango Street* (1983),

204 obtuvo muy buena crítica. Algunas de sus obras publicadas son *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991), *Loose Woman: Poems* (1994), *Caramelo* (2002), *Vintage Cisneros* (2004), *Puro amor* (2018). Su obra presenta a la cultura norteamericana y la mexicana a partir de la problematización de aspectos como la religión, el machismo, y otras problemáticas como la pobreza.-

*El arroyo de la llorona y otros cuentos* fue publicado originalmente en inglés. Su autora, al igual que muchos de los escritores latinos en los Estados Unidos, escribe en esa lengua a la que incorpora el español posteriormente. Con el paso del tiempo, la autora incrementa el uso del español en sus producciones, dando cuenta de ese modo de un proceso no solo estético, sino también, y, sobre todo, identitario. Si bien Cisneros nace en territorio estadounidense, sus padres son mexicanos, lo que la coloca en un lugar-entre, una frontera o un *borderlands* (término que difunde Gloria Anzaldúa en el libro homónimo), un espacio intermedio en el cual se identifica con ciertas características (al mismo tiempo que las cuestiona) tanto de una cultura como de la otra. A través de la lengua latina, la escritora se reconoce como parte de la comunidad chicana y deja en evidencia las tensiones que se conjugan en esa identidad, en ese borde.

Cabe mencionar que la literatura chicana nació alrededor de los años 60 al calor de las reivindicaciones políticas y sociales llevadas a cabo por el Movimiento Chicano. Esta literatura se ha ido redefiniendo y ha adquirido un carácter más abierto, como sostiene José Monleón en *Literatura chicana: cruzando fronteras*:

Con el inicio de la década de los ochenta, los postulados del movimiento van a ser puestos en cuestión a partir de sus propios márgenes, a partir de aquellos o, mejor dicho, de aquellas que habían quedado en mayor o menor grado excluidas. (Monleón, 1992, p. 13)

Así, las mujeres, relegadas tradicionalmente a la casa, marginadas por una sociedad patriarcal, consiguen hacerse escuchar en el campo de las letras. En ese contexto, Cisneros le da voz a la comunidad mexicana-americana a la cual presenta en sus historias sin negar la heterogeneidad que existe en los sujetos que la componen.

El cuento “El arroyo de la Llorona” cuestiona fuertemente la violencia machista arraigada en la cultura mexicana a partir de la puesta en escena de distintos mecanismos narrativos no solo en la construcción de los personajes, sino en la búsqueda de un lenguaje (y estilo) como también en la utilización de elementos provenientes de la cultura popular.

La narración arranca con una premonición que se cierne sobre el destino de la protagonista, Cleófilas, quien es llevada a Estados Unidos por un hombre en pos del mandato de casamiento y bienestar económico como único futuro posible para la mujer. Esta premonición se materializa en el creciente deseo de volver a su tierra natal y a su familia por ser víctima de la violencia de género. Cleófilas, que vive ahora en tierras lejanas y no habla inglés, soporta abnegadamente golpes y maltratos psicológicos por parte de su esposo. No es solo su víctima, sino también del desamparo estatal, pues no recibe ayuda de las instituciones y depende de la buena voluntad de otras mujeres para poder salvar su vida. La mujer, desencantada de la vida matrimonial y con un hijo a costas, se pregunta, comparando la vida real con lo que sucede en las novelas de Corín Tellado: “Cómo puede suceder que cuando un hombre y una mujer se aman a veces ese amor se agría” (Cisneros, 1991, p. 36).

En este relato, el catolicismo, se muestra arraigado fuertemente a este grupo social y se revela como una marca colonial indeleble. Opera como fuerza de abnegación y naturalización de los malos tratos en pos del ideal cristiano de la familia feliz (esa que hay que mantener a toda costa). Cuando se hace referencia en el

206 pueblo natal al porvenir de Cleófilas allende la frontera, junto al deseo de amor eterno y de beneficios económicos para ella junto a su futuro marido, también se espera que Dios le de hijos... y, si es posible, muchos. Las mujeres, que dependen absolutamente de los hombres, cuando estos no están, pasan a depender de Dios y su vida queda clausurada en ese vínculo de dolor, culpa y moral:

En la otra casa vivía la señora Dolores, amable y muy buena, pero su casa olía demasiado a incienso y a velas de sus altares que ardían sin cesar en memoria de dos hijos que habían muerto en la última guerra y un esposo que había muerto de pena poco después. La vecina Dolores dividía su tiempo entre la memoria de estos hombres y su jardín. (Cisneros, 1991, p. 37)

Lo popular ingresa en el relato a partir de la construcción de un tono particular (un lenguaje) que, por momentos, remite a las conversaciones entre las mujeres de pueblo y remeda el estilo de la charla casual o el chisme con la presencia de formas propias de la oralidad:

Bueno, ya verás. Cleófilas siempre ha sido tan buena con la máquina de coser. Un poquito de rrr, rrr, rrr con la máquina y izas! Milagros. Siempre ha sido tan lista, esa muchacha. Pobrecita. Y eso que no tiene siquiera una madre que le aconseje sobre cuestiones como la noche de bodas. (...) Bueno, ¡y tú qué crees! Sí, voy a ir a la boda. (Cisneros, 1991, p. 37)

También puede rastrearse en la recuperación de la leyenda popular de “la llorona” y la alusión a las telenovelas mexicanas, símbolo de la cultura de ese país.

Afirmar que los mexicanos y chicanos en el territorio estadounidense son estigmatizados no es ninguna novedad. Tampoco lo es el hecho de afirmar que, por esa razón, acceden apenas a trabajos precarizados, se mantienen en situación de ilegalidad o son deportados y viven en paupérrimas condiciones:

...comer de la bolsa en la escuela, esconder nuestros *lonches* papas con chorizo tras las manos ahuecadas en forma de taza y tragarlos cabizbajos para que las otras criaturas no pudieran ver. El delito se encontraba doblado entre la tortilla. Las criaturas blancas se reían, llamándonos *tortilleros*, las criaturas mexicanas tomaban esa palabra como un garrote con el que se podían pegar uno al otro (Anzaldúa, 1998, p. 22).

En *El arroyo de la llorona*, esto puede verse en cómo vive la comunidad de mexicanos de aquel lado de la frontera. Cuando Cleófilas indaga sobre el nombre del arroyo que cruza la ciudad, otra mujer chicana le dice: “¿Para qué quieres saber? Trini, la encargada de la lavandería automática preguntó en el mismo español brusco que usaba siempre que le daba cambio a Cleófilas o le gritaba por algo” (Cisneros, 1991, p. 38).

Esta marginación social y económica que denuncian las autoras se agudiza cuando se trata de la mujer: de ella se espera que esté en el hogar, se case y tenga hijos. Cleófilas solo puede trapear, fregar, cambiar los pañales de su hijo y ni siquiera puede intervenir en las conversaciones entre hombres. En su tierra natal, las mujeres tienen un rol claro, no hay mucho que puedan hacer más que jugar cartas, ver telenovelas y maquillarse imitando a las artistas de la tv. Por otro lado, la búsqueda del “gran amor” parece ser la única motivación para ellas, una triste pasión:

Y canta la canción Tú o nadie al principio y al final del capítulo. Tú o nadie. Supongo que así es como deberíamos vivir nuestras propias vidas, ¿no? Tú o nadie. Porque sufrir de amor es bueno. De alguna manera, el dolor es dulce. (Cisneros, 1991, p. 37)

El deseo que obtener algún beneficio económico en EE. UU. también cala hondo en los personajes femeninos, aunque, se sabe, nunca se cumple. No hay para las mujeres, en general, posibilidad de progreso personal:

Y sí, irían en coche hasta Laredo para conseguir su ajuar de novia. Eso dicen. Porque Juan Pedro quiere casarse luego luego, sin un noviazgo muy largo ya que no puede faltar mucho tiempo al trabajo. Tiene un puesto muy importante en Seguin en, en... una compañía cervecera, creo. ¿O era de llantas? (Cisneros, 1991, p. 37)

La violencia de género se sugiere en el relato. Primero con la sorpresa de la mujer frente al primer golpe y su resignación dolorosa. Más adelante, se explicita en el diálogo que tienen las mujeres del hospital, quienes aseguran que el marido la ha golpeado y su cuerpo está plagado de marcas. Por otro lado, en el atisbo de reconocimiento de la violencia como algo generalizado por parte de la protagonista:

¿Sería cierto que Cleófilas exageraba, como su esposo siempre decía? Parecía que los periódicos estaban llenos de historias así. Esta mujer encontrada al lado de la carretera. Esta otra arrojada de un coche en movimiento. El cuerpo de ella, ésta inconsciente, aquélla

azul amoratada. Su ex esposo, su esposo, su amante, su padre, su hermano, su tío, su amigo, su compañero de trabajo. Siempre. Las mismas noticias espantosas en las páginas de los periódicos. Hundió un vaso en el agua jabonosa por un instante—y tembló (Cisneros, 1991, p. 41).

La violencia machista, además, parece sostenerse en la resignación de las mujeres que perdonan a los arrepentidos solo por aguantar: “No se le ocurrió qué decir, no dijo nada. Sólo acarició los rizos oscuros del hombre que lloraba y volvería a llorar como un niño, sus lágrimas de arrepentimiento y vergüenza, esta y cada vez” (Cisneros, 1991, p. 39). O, como vemos en el siguiente ejemplo: “Ella tiene que hacerse recordar por qué lo ama mientras cambia los Pampers del bebé o cuando trapea el piso del baño o intenta hacer cortinas para las entradas sin puertas o cuando blanquea las sábanas” (p. 40).

Regresar al hogar familiar, al pueblo, tampoco es una opción sencilla. La vida para las mujeres, a ambos lados de la frontera, está regida por el qué dirán. Se lamenta Cleófilas: “Porque aquí los pueblos están salpicados para que tengas que depender de los esposos. O te quedas en casa. O manejas un coche. Eso si eres tan rica como para tener coche y permiso del marido para manejarlo” (Cisneros, 1991, p. 40). Y el bienestar económico nunca llega:

Ella sabe lo difícil que es ahorrar dinero con todos los gastos que tienen, pero ¿de qué otro modo van a salir de deudas con el pago de la camioneta? Después de pagar la renta y la comida y la luz y la gasolina y el agua y el qué se yo, bueno, casi no sobra nada (Cisneros, 1991, p. 41).

210 La sociedad mexicana presenta dos modelos femeninos. Por un lado, la Virgen (sostenida en particular por la imagen de Guadalupe) y, por otro, la Malinche. La beata y la traidora, respectivamente. La Malinche (o doña Marina, o Malintzin) fue la mujer indígena que se convirtió en la traductora de los españoles durante la conquista de México. Por esta razón, ha sido vista por mucho tiempo como desleal a sus coterráneos. Amante de Cortés, concibe un hijo con él, aunque luego es casada con otro español, Juan Jaramillo. La leyenda de la llorona, por su parte, tiene orígenes ancestrales en los pueblos mexicanos, previos a la llegada de los conquistadores al continente, y se extiende por todo el territorio americano en diferentes versiones, con generalidades y particularidades. La Llorona es un espectro que, según la tradición oral, es el alma en pena de una mujer que ahogó a sus hijos y luego, arrepentida y maldecida, los busca por las noches en ríos, pueblos y ciudades, asustando con su lamentable llanto a quienes la ven u oyen en la noche. Esta leyenda, que se asocia a la figura de la diosa Chocacíhuatl, fue documentada en 1550 por Fray Bernardino de Sahagún, quien la recogió en su *Historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585). De acuerdo a la concepción dual de las divinidades mesoamericanas, Cihuacóatl es a la vez la diosa dadora de la vida y de la muerte, capaz de crear y de destruir a sus hijos. Es a la vez una madre nutricia y destructora<sup>93</sup>. Las diosas, en general, estaban

93 Según la leyenda, antes de la llegada de los conquistadores españoles a México, se dieron una serie de presagios que auguraban la caída del Imperio mexicano a manos de hombres procedentes del oriente. Uno de estos presagios fue la aparición de la diosa Cihuacóatl en la forma de una mujer vestida con un vaporoso vestido blanco, y sueltos los negros y largos cabellos, se materializaba sobre las aguas del lago de Texcoco, y vagando entre los lagos y los templos del Anáhuac, lloraba y se lamentaba gritando «Ay mis hijos, ¿dónde los llevaré para que escapen de tan funesto destino?», aterrorizando a los habitantes de Tenochtitlan. Después de la conquista de México, durante la época colonial, los pobladores reportaban la aparición del fantasma errante de una mujer vestida de blanco que recorría las calles de la Ciudad de México lanzando tristes alaridos, pasando por la Plaza Mayor (antigua sede del destruido templo de Huitzilopochtli, el mayor dios azteca e hijo de Cihuacóatl), donde miraba hacia el oriente y luego siguiendo hasta el lago de Texcoco donde se desvanecía entre las sombras.

conectadas con cultos fálicos y sexuales, se las identifica con el inframundo, el hambre, la muerte, el pecado y la lujuria. Esto dio inicio a la aparición de fantasmas femeninos que castigan a los hombres.

En este relato, la autora reacciona contra esta dicotomía y propone para las mujeres otras opciones de vida, como la que lleva Felice, la mujer chicana que aparece hacia el final y quien ayuda a Cleófilas:

Por eso me gusta el nombre de este arroyo. Dan ganas de gritar como Tarzán, ¿verdad? Todo acerca de esta mujer, esta Felice, asombraba a Cleófilas. El hecho de que manejara una pick-up. Una camioneta, fíjate, pero cuando Cleófilas le preguntó si era de su esposo, le dijo que no tenía uno. La camioneta era de ella. Ella misma la había escogido. Ella misma la estaba pagando. (Cisneros, 1991, p. 43)

Asimismo, el círculo de violencia es capaz de romperse por medio de las redes vinculares entre mujeres. Son las enfermeras o médicas del hospital quienes ayudan a escapar a Cleófilas y a su niño. Felice rompe con la figura femenina tradicional: maneja un auto, trabaja, no depende de un hombre, de hecho, no se parece a una mujer. Es ella quien termina ayudando a Cleófilas a escapar de las fauces de su victimario. En ella se actualiza la figura legendaria de la llorona, una mujer que no depende de los hombres y que lleva en sí misma tanto la fuerza creadora como la de destrucción: “Entonces Felice se empezó a reír otra vez, pero no era la risa de Felice. Salía gorgoreando de su propia garganta, una cinta larga de risa, como agua” (Cisneros, 1991, p. 43). Dice Gloria Anzaldúa sobre este personaje mitológico en su texto “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”:

Mi identidad chicana está forjada en la historia de la resistencia de la mujer india. Los rituales de luto de la mujer azteca eran ritos de desafío para protestar contra los cambios culturales que rompieron la igualdad y el equilibrio entre mujeres y varones, y protestar contra su desplazamiento a un status inferior, su denigración. Como la Llorona el único medio de protesta de la mujer india era el lamento. (Anzaldúa, 1987, p. 12 )

Por último, podemos hacer referencia al uso de la lengua. Cleófilas es mexicana y ni siquiera habla inglés, pero el grupo de mujeres que trasunta el relato es chicano y hablan el español con términos y frases en inglés, dando cuenta del contacto entre lenguas y la dimensión fronteriza que también se refleja en la lengua chicana<sup>94</sup>:

Le iba a hacer un sonograma—está embarazada, ¿verdad? —y que se me suelta llorando. ¡Híjole, Felice! Esta pobre señora tiene moretones azules y negros por todos lados. *I'm not kidding*. No te estoy vacilando. De su esposo. ¿De quién más? Otra de esas novias del otro lado de la frontera. Y toda su familia está en México. *Shit*. ¿Tú crees que la van a ayudar? *Give me a break*. (Cisneros, 1991, p. 42)

94 Gloria Anzaldúa, en su ensayo “Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas” reflexiona sobre la lengua chicana y dice lo siguiente: “Porque ojos de blancos no quieren conocernos, no se molestan por aprender nuestro lenguaje, el lenguaje que nos refleja a nosotras, a nuestra cultura, a nuestro espíritu. Las escuelas a las que asistimos o no asistimos no nos dieron las habilidades para escribir ni la confianza en que teníamos razón de usar los idiomas de nuestra clase y etnicidad. (Yo, por una, me especialicé y me hice adepta al inglés por despecho, para desmentir a los arrogantes maestros racistas que pensaban que todos los niños Chicanos eran tontos y sucios.) Y no se nos enseñó español en primaria. Y no se nos exigió en la secundaria. Y aunque ahora escribo mis poemas en español tanto como en inglés siento el robo de mi lengua nativa” (p. 35).

Por su parte, Gloria Anzaldúa nació en el Valle de Texas, Estados Unidos, el 26 de septiembre de 1942. A los once años, su familia se trasladó a Texas. A los catorce, sufrió la muerte de su padre. Anzaldúa realizó estudios universitarios, a pesar del racismo, sexismo y otras formas de opresión que experimentó en su vida. En 1977, se mudó a California donde continuó sus escritos, trabajó como catedrática en diversas universidades. Fue coautora de *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) con Cherríe Moraga, autora de *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990) y coautora de *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (2002). También escribió *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* en 1987. Sus trabajos se articulan entre el inglés y el español al mismo tiempo para converger en una sola lengua (chicana).

Su autobiografía *La prieta* se publicó en inglés en la obra *This Bridge Called My Back* (1981), y en español en *Este puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Este texto descarnado y visceral pone de manifiesto, a partir de la experiencia personal, los problemas del racismo estructural y el patriarcado en la comunidad chicana.

En relación con el racismo, el título es de entrada revelador. El color oscuro de la piel es presentado como “la mancha oscura, la señal del indio” (Anzaldúa, 1998, p. 16) y es aquello va a determinar su existencia para los otros: “qué lástima que nació mi jita morena, tan morena y distinta de sus propios hijos güeros” (p. 16). Da cuenta del racismo sufrido en la escuela, por parte de maestros y compañeros, e incluso el racismo que pervive en la cultura: “El racismo que después reconocí en mis maestros y jamás podría ignorar, lo encontré en la primera novela de vaqueros que leí” (p. 19).

La conflictiva relación con la madre delata lo acendrado de las configuraciones patriarcales y pone de manifiesto la confi-

214 guración de la madre como una víctima más del engranaje de opresión: “Esto, el secreto negro entre nosotras, su castigo por haber fornicado antes de la ceremonia de boda, mi castigo por haber nacido” (Anzaldúa, 1998, p. 18). Su madre, machista, fría y reacia a sus humores, la regaña, pero también está orgullosa -en el fondo- de ella.

La sexualidad también es tematizada en este texto. Por un lado, presenta la estigmatización de su homosexualidad cuando era joven (“Machona, india ladina, me llamaba”, p. 21) por parte de su entorno y la sociedad, pero por otro, da cuenta de cómo asumir esa identidad le permitió no solo rebelarse contra los mandatos, sino también aceptarse amorosamente:

Empecé a usar botas y pantalones de mezclilla de hombre y a andar con la cabeza llena de visiones, con hambre de más palabras y más palabras. Despacio dejé de andar cabizbaja, rechacé mi herencia y empecé a rechazar las circunstancias (...) Y es apenas ahora, que el odio de mí misma, el que pasé cultivando durante la mayor parte de mi adolescencia, se convierte en amor. (Anzaldúa, 1998, p. 24)

La experiencia de la pobreza, la cuestión lingüística, la enfermedad y la relación tensa entre culturas (Siempre me sorprende la imagen que tienen mis amigos blancos y no chicanos de mí. Me sorprende lo poco que me conocen, y el hecho que no les dejo que me conozcan. Han sustituido el retrato negativo que la cultura blanca tiene de mi raza con uno romántico e idealizado. ‘Eres fuerte’, mis amigos dijeron, ‘como una roca’ [Anzaldúa, 1998, p. 27]) son otros puntos que se plantean en este texto de manera crítica:

Me arrancaron la lengua (español) de la boca. Me robaron mi nombre. Me chingaron las entrañas con el cuchillo de cirujano, y echaron el útero y ovarios por la basura. Castrada. Me apartaron de los míos, me aislaron. Me chuparon la sangre vida por mi papel de mujer criadora -la última forma del canibalismo (Anzaldúa, 1998, p. 31).

Al referirse a la situación económica que atravesó durante su infancia, aduce “No fue culpa de mi madre que fuésemos pobres, sin embargo, tanto de mi dolor y vergüenza provienen de la traición entre las dos” (Anzaldúa, 1998, p. 23) y relata, además, su propia experiencia como trabajadora rural: “Después que murió mi padre, trabajé en la siembra cada fin de semana y cada verano, aun cuando era estudiante en la universidad” (p. 23).

## **CONCLUSIONES**

A modo de conclusión, podemos afirmar que la escritura de estas autoras se configura como una práctica disruptiva que pone en evidencia los resortes coloniales en los modos de vida de la cultura chicana y funcionan no solo como denuncia de aquéllos, sino como puntos de resistencia a la colonialidad en pos de la reivindicación de una mirada descolonial de las existencias. Sus obras permiten posicionar la voz de sujetos históricamente marginados o subalternos en el ámbito de la literatura latinoamericana para cuestionar y deconstruir las representaciones comunes de lo femenino desde una perspectiva de género y situada. El canon literario es interrumpido en su esencia patriarcal en la medida en que se incorporan las voces de estas mujeres chicanas.

En el caso de Anzaldúa, la ruptura de los mecanismos de la colonialidad del poder y del ser se montan en la posibilidad de habitar lo que ella denomina “El Mundo Zurdo”, un espacio de

216 balance, un universo propio, pero que aún la fuerza de “las mujeres tercermundistas, lesbianas, feministas, y hombres orientados al feminismo de todos los colores” (1998, p. 32) en “una red de espíritus emparentados, un tipo de familia” (1998, p. 32) o retomando a Bidaseca, un modelo vincular, relacional de existencias decoloniales. Asimismo, la escritura es en sí misma una acción liberadora. A partir de la pregunta “¿Por qué me siento tan obligada a escribir?” en su carta a escritoras tercermundistas, la autora responde

Porque no tengo otra alternativa. Porque tengo que mantener vivo el espíritu de mi rebeldía y de mí misma. Porque el mundo que creo en la escritura me compensa por lo que el mundo real no me da. Al escribir pongo el mundo en orden, le doy una agarradera para apoderarme de él... (Anzaldúa, 1980, p. 39)

Cisneros, por su parte, al problematizar los estereotipos creados en torno a la mujer propios de la cultura machista, junto con la inclusión de elementos fronterizos de las culturas mexicana y norteamericana, logra generar un discurso disruptivo para el canon literario latinoamericano, una suerte de artivismo<sup>95</sup> en el área de las letras que iría en consonancia no necesariamente con una estética feminista, pero sí con la necesidad, en términos de Pollock, de visibilizar los resortes de la opresión hetero patriarcal en el arte. La escritura de estas mujeres, que pone en circulación voces otras de la cultura es una forma de visibilizar las prácticas

95 Ortega Centella, Visitación en el texto *El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas* (2015) define a esta dimensión artística como un tipo de “creación artística que utiliza las estrategias de índole político para establecer micronarrativas que posibiliten nuevas lecturas y nuevas formas de ver y entender el arte. En el mismo podemos encontrar aquellos colectivos que comenzaron estableciendo un discurso político en sus tácticas artísticas, apostando por un arte más social de carácter crítico y repulsivo hacia las injusticias sociales, permitiendo así una posible concienciación general hacia el cambio” (p. 103).

artísticas que por mucho tiempo han quedado excluidas. La es- 217  
critura, entonces, se revela como una práctica discursiva que da  
voz a sujetos coloniales marginados y desprovistos de identidad  
por mucho tiempo: “¿Qué soy? Una lesbiana feminista tercer-  
mundista inclinada al marxismo y al misticismo. Me fragmenta-  
rán y a cada pequeño pedazo le pondrán una etiqueta” (1998,  
p. 28), se pregunta y responde, a la vez, Gloria Anzaldúa en *La  
prieta*.

218 **REFERENCIAS**

- Adorno, R. (1988). Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIV, N.º 28, pp. 11 a 27.
- Anzaldúa, G. (1998). “La prieta” en *Este puente: mi espalda*. Ism Press.
- Anzaldúa, g. (1987). Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan en *Borderlands/La Frontera. The new mestiza*, Aunt Lute Books.
- Bidaseca, K. (2017). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista decolonial*. Ed. Prometeo.
- Cisneros, S. (1991). El arroyo de la llorona en *El arroyo de la llorona y otros cuentos*. Random House.
- Monleón, J. (1992). Literatura chicana: cruzando fronteras. *Revista Ínsula*. Año 1992, N.º 549-550, pp. 12-13.
- Ortega Centella, V. (2015). El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 10, núm. 15, pp. 100-111.
- Pollock, G. (1992). *Differencing the Canon. Female Desire and Writing Art Histories*. Verso.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder: eurocentrismo y América Latina en Lander, E. (comp.) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Clacso.
- Sierra, M. y Bidaseca, K. (2020). Introducción. En Bidaseca, K. y Sierra, M. *Trazos Comunes: Estéticas Feministas Descoloniales de América Latina y Oriente Medio*. En prensa.

# **Feminismo chicano en Ana Castillo: *El legado de Coatlicue (Para las discípulas), Por la ilusión de la Paz y Vuelos de eternidad***

Aymar  Luz Costallat<sup>96</sup>

## **INTRODUCCIÓN**

En el presente trabajo se pretende desplegar un acercamiento hacia los debates vigentes que involucran al feminismo desde diversas perspectivas en este caso los sentires y vivencias de las mujeres chicanas. El feminismo chicano nace dentro del interior del movimiento nacionalista de derechos civiles en el cual se luchaba por los territorios Mexicanos que habían sido conquistados por los Estados Unidos en sus incontables disputas por el poder territorial. Las mujeres comandaban muchas de estas luchas insistiendo en mejores condiciones para los inmigrantes en los EEUU y para las personas que habitaban estas tierras fronterizas. El movimiento feminista en los EEUU luchaba por mejores condiciones laborales y de existencia de las mujeres pero poco reconocía el racismo y xenofobia que existía en sus sociedades y la gran opresión que sufrían las mujeres negras y chicanas. Es así como nace el movimiento feminista chicano; como una necesidad de sobreponerse a la lucha por territorios que existía entre México y Estados Unidos.

Ante esta situación se conformó un movimiento chicano que reivindicaba sus raíces mejicanas y la lucha por la pertenencia

96 Profesora Universitaria en Letras, por la Universidad Nacional de San Luis. Ganadora de la beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (2020) del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

220 de su cultura; pero dicho movimiento estaba liderado por hombres lo que implicó que autoras como Norma Alarcón, Ana Castillo, Gloria Anzaldúa, Cherrié Moraga se replantearan el lugar de la mujer en las luchas chicanas. En este movimiento no solo nos encontramos con la voz de mujeres chicanas sino con una confluencia de voces femeninas que piensan el movimiento desde lugares subalternos (Spivak, 1998), por tanto, es pertinente profundizar sobre el rol de la mujer en las sociedades patriarcales actuales y en aquellas desigualdades que las mujeres pobres y migrantes atraviesan a lo largo de su vida. Dicha problemática se puede explorar a partir de los rasgos del “Sistema moderno-colonial de género” (Lugones, 2008). Los aportes de las autoras antes nombradas contribuyen sustancialmente al entendimiento del feminismo chicano y sobre todo a profundizar sobre las nuevas narrativas y formas de entender el lenguaje y las vivencias chicanas. Para poder visualizar las problemáticas antes nombradas se utilizará un corpus de poemas de Ana Castillo y de su prosa poética extraídos de *Women are not Roses* (1984), *Este puente mi espalda* (1988), y *Massacre of the Dreamers* (1994).

Ana Castillo nació y creció en Chicago en una familia con una historia de migraciones de México hacia Estados Unidos. Hija de madre proveniente de Ciudad de México y padre nacido en Chicago, en su escritura se puede encontrar una fuerte denuncia de los obstáculos sociales y económicos que los latinos enfrentan en los Estados Unidos. La autora comenzó a escribir como una joven activista en la década de 1970, usando su poesía como forma de protesta social. Como ella misma afirma: “Ser de origen mexicano, ser india, ser mujer, pertenecer a la clase trabajadora y posteriormente politizarme en la secundaria, esa era mi dirección. Yo era una poeta protestante chicana, una completa renegada y aún continuó escribiendo de esa manera” (Castillo, 1996, p. 59).

La autora se empezó a configurar como una autora que transmitía un mensaje sobre las desigualdades de las mujeres chicanas en Estados Unidos, de modo que fue ella misma quién emitió por primera vez la palabra “Xicanisma” como término alternativo para el feminismo de la época. Como activista durante los años setenta y ochenta, Castillo se había desencantado con el estatus quo feminista blanco y quería ofrecer un medio alternativo para que las latinas se vieran a sí mismas en el movimiento de liberación de las mujeres.

A raíz de esto se configura una nueva perspectiva feminista, porque se abordan temáticas que incumben específicamente a las mujeres migrantes (latinoamericanas que han emigrado a EEUU) y todas las violencias que deben sortear en los ámbitos intrafamiliares y estatales. Sobre la base de estos conflictos, se puede reflexionar acerca del rol primordial que tiene la autora en la construcción del feminismo chicano, ya que no solo se reivindica como mujer chicana, sino que esclarece muchos conflictos que sufre la diáspora femenina mejicana. Dicho acercamiento permite construir nuevas formas de vincularse con las discusiones teóricas de las mujeres que habitan desde lugares diferentes el feminismo como movimiento social y cultural. En este sentido, Ana Castillo (1994) en sus obras aborda la subjetividad chicana y/o latinoamericana y el contexto particular en donde habitan: el mundo de la cultura chicana y estadounidense. La profundización sobre la obra de la autora y en relación con los aportes de Gloria Anzaldúa (2016) proporcionará una mirada amplia acerca de las dificultades y los desafíos que se deben visualizar desde el feminismo descolonial y sus nuevas aristas que involucran a sujetas marginadas históricamente por el sistema patriarcal.

## MARCO TEÓRICO FEMINISMO CHICANO

Los movimientos chicanos se sumergieron en un arduo trabajo en busca de la reivindicación de su existencia dentro de la sociedad. En su libro *La nueva mestiza*, Gloria Anzaldúa expone la larga tradición de migración del pueblo chicano: “La odisea del regreso al Aztlán histórico mitológico. Esta vez el movimiento es de sur a norte” (2016, p. 52). De tal modo, la fuerte pertenencia de los pueblos, por un lado, de la tradición mexicana y por otro de la cultura “gringa”, no solo implica una mezcla de culturas, sino el sentimiento de pertenencia y espiritualidad con tierras ancestrales que les fueron expropiadas luego de las guerras entre México y Estados Unidos. La frontera cobra un significado exclusivamente bajo intereses imperialistas y capitalistas, en donde no solo se separan estados-nación, sino también espiritualidades y sentimientos de las personas habitantes de la tierra. De tal manera, para escritoras chicanas que dialogan con Anzaldúa como Sonia Saldívar Hull, la frontera encarna un sentido político e ideológico, como un confín contra natura, y, por tanto, el potencial desestabilizador de la cartografía chicana de finales del siglo XX.

En este sentido, lo chicano, se convierte en un símbolo de grandes desigualdades y estigmatización en el territorio estadounidense y de traición para la sociedad mexicana. Desde este lugar entonces, es en donde nacen los movimientos chicanos y también la necesidad de un feminismo que contemple los intereses de las mujeres chicanas. Como muchas de las escritoras feministas del auge de la corriente de los años 70 proclaman, no se puede hablar de un solo feminismo (hegemónico, blanco heterosexual de clase media-alta), sino que es necesario contextualizar y hablar de feminismos de las afrodescendientes, latinoamericanas, chicanas, que sufren otras desigualdades y encarnan

otras violencias. El feminismo chicano siguió un curso separado, pero similar, del feminismo mexicano, pero se envolvió intrínsecamente en el de derechos civiles de los chicanos después de la guerra que delimitó una nueva frontera territorial, y esto influyó para que el pensamiento feminista de chicanas y mexicanas tuviera consecuentemente encuentros y desencuentros. Muchas de estas discordancias apelan a que las discusiones en torno al feminismo, han olvidado un componente tan importante, como el indígena.

La afiliación hacia la resistencia y lucha de nuestras ancestras es la raíz creadora del nuevo feminismo, de modo que, Anzaldúa expone lo fundamental de incorporar la identidad indígena del mestizaje, en el feminismo mexicano, que muchas veces estigmatizó de traidoras a las mujeres mestizas.

Muchas de las cuestiones fronterizas no sólo se abocan a lo geográfico, sino también a lo lingüístico (puesto que la propia lengua se vuelve híbrida y mestiza), transita por diversos espacios, disputa las identidades sexuales y nacionales, analiza la complejidad de lo fronterizo, sin idealizar su condición y asumiendo su precariedad constituyente. La frontera es, por tanto, una metáfora de una identidad y de un lugar reestructurado, así como la confirmación de una situación socio-histórica real de marginación y opresión. Sin embargo, lo fronterizo muta y se reelabora, hasta convertirse en una herramienta política para la transformación social. Desde esta reelaboración las fronteras se convierten en terrenos de resistencias de los pueblos y de la reivindicación de las subjetividades liminales.

Lo fronterizo entonces convoca a las mujeres chicanas a poder desarraigarse de una serie de binarismos que funcionan por oposición y representan modos de comportamiento polarizados, mujer mala/mujer buena, virgen/malinche, madonna/puta, y que sitúan a la mujer en una posición de sumisión o de

224 resistencia a estas cuestiones, ya que, muchas veces las mujeres chicanas solo pueden percibirse en relación con respecto al hombre, es decir, por ser madres, esposas e hijas. Anzaldúa se opone a esto y reiteradas veces expone que su cultura la ha traicionado por relegar ese lugar de sumisión y que por esto “la guerra de independencia es una constante” en su cultura chicana.

Ana Castillo se posiciona en el movimiento feminista chicano como una autora que piensa los límites entre lo académico y las teorizaciones de las problemáticas y los sentires y vivencias de las mujeres de la comunidad. Desde este lugar es que configura un concepto importante en su obra necesario para entender su forma de ver el feminismo: el “Xicanismo”, que promulga la construcción flexible de lo que es *ser chicana*. Dicho constructo dialoga con propuestas de otras autoras, como la conciencia mestiza de Anzaldúa o los feminismos del tercer mundo estadounidense, de Chela Sandoval. A raíz del Xicanismo se va construyendo una identidad que no excluye y que reconoce que en diferentes momentos es variable. Gloria Anzaldúa lo llamó conocimiento, como otros modos de relacionarnos con nosotras mismas, con las otras y el mundo y una manera distinta de conectar, más allá de los colores, y otros diferenciales, con aliadas que viven sus propias contradicciones, para así desarrollar juntas una visión espiritual, imaginativa y política (2002, p. 571).

Castillo ha llamado “concientización” a este modo de indagación para explicar la subjetividad xicanista: “una persona que tiene la concientización es aquella que entiende quién es, que entiende dónde está ubicada en el gran esquema de la sociedad y que tiene las agallas de hacer cambios en su comunidad” (Castillo, 2014, p. 180). A raíz de estos supuestos se puede observar cómo Ana Castillo con este término y su fuerte sentido de concientización busca crear redes entre las mujeres chicanas, para

que cada una pueda resignificar su propia subjetividad pero a la vez que sea posible un lugar donde se reúnan, donde discutan y piensen constantemente los lugares que habitan. Incluso la autora nombra al “Xicanismo” como una poética de concientización que trata de todo y de todos al mismo tiempo -o al menos esa es su misión-. “Se nos hace difícil persuadir incluso a aquellos que están con nosotras, un amante o nuestra hermana, que estamos creando no sólo una nueva poética con nuestro lenguaje, sino una nueva concientización” (Castillo, 2014, p. 182).

A raíz de esto se puede observar cómo Castillo construye este concepto de Xicanisma para referirse entonces a una nueva identidad chicana que no solo se guíe por lo étnico o racial, sino que sea un espacio donde reconfigurar los saberes que tenían estas mujeres y que les fueron arrebatados. Utilizar estos saberes entonces en los espacios que habitan las mujeres chicanas y no solo dejarlo encasillado a los conocimientos academicistas, sino que realmente sea una herramienta de lucha y movilización ante las injusticias que sufren las mujeres chicanas y sobre todo un lugar que las posicione como sujetos políticos y con derechos ante la sociedad.

*Por la ilusión de la paz: Denuncia y manifiesto contra las desigualdades*

Ana Castillo a lo largo de su obra recopila una serie de sucesos aberrantes que pasan entre los gobiernos de México y Estados Unidos. Entre ellos se encuentran la *Ley de exclusión de inmigrantes* que agravó las formas de violencia que se vivían en zonas fronterizas; una gran cantidad de feminicidios; la muerte de millones de mexicanos en la supuesta guerra contra el narcotráfico; y sobre todo la violación de derechos humanos en las maquilas con mujeres a las que se explotaba laboralmente.

226 Dichos sucesos funcionan como semillas que configuran la obra de la autora chicana y remarcan la constante denuncia hacia la sociedad blanca y racista de EE.UU. Desde este lugar Ana Castillo no solo ha sido una estudiosa o crítica de las desigualdades vividas por la comunidad chicana, sino que ha tenido un rol activo como ella misma señala:

He vivido cerca de esta frontera (a una hora de camino en carro) por las últimas dos décadas. Me he percatado de las varias formas de violencia que afectan a las personas a lo largo de la línea fronteriza, por mi relación directa con sus habitantes. Desde aquella espeluznante conocida como “feminicidio” (sobre la cual he escrito y de la cual he hablado internacionalmente), a la guerra contra el narco por parte del gobierno mexicano en el 2008, en donde vimos cómo el gobierno militarizó el territorio; a la violación de derechos humanos en las “maquilas”, con mujeres a las que les pagaban pocos dólares al día; a la pobreza devastadora (provocada en alguna medida por los millones que migraron a las ciudades fronterizas y donde prevalece la falta de infraestructura de vivienda, agua, sanidad, entre otros); hasta el aberrante trato que actualmente se les da a quienes han venido a solicitar asilo. (Entrevista, 2021)

La autora se configura entonces como una activista y desde este lugar pretende que el término que configuró como “Xicanista” no se pierda en análisis académicos, sino que sea una herramienta que potencie la lucha de la comunidad ante el sometimiento de la sociedad estadounidense. En su escrito *Por la ilusión de la paz* la autora se centra en retratar los constantes sometimientos que realiza esta sociedad norteamericana. Se centra sobre todo,

en las condiciones precarias de trabajo y hace una crítica hacia los gobiernos mexicanos que permiten que las mujeres migrantes se expongan a situaciones peligrosas para salir del país, lo que potencia que al llegar a los territorios estadounidenses las condiciones de vida sean de pobreza extrema y de suma vulnerabilidad. El título del poema ya nos advierte que, con grandes disputas, la paz es algo lejano que solo se puede pensar como un anhelo o una ilusión. Esto se refleja también en el tono de decepción que revela el yo poético no sólo hacia los estadounidenses y su falta de políticas migratorias de inclusión, sino hacia aquellos mexicanos que se incorporaron a la sociedad y que dejaron de ver las desigualdades que sufrían las personas de su propio pueblo:

¿Quiénes eran estos nuevos patriotas que ahora juran lealtad a la bandera en reuniones familiares y apoyan las negociaciones de libre comercio entre Estados Unidos y México? ¿Qué ley económica les asegura que mujeres y adolescentes expuestos a desechos tóxicos y productos químicos por un salario de tres dólares al día significa algún tipo de progreso? (Castillo, 1993, p. 89)

A lo largo del texto entonces se hacen una serie de preguntas que van directamente dirigidas a aquellos mexicanos que se olvidaron de luchar por los derechos de su pueblo y se dejaron enredar por una “vida tipo” estadounidense; lo que claramente va en consonancia con la intención activista que tiene la autora frente a las políticas imperialistas de Estados Unidos, y el sometimiento económico y social que tiene México frente a esto. A su vez también hay una insistencia en que todos puedan reconocer que las condiciones de los inmigrantes en estos territorios son

228 muy precarias e inhumanas; pone el énfasis en no dejar que “por un salario de tres dólares al día” se deje de lado la fuerza y la lucha por una sociedad y mejores condiciones que no se dejen vislumbrar por el supuesto “progreso”. En palabras de la autora:

Trabajaban dieciséis horas al día, seis días a la semana -o de la cantidad de mujeres que intentan cruzar la frontera y que son robadas para la extracción de sus órganos que luego usan en trasplantes en Estados Unidos- o ¿De los niños baleados por funcionarios fronterizos de Estados Unidos en territorio mexicano? Se distinguen a sí mismos como buenos hispanos al lado de los malos: los pandilleros chicanos, reyes colombianos de la droga, consumidores puertorriqueños de crack, guatemaltecos oscuros, los ilegales buenos para nada sin derecho a estar aquí, sin derecho a ser, sin derechos. (Ana Castillo, 1993, p. 90)

Este escrito retrata con mucho énfasis y dolor la verdadera realidad que sufre la comunidad chicana en los territorios, y hace hincapié en la necesidad de estas personas de ser reconocidas y configurarse como seres visibles con derechos básicos en una sociedad que constantemente trata de someterlos, pero además apela a todos los chicanos que lograron establecerse en la sociedad estadounidense que no se olviden de su pueblo y sus raíces. Castillo es ferviente militante por los derechos humanos de modo que todas las luchas en las que cree se ven plasmadas en su poética, en el texto ya citado se observa este tono de ironía y denuncia “Los ilegales buenos para nada sin derecho a estar aquí, sin derecho a ser, sin derechos” (1993, p. 91), esta frase deja visualizar el pensamiento común de la sociedad estadounidense y cómo esto solo provoca que los inmigrantes sean marginados. En el final del escrito hay

una severa crítica hacia “los buenos hispanos” que la autora señala como aquellos que lograron vincularse y establecerse en Estados Unidos pero se olvidaron de luchar; les dice entonces que no hay lenguaje ni historia en común que los una, ya no hay nada que pueda hacerla llamarlos “mi gente”.

En este escrito se puede observar que Ana Castillo pone en tela de juicio las desigualdades de toda la comunidad, pero también es crítica con aquellos que no tienen intención de mejorar el estilo de vida para todas las personas que anteriormente fueron su pueblo y, que en pos de establecerse en los Estados Unidos, solo se ocupan de trabajar y no se cuestionan los propios sistemas que los oprimen. Lo interesante es que la autora se apropia de aquellos estereotipos que rondan en la sociedad como “los ilegales, no tienen derecho a estar o a ser aquí” o “los buenos hispanos” y los configura como elementos de su escrito para enfatizar su denuncia e insistir en que la lucha y la organización tienen que ser parte de la comunidad chicana-mexicana.

#### Apropiación de los saberes ancestrales en los poemas “*El legado de Coatlicue (Para las discípulas)*” y “*Vuelos de eternidad*”

En el poema “*El legado de Coatlicue (Para las discípulas)*” desde el título podemos observar cómo se explicita una referencia a la cultura azteca: la deidad Coatlicue o “Falda de la Serpiente”, diosa de la tierra. Esta diosa era representada como una anciana sabia que cuidaba la tierra y era temida por la cultura azteca. Como es usual en dicha cultura, la diosa de la tierra no era completamente buena o mala, sino que existía una dualidad; Coatlicue —“la de la falda de serpientes” en náhuatl— es tanto diosa madre que da la vida, como diosa insaciable que se alimenta de la muerte. De modo que Ana Castillo desde un principio nos sumerge en esa diosa y en el legado que dejó para las mujeres

230 de la comunidad chicana, y enfatiza en *Para las discípulas* la idea de que las palabras y enseñanzas de la diosa tienen que ser un aprendizaje para el presente y seguir perpetuando en un futuro, para nuevas generaciones.

En la primera estrofa del poema nos encontramos con una problemática muy recurrente, la violencia de género, pero como bien plantea Lugones, el género es un elemento más de dominación junto con el capitalismo, eurocentrismo y la colonialidad sobre los sujetos de los países periféricos (2008, p. 77). Por tanto, es necesario entender cómo las autoras chicanas, entre ellas Ana Castillo, denuncian constantemente en sus escritos las violencias sobre las mujeres marginadas en una sociedad como Estados Unidos, tal como puede observarse en el siguiente fragmento:

Soy hija de Coatlicue  
y princesa reinante,  
pero a veces lo olvido.  
A veces alguien levanta una mano  
que golpea mi cara con saña  
y olvido  
que en mi interior  
tengo la palabra. (Castillo, 1988, p. 94)

Ana Castillo no sólo nombra la violencia que se da contra las mujeres migrantes, sino que se reivindica el poder de cada una en su interior, la necesidad de construir redes entre mujeres, haciendo valer los saberes de cada una, pero más que nada volviendo al centro de reflexión propio, habla de *legado* porque la autora apela a que las mujeres puedan reconstruir esos saberes latentes que tenían las diosas y que es urgente para las mujeres en el presente y para las nuevas generaciones.

En una de las últimas estrofas se utiliza un lenguaje un tanto más crudo y desagradable para así hacer énfasis en que la mujer es capaz de romper esas cadenas. “Muerde ese cordón”, “escupe los esqueletos de chicos malos -o cágalos- que no aprendieron a honrar a la mujer, pero la temen por igual” (Castillo, 1988, p. 95). Dichos versos muestran con fuerza y con un lenguaje explícito la necesidad de someter y escarmentar a todos aquellos hombres que denigran la existencia de la mujer en el mundo y de poner la fuerza femenina en primer lugar como herramienta de transformación y de ruptura.

En concomitancia con la necesidad de Ana Castillo de reivindicar la fuerza de las ancestras como potencia y lucha, Anzaldúa expone que lo indígena en la nueva mestiza es una postura política que alude a la historia de resistencia de las mujeres indias, lo creado con los propios maderos, ladrillos, morteros y la propia arquitectura feminista. De modo que el camino es ir despojando, desgranando, quitando la paja. Deconstruir y construir, comunicar la ruptura, adoptar nuevas perspectivas; al transformar el “Yo” en una totalidad del ser, la mujer: “Se hace moldeadora de su alma. Según la concepción que tiene de sí misma, así será” (Anzaldúa, 1999, p. 105).

A raíz de lo dicho, se puede observar cómo Castillo a través de sus escritos busca ser ese lugar de reflexión y de deconstrucción para la comunidad de mujeres chicanas. No se puede dejar por fuera, entonces, un elemento fundamental en la obra de la autora que claramente se conjuga con las desigualdades: la configuración de la subjetividad femenina chicana desde lugares íntimos y de retrospectión hacia las ancestras, un elemento de regreso al hogar, a aquellas mujeres que marcaron su infancia y sobre todo su subjetividad chicana. Otro poema donde se puede visualizar la influencia de la cultura Azteca y la importancia de retomar aquellos saberes que han compartido generaciones a generaciones es *Vuelos de la eternidad*:

No olvides  
la alquimia de la hoguera  
en la noche embrujada de las cruces;  
los ancianos en círculo,  
protegiendo el arcano de las llamas;  
a nosotros, danzando enloquecidos  
al conjuro de extraños sortilegios,  
cantando, ingenuos, «a tapar la calle»  
para impedir que el alba destruyese  
el luminar flamante de la fiesta. (Castillo, 1993, p. 93)

En dicho fragmento se pueden observar como las palabras “No me olvides” operan como una necesidad de ese yo poético de no dejar de lado los recuerdos de sus ancestas, de perpetuarlos en el paso de los años. Estos recuerdos en la autora se visualizan como potencia y fuerza, es decir que ayudan a reconstruir la autoestima de las mujeres históricamente violentadas y sometidas, como así también ayudan a que los orígenes de los pueblos funcionen como herramienta de lucha frente a una sociedad que busca romper con los saberes ancestrales. En este sentido, los elementos como “la hoguera”, “el círculo”, “las llamas”, “los sortilegios” y “la fiesta” construyen un campo semántico que funciona dentro de los rituales o las brujerías que mantenían las ancestas para cuidar sus *manadas* o prevenir desgracias. No es azaroso que tales elementos sean recordados por la autora porque son justamente los saberes ancestrales los que se intentan perpetuar en la actualidad, aunque de modo diferente; por ejemplo, dentro de los movimientos feministas actuales pueden observarse valores tales como la protección y la sororidad. Es decir, que el trabajo de Ana Castillo por mantener latente los saberes de las ancestas sirve de aprendizaje y también de reconstrucción de la forma de vincularnos entre mujeres y con la sociedad en general.

En el contexto latinoamericano las mujeres sufren todo tipo de violencias, no sólo de género, sino que se suma un elemento importante de opresión que son los procesos coloniales que invisibilizan sus orígenes y razas. Históricamente, la comunidad chicana y en especial las mujeres, se han enfrentado a un sin fin de desigualdades que han afectado sus subjetividades y la posibilidad de insertarse en espacios laborales y académicos. Es notable como Ana Castillo se incorpora rápidamente a la lucha de las y los chicanos; escritos como *Por la ilusión de la paz* representan el rol activo de la autora en las luchas sobre la reivindicación de la comunidad chicana y sobre las reflexiones necesarias que se deben hacer dentro de éstas. También se observa un posicionamiento claro frente a la relación entre el activismo político y la expresión artística y literaria. La autora junto con otras autoras chicanas como Cherrie Moraga y Norma Alarcón piensan en la reestructuración de espacios creados por otros (feminismo blanco); a raíz de esto, surge el feminismo chicano como lugar representativo de aquellas que viven en espacios fronterizos y que tienen que enfrentarse día a día con la desigualdad de ser personas migrantes en Estados Unidos.

En consecuencia, las problemáticas de las mujeres chicanas son temas recurrentes en este tipo de literatura ya que posibilitan adentrarse en los conflictos cotidianos que tienen estas mujeres históricamente desplazadas de todo tipo de espacios, ya sean territoriales o vinculares. En este sentido, Ana Castillo plantea una serie de desigualdades desde adentro del movimiento feminista chicana y pone en tela de juicio la necesidad de dejar de lado las discusiones académicas sobre feminismo para realmente atender a las demandas de las mujeres que son violentadas. La autora entonces, no sólo construye una voz que visibiliza a las mujeres chicanas en la sociedad, sino que se posiciona como ac-

234 tivista de la causa con una mirada política muy marcada en torno a esto. En su obra poética, tanto en verso como en prosa, se observa una fuerte intención de denunciar todas aquellas injusticias: en poemas como *El legado de Coatlicue (Para las discípulas)* incorpora la imagen de una diosa azteca que lucha por los derechos de su pueblo y que contiene una sabiduría ancestral, hecho que la autora recalca como costumbre que no hay que perder y que se tiene que perpetuar en el tiempo para las siguientes generaciones. También se mantiene presente el elemento de mirar y reflexionar sobre los dioses y los saberes anteriores de las abuelas ancestras, para así retomarlo en un presente y utilizarlo como potencia en la lucha que se avecina y que pone en juego las nuevas subjetividades chicanas; como es el caso del poema *Vuelos de la eternidad*.

A partir de las voces recopiladas de las mujeres y ancestras chicanas en los poemas, podemos encontrar reclamos que funcionan como añoranzas de un futuro mejor. Entendiendo estos aspectos desde las categorías del feminismo chicano, se puede observar cómo las subjetividades latinoamericanas están atravesadas por violencias y sometimientos que constantemente reformulan el vínculo entre las mujeres y el movimiento feminista. Por lo tanto estos espacios de debate siempre tienen que ser habitables para todas las mujeres y más aún para aquellas que fueron constantemente violentadas por el sistema patriarcal y colonial. En relación con esto, Ana Castillo es un claro ejemplo de cómo a través del arte y la poesía se puede pensar en conjunto nuevas formas de reapropiarse lugares que fueron arrebatados por un estereotipo de feminismo blanco y académico. A raíz de dicha visualización, propone alejarse por completo y pensar nuevas formas que unan a todas las mujeres al movimiento feminista.

## REFERENCIAS

235

- Anzaldúa, G. (2002). Now Let Us Shift... The Path of Conocimiento... Inner Work, Public Acts. En Anzaldúa, G. y Keating, A. (eds.), *This Bridge We Call Home* (pp. 540-577). Routledge.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Alarcon, N. (1989). *The Sardonic Powers of the Erotic in the Work of Ana Castillo from Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Arizpe, L. (2006). Los símbolos y los retos de la cultura en México. En L. Arizpe, *Culturas en movimiento: interactividad cultural y procesos globales* (pp. 11-23). D.F, México: Universidad autónoma de México. Centro regional de investigaciones multidisciplinarias.
- Castillo, Ana. (1984). *Women are not Roses*. Arte Publico Pr; First Edition.
- Castillo, Ana. (1988). *Este puente mi espalda*. Ism Press, Inc editorial "ismo". San Francisco, USA EE.UU.
- Castillo, A. (1993). *Por la ilusión de la paz*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 13(2), 89-95.
- Castillo, Ana. (1994). *Massacre of the dreamers*. Univ of New Mexico Pr; 1st edición.
- Castillo, A. (2014). *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. 20 ed. University of New Mexico Press.
- Corbett, J. (2003). *The Intercultural Approach. Teaching Cultures and Literatures*. New York: Routledge.
- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista, *Nómadas*, N°26, abril, Universidad Central Colombia, pp. 92-101.
- Saldívar, R. (2009). *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. US: The University of Wisconsin Press.



# Archivos de afectos trans: entre las comunidades precarias y los espectros

Cristina Patricia Sosa<sup>97</sup>

El archivamiento, entendido en una doble valencia, esto es, como preservación patrimonial, pero también como reflexión teórica e intervención artístico-política, se caracteriza en estos últimos años por su carácter omnipresente y por la multiplicidad de sus formas. Con una discusión académica abundante, pero también con la proliferación de eventos y publicaciones que lo atienden como un problema podemos decir que hay consenso en considerar que rige desde fines de los años 90<sup>98</sup> como un paradigma instalado y como marca generativa de gran parte de la producción del universo estético, cotidiano, político e histórico (Didi-Huberman, 2007). Autores como Hal Foster (2016) o Anna María Guasch (2011) observan que se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que en la cultura contemporánea afecta e impregna las prácticas culturales. Cuando dicha noción comenzó a expandir su campo de aplicación, algunos autorxs hablaron de una fiebre de archivo que implicó un desplazamiento de la sacralización a un desorden que se propuso: “poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas” (Giunta, 2010, p. 31).

Gracias a los trabajos de Foucault (2002), la noción de archivo ha ampliado las materialidades y las texturas que lo componen motivo por el cual se vuelve más heterogéneo y lleva el signo de

97 Profesora de Lengua y Literatura, Jefa de Trabajos Prácticos, Universidad Nacional de Cuyo.

98 Se suele tomar como un antecedente el proyecto de comisariado Deep Storage/Arsenale der Erinnerung realizado en 1998 en Berlín, Múnich y Düsseldorf.

238 la movilidad. Para el filósofo francés en el espesor de las prácticas discursivas hay sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos y cosas. Llama a esos sistemas de enunciados archivo y asigna a la arqueología la tarea de describir los discursos como prácticas especificadas en ese elemento. Foucault (2002) precisa que:

Por este término, no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida, no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener (...) El archivo es en primer lugar, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos, sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (pp. 219-220).

Los archivos críticos cubren zonas muchas veces silenciadas de manera deliberada por los organismos estatales y, en ese sentido, operan como máquinas sociales (Tello, 2018) inacabadas que intentan dar respuesta a un mal de archivo. De modo que este operador esencial de nuestra contemporaneidad es objeto de disputa desde múltiples emplazamientos. La fundación de nue-

vos archivos explica el deseo de recuperar historias olvidadas, de reasignar sitios férreamente distribuidos y lograr un desacomodamiento de la Historia. Nos proponemos revisar el libro del Archivo de la Memoria Trans (en adelante *AMT*), publicado en 2020, y el trabajo conjunto de Paz Errázuriz y Claudia Donoso, *La manzana de Adán* (1990), obras compuestas por textos, postales, cartas, poesías, autobiografías, pero más que nada fotografías en cuya dimensión archivista el espectro actúa como la sobrevivencia warburgeana (Didi-Huberman, 2018). La fotografía, en tanto arte elegíaco, es un signo de ausencia, un *memento mori* del que participa la mortalidad y que atestigua “la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2006, p. 32).

## **LA MANZANA DE ADÁN (1990): LA COMUNIDAD Y LAS CONSPIRACIONES DE LA IMAGEN**

*La manzana de Adán* (1990) es un ensayo fotográfico que Paz Errázuriz realizó entre 1984 y 1990<sup>99</sup>. Con textos de Claudia Donoso, la obra cuenta la historia de la familia de Mercedes y sus hijas travestis Evelyn y Pilar Paredes Sierra. Estas tres mujeres junto con un grupo de trabajadoras sexuales trans son los personajes centrales de una historia que transcurre entre imágenes y textos, entre el prostíbulo La Jaula, ubicado en Talca y la Palmera, que se encuentra en Santiago de Chile. La obra constituye una exploración visual de la sexualidad clandestina en plena dictadura militar. En las primeras páginas nos encontramos con los testimonios de las fotografiadas. Allí ellas cuentan acerca de los ataques que sufren de sus familias, de sus clientes, de la policía.

Hay en las biografías trans una serie de aspectos comunes tales como el rechazo de la familia y la expulsión a la calle, la deserción

<sup>99</sup> La primera edición de la obra, que por motivos económicos fue en blanco y negro, solo vendió un ejemplar. Años más tarde, en 2014, fue reeditada por la Fundación AMA con algunas fotografías inéditas en color.

240 escolar, las limitadas posibilidades de conseguir trabajo, la violencia institucional y el maltrato desde organismos de la salud, que dan cuenta de la inscripción en la imaginación política y cultural latinoamericana de su condición precaria. Giorgi (2019) explica que, a diferencia de lo que sucede con el pobre, el precario no es otro pleno, sino que anuncia una nueva inseguridad de la cual no se puede estar lo suficientemente protegido. Así, el viviente no es pura alteridad y su presencia recuerda el riesgo al que uno está expuesto. El antagonismo con el pobre es sustituido por “los modos de lo próximo, lo constitutivo, lo contagioso” (p. 69).

El ensañamiento con las trans responde a muchas razones, una de ellas es que las modulaciones de su corporalidad ponen en tensión el modelo binario de representación de la sexualidad y nos ubican frente a gramáticas del cuerpo ilegibles (Rotger, 2015). Los relatos recogidos en el libro coinciden en señalar que los maltratos que recibían buscaban antes que nada despojarlas de cualquier marca de femineidad. En el testimonio de Pilar, que inaugura el libro, por ejemplo, podemos observar que el primer ataque apunta a sus cabellos:

Para el golpe estábamos con la Leila en Valparaíso y nos llevaron a todas a un barco que había arraigado en el puerto. Nos llevaron allá con los ojos vendados en una camioneta. Seis días estuve ahí amontonado, con los otros en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. A la Tamara y a la Tila las colgaron de un cordel y las daban vueltas, las hacían girar. Nos amenazaban con tirarnos al mar. Éramos como treinta homosexuales arriba del barco. Nos fueron soltando de a poco. Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz,

que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para la Navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas (p. 11).

Giunta (2020) parte de la idea de que las dictaduras son constitutivas de la contemporaneidad artística de América Latina por lo que conforman la experiencia medular en función de la cual se gestaron numerosas obras. En su abordaje del trabajo de Errázuriz advierte la preferencia por imágenes que en apariencia no denuncian. Halla en ellas un mensaje cifrado, una especie de conspiración cuyo sentido se vuelve visible cuando accedemos a las instancias en que estos archivos fueron realizados. Asimismo, observa una especie de tarea deconstructiva, emancipadora y de resistencia en estas imágenes que intentaron erosionar los controles del poder de facto lo cual las vuelve críticas políticas de las representaciones que se expresan no solo con la mostración de los cuerpos perseguidos y castigados de quienes fueron olvidadxs en la mayoría de los relatos de la dictadura, sino con la exposición de las redes de afecto y solidaridad, la construcción de espacios comunitarios de existencia, de reparo y de aprendizaje. Porque en los testimonios de *La manzana de Adán* encontramos que algo habitual en estas biografías travestis es que el rechazo de la familia de origen promueve que las mayores adopten a las más jóvenes y les provean de techo, comida, afecto y enseñanzas.

Errázuriz conoce a las hermanas Paredes Sierra por otro proyecto en el que intentaba fotografiar la vida de un grupo de trabajadoras sexuales cis que tuvo que abandonar porque se negaban a dejarse retratar. Esa renuencia para ser fotografiadas responde, en parte, a la naturaleza predatoria de la fotografía y a que en la vida de muchas de estas mujeres: “El registro policial suele ocupar el lugar del álbum familiar” (Giunta, 2020, p. 223). En este sentido, en su célebre ensayo de 1977, Sontag

242 (2006) plantea que el uso de la cámara implica una agresión porque entre quien fotografía y quien es fotografiado hay una relación de poder que consiste en la capacidad de apropiarse de lo fotografiado. La fotografía es un registro problemático para la travesti por partida doble: ya que son eliminadas de los retratos familiares y escolares al tiempo que son estigmatizadas en los registros policiales y médicos. Pero *La manzana de Adán* subvierte un dispositivo puesto al servicio de dos grandes instituciones de control que aspiran a un orden visual normativo y la usan para una catalogación burocrática del mundo, la familia y la policía. En relación con lo señalado, Chantal y Coral, dos entrevistadas por Errázuriz y Donoso, cuentan que la policía las detuvo para llevarlas sin consentimiento a la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile con el objetivo de que estudiantes las observaran y analizaran.

Con la palabra, pero sobre todo con la imagen, *La manzana de Adán* contesta a los registros policiales y psiquiátricos que se apoderaron del derecho a mostrar a las trans. Cuando indaga la relación entre cuerpo y archivo, Allan Sekula (2003) explica de qué manera la fotografía de identificación ha funcionado como un dispositivo de control que imponía la masificación ante la singularidad. Entre 1820 y 1830, en Londres se profesionalizaron los procedimientos policíacos y penales. Pero fue recién a partir de 1860, con una supuesta presencia urbana de clases peligrosas, que la documentación de prisioneros se volvió común por su potencial instrumental. Por su parte, la ilustración médica y anatómica pretendía dar cuenta de la desviación y de la patología. En suma, aunque cumplía una función honorífica burguesa, el objetivo último del retrato era la regulación social<sup>100</sup>. Sekula

<sup>100</sup> En este sentido, Sontag (2006) plantea que: “A partir del uso que le dio la policía de París en la sanguinaria redada de los comunards en junio de 1871, los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas” (pp. 18-19).

(2003), además, plantea la existencia de un archivo generalizado que contiene otros archivos subordinados que incluye una diversidad de grupos sociales, tanto los cuerpos visibles de personajes destacados (héroes, líderes, celebridades) como el de “los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres, y demás encarnaciones de lo indigno” (p. 143).

En el prostíbulo donde intentó llevar adelante el proyecto truncado antes mencionado, Errázuriz conoció a Pilar. A diferencia de sus compañeras, ella no solo se dejó fotografiar, sino que estaba de acuerdo con la mostración de su imagen en exhibiciones artísticas y revistas y recibía con mucho gusto sus retratos ampliados que la artista le regalaba. Gracias a ella, su madre, su hermana, sus amigas y parejas accedieron a participar del libro. Con una excepción, Héctor, la pareja de Evelyn que se resistió a ser fotografiado hasta que notó que su perro se sentía cómodo con las invitadas a su casa.

Sustrayéndola a toda connotación identitaria, autores como Blanchot (2002), Nancy (2000), Agamben (1996) y Esposito (2009) advirtieron que la comunidad se refería a una alteridad constitutiva que la diferenciaba incluso de sí misma. Desde esta perspectiva teórica, los sujetos de la comunidad se hallan unidos más que por una sustancia, o por una res, por una falta que los atraviesa y contamina mutuamente. Por ese motivo está siempre sujeto a disolución, siempre en vilo de desaparición. Para Nancy (2000), la comunidad supone un estar en común sin ser en común, es decir, que es algo del orden del estar y no del ser. En esa discusión, presenta una noción de lo común que la saca de la ontología y la coloca en el orden del acontecimiento, del estar o del aparecer. Es una comunidad que está sujeta a tensiones que la hacen aparecer en su falla como dice Esposito (2009) y que está siempre en vilo de desaparición y, por lo tanto, es inclasificable como afirmaría Agamben (1996). Según lo que recogen los testi-

244 monios del libro, lxs habitantes de la casa-prostíbulo llegaron allí con la intención de tener una fuente de trabajo, pero también de conseguir la contención que les niega una sociedad que lxs expulsa. Acaso quien lo expresa de una manera más clara sea Héctor cuando afirma que está allí porque desea sentir que tiene una familia.

## **ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS ARGENTINA: DE LO ÍNTIMO AL ESPACIO PÚBLICO**

Al recorrer las páginas del libro del AMT podemos advertir que detrás de las fotos, algunas posadas, otras espontáneas, unas cuantas recortadas, desgastadas o manchadas, haciendo actividades domésticas y anodinas como el lavado de platos, un juego de cartas, recostadas en una cama, así como con el registro de momentos especiales como un festejo de cumpleaños, un viaje o un carnaval, se cuenta la historia de un país. El AMT ha realizado un valioso trabajo de recuperación y preservación de los testimonios de integrantes de la comunidad con especial énfasis tanto sobre la experiencia durante la última dictadura cívico militar como sobre la posdictadura. Porque, tal como indican los relatos de quienes vivieron esos períodos, para las trans la democracia comenzó en 2012 con la sanción de la ley N°26743 de Identidad de Género<sup>101</sup>.

El uso extendido de la cámara le permitió a cualquiera capturar los eventos que consideraba merecedores de ser registrados.

101 Unos años antes, en 2008, hubo otro momento histórico con el reemplazo por un Código de Faltas de los edictos policiales de CABA, recurso de concentración de poderes para la persecución, agresión y extorsión. Los edictos policiales fueron creados en 1772 con el propósito de regular la mendicidad y la vagancia. Más tarde, en 1868, se autorizó a agentes de la fuerza a juzgar su incumplimiento y a dar penas de hasta 30 días de prisión. En particular dos artículos que se englobaron bajo la figura de “Escándalo”, fueron utilizados para perseguir a las trans, el 2, que indica que está prohibido “exhibirse en la vía pública o lugares públicos vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario” y el 2 H, que refiere a quienes “incitaren o se ofrecieren al acto carnal”.

En este sentido, Sontag (2006) sostiene que la fotografía posibilitó a las familias construir una crónica-retrato de sí mismas para dar testimonio de la fuerza de sus lazos con huellas espectrales que traen la presencia de los parientes dispersos y agrega que: “El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella” (p. 23). Como explican sus responsables, el AMT constituye una reunión familiar en la que fotografías, relatos, diarios, revistas y objetos dan cuenta de un activismo antes del activismo y explica por qué hoy son menos de 100 las que pasan los 55 años<sup>102</sup>.

Pero este archivo no está en realidad dedicado a lxs muertxs, sino a existencias espectrales que se encuentran entre la supervivencia y la resurrección. Cuando Didi-Huberman (2018) aborda el modelo fantasmal de la historia de Aby Warburg (padre fantasmático de la iconología) se detiene en el concepto de *Nachleben* o “vivir después”<sup>103</sup>, que hace referencia a un ser del pasado que no termina de sobrevivir cuya urgencia anacrónica responde a un retorno inevitable. Warburg descubre que el presente tiene las marcas de múltiples pasados, lo cual implica “la indestructibilidad de una impronta del o de los tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual” (Didi-Huberman, 2018, p. 50). Como afirma Derrida (1997), el archivo tiene una estructura espectral en la medida en que no es presencia ni ausencia, no es visible ni es invisible, se trata de una huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra. Por otro lado, plantea que: “El espectro se convierte en cierta cosa difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y lo otro” (Derrida, 2012). Por su parte, Agamben (2011) entiende la espectralidad

102 En relación con esto, es sugestivo el título dado a la muestra con la que se presentó el AMT en distintas partes del mundo: “Esta se fue, a esta la mataron, esta murió”.

103 Warburg toma este concepto de la antropología anglosajona, lo que Edward B. Tylor, un etnólogo británico, llamó survival.

246 como una forma de vida, una vida póstuma o complementaria y define el espectro como un muerto que de pronto aparece, que envía señales y a veces hasta habla, aunque no siempre de modo inteligible. A veces parece que el muerto hace de todo para ser olvidado, por ese motivo, “es tal vez el objeto de amor más exigente, respecto al cual siempre estamos desarmados y en falta, distraídos y en fuga” (p. 57).

El archivo, que parece señalar hacia el pasado, al mismo tiempo pone en tela de juicio lo que viene y por eso cifra una medianicidad que lo vincula con una experiencia muy singular de la promesa (Derrida, 1997). Quienes componen el AMT llevan adelante un activismo y un ejercicio de organización política desde hace décadas. Después del trabajo de agrupaciones pioneras como Maricas Unidas Argentinas (1945) y el Frente Travesti (1986), se creó ATA, la Asociación de Travestis Argentinas (que ahora se llama ATTTA, Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina). Cuando estaban por celebrar el cumpleaños de María Belén Correa<sup>104</sup> en junio de 1991, camino a la fiesta, dos compañeras fueron atrapadas por la policía y llevadas presas. En el departamento que compartían Correa y Claudia Pía Baudracco, mientras se ocupaban del armado de un bagayo<sup>105</sup>, las invitadas al festejo decidieron que era tiempo de organizarse políticamente<sup>106</sup>. Junto con Baudracco (otra exi-

104 Correa no solo es fundadora del primer grupo trans de Argentina (ATTTA), sino que también es referente de la Red LACTRANS que impulsa la Ley de Identidad de Género a nivel latinoamericano.

105 Así se llama al paquete con elementos esenciales que se lleva a las personas privadas de su libertad.

106 Acerca de la historia política del travestismo resulta una referencia ineludible el trabajo de Lohana Berkins (2003). Esta activista señala 1991 como una fecha clave ya que fue cuando se creó la Asociación de Travestis Argentinas (ATA) y fue el momento de la primera aparición en un medio masivo de una travesti: Kenny de Michelli. A partir de entonces se estableció un contacto con Carlos Jáuregui, de Gay por los Derechos Civiles y se comenzó a trabajar para sumar a las trans a las Marchas del Orgullo para darle visibilidad a sus reclamos. Aunque cuando se organizó la III Marcha del Orgullo Gay Lésbico emergieron una serie de resistencias, la lucha por visibilidad nunca se abandonó, muy por el contrario:

liada primero en Uruguay y después en Europa que falleció en 2012 a los 42 años), Correa fundó el AMT, pero unos años antes debió pedir asilo político tras su partida a EEUU en noviembre de 2001 por el hostigamiento y la dura represión policial consecuencia del permanente alzamiento contra el neoliberalismo y por haberse atrevido a tocar la caja chica de la policía<sup>107</sup>. Fue la primera argentina que demostró a la Corte que había persecución del Estado a las personas trans. Inició su exilio en la ciudad de Nueva York, y desde hace unos años reclama desde Hannover, Alemania, por una reparación histórica a las trans mayores de 40 años a quienes se considera sobrevivientes ya que el promedio de vida de las travestis y trans se ubica entre los 35 y 41 años en Latinoamérica<sup>108</sup>.

La existencia del AMT es posible gracias a que Baudracco resguardó en una caja de zapatos recuerdos de sus compañeras y a que un tiempo después creó un grupo de Facebook desde donde se convocaba al aporte de materiales para el archivo. Eso derivó en una página web y en el libro que abordamos. De este recorrido se desprende que, sin dudas, la marca del AMT es el desalojo y la búsqueda de un espacio propio y seguro. Por eso, a la volatilidad del espacio virtual se responde con la publicación del archivo en soporte libro, un recurso que captura un estado de un archivo que, por definición, está en constante transformación y crecimiento. Por lo señalado, en cuanto a la domiciliación

---

“La decisión de llevar atuendos coloridos fue sin dudas una estrategia alternativa a la invisibilidad que se nos había impuesto” (p. 128). El Primer Encuentro Nacional Gay, Lésbico, Travesti, Transexual y Bisexual fue organizado por el Colectivo Arco Iris en Rosario. En su recorrido histórico, Berkins relata que en 1995 se fundan la Asociación Lucha por la Identidad Travesti (ALIT) y la Organización de Travestis Argentina (OTRA).

107 Para poder trabajar, las prostitutas estaban obligadas a pagar un monto de dinero semanal a la policía. Las trans relatan que, durante los años 90 y principios del 2000, eran consideradas objetos de lujo ya que muchas veces cobraban en dólares por sus servicios sexuales.

108 La brevedad del recorrido vital del colectivo trans es algo que ha sido confirmado con encuestas, entrevistas e informes. Por mencionar un ejemplo, se encuentra información disponible en: <https://www.latinamerica.undp.org/content/rblac/es/home/blog/2020/poblacion-travesti-transgenero-en-argentina--estado-de-situacion.html>.

248 (Derrida, 1997) del AMT podemos señalar que la residencia se ha caracterizado por un continuo traslado consecuencia de los numerosos edificios en los que se llevó y lleva adelante el trabajo de conservación, organización y publicación de los materiales.

Para Derrida (1997) la domiciliación, es decir, la asignación de residencia marca el paso institucional de lo privado a lo público. El filósofo advierte la dimensión arcóntica de la domiciliación al tiempo que señala que el principio arcóntico del archivo lo es también de consignación, es decir, de reunión. Si bien coincide con Foucault cuando sostiene que hay criterios de organización para los materiales del archivo, observa un problema con la traducción que implica el ordenamiento de los documentos debido a que hay en ese acto un ejercicio de interpretación: “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (p. 24). A diferencia de lo que sucede en *La manzana de Adán*, que dos invitadas a la casa-prostíbulo de las protagonistas fueron las encargadas de registrar, ordenar y publicar el archivo, lxs arcontes del AMT son miembros de la comunidad trans. Por ese motivo, son quienes deciden que los temas ordenadores tanto en el libro como en la página web sean los carnavales, la dictadura, el exilio, los viajes, la vida doméstica, la cárcel, los amores, las amigas muertas, entre otros.

La publicación del libro del AMT en diciembre de 2020, permitió capturar un momento del archivo que en la página web sigue creciendo y cambiando de forma. De las fotografías (que constituyen el material más abundante), pero también del conjunto de cartas se desprende la historia íntima de quienes han sido relegadxs por el relato de lo público. Hallamos así, cartas de amor con reclamos por las demoras en la comunicación, reflexiones con un tono casi poético<sup>109</sup> y una cantidad de cartas

109 Escribe unx autorx anónimx: “Si te besan y te dicen que te quieren nunca creas que te dicen la verdad. Hay un hombre que te quiere en silencio, sin tenerte y te quiere y te adora de

a amigas y parientes cuyo tono común parece ser la urgencia. La muerte de las compañeras atraviesa el libro de muchas formas, en una carta, por ejemplo, una persona habla de otra que falleció y le dice a quien le escribe que: “Vos sabrás bien lo que en realidad tenía. Ella a mí me lo confesó en octubre mostrándome los análisis verdaderos”. De esta manera, lxs responsables del AMT son quienes deciden qué mostrar y cómo ordenarlo, toman la palabra y con ese gesto revierten en alguna medida la posición de sumisión a los discursos que lxs han narrado y mostrado.

Como ya hemos señalado, la comunidad trans reclama una reparación del Estado por los daños a sus miembros. En los años recientes se ha intentado poner de relieve la persecución, el ataque y el asesinato de trans durante la última dictadura cívico militar. Por eso, en el último tramo del libro el exilio aparece como tema ordenador, es allí donde Eva Maldonado relata que:

Durante la dictadura, muchas chicas se fueron porque se endurecieron los edictos policiales (y en las provincias ni hablar). Algunas a Europa; España estaba en pleno destape, o a Francia. Y otras optaron por Brasil que, si bien también estaba en dictadura y tenía “escuadrones de la muerte”, en materia de diversidad sexual y tabúes, estaba 20 años más avanzado que Argentina. De hecho, en Copacabana, Río, por su clima se puede trabajar en la calle todo el año (clima tropical todo el año, y noches que como mucho tienen 17°). Y en Río el tema de las travestis y trans no era un tema tabú, como tampoco la homosexualidad; no había edictos y la prostitución era legal allá.

250 Cabe advertir que la criminalización de las identidades trans no se terminó con el regreso de la democracia ya que, tal como señalan Lohana Berkins (2003) y muchxs referentes de la comunidad LGBTTIQ+, el estado de sitio aún rige para ellas. Podemos encontrar un ejemplo de eso en la historia de Gina Vivanco, quien fue fusilada por la policía bonaerense en 1991. Su cuerpo fue hallado en Almirante Brown con un impacto de bala de arma de calibre 9 mm (de uso reglamentario en las fuerzas de seguridad) en el ojo izquierdo. Según testimonios recogidos, Gina caminaba por la ruta de acceso a esa ciudad cuando fue interceptada por un Ford Falcon negro del que descendieron dos personas que la golpearon violentamente en todo el cuerpo. Luego de secuestrarla y asesinarla la arrojaron en la ruta. Tuvieron que pasar muchos años y el asesinato de Diana Sacayán el 11 de octubre de 2015 hasta que un Tribunal Oral Criminal condenó a alguien por primera vez con la calificación de asesinato de una travesti como un crimen de odio a la identidad de género (aplicando así lo previsto en el inciso 4 del artículo 80 del Código Penal de Argentina) el 18 de junio de 2018.

El libro del Archivo de la Memoria Trans y *La manzana de Adán* pueden pensarse como archivos de afectos invisibilizados. La pérdida de los referentes genealógicos, de padres y familia, vuelven a estas identidades trans parias de la contención que proveen las relaciones humanas primarias y las llevan con frecuencia a conformar comunidades en las que se gestan nuevas formas de familia que devienen afectos contruidos en los márgenes. Sus miembros asumen la responsabilidad de hacer perdurar su recuerdo ya que las familias destruyen cualquier registro de esa identidad disidente de la heteronorma. Estos archivos se presentan como una alternativa al ordenamiento convencional que respeta una lógica cronológica y lineal de la historiografía profesional. En un movimiento de desplazamiento de la esfera

de la intimidad al campo de lo visible revelan una fuerza anar- 251  
chivística cuya pulsión es la destrucción (Gómez Moya, 2012).  
Más que funcionar como evidencia del pasado, estas memorias  
discontinuas con su carácter vivo y su constante movimiento se  
obstinan en activar el afecto.

## 252 REFERENCIAS

- AAVV. (2020). *Archivo de la Memoria Trans*. CABA: Editorial Chaco.
- Agamben, Giorgio. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). "De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros". En *Desnudez*. CABA: Adriana Hidalgo Editora.
- Berkins, Lohana. (2003). "Un itinerario político del travestismo". En Maffía, Diana (comp.) *Sexualidades Migrantes. Género y Transgénero*. CABA: Feminaria Editora.
- Blanchot, Maurice. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editorial Nacional.
- Derrida, J. (2012). *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el estado del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen sobreviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.
- Didi-Huberman, G. El archivo arde/ Das Archiv brennt. En: \_\_\_\_\_. y EBELING, K. (Eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, pp. 7-32. Traducción de Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica. Disponible en: <<http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>>, 2007. Acceso en: 21 de mayo de 2020.
- Errázuriz, Paz y Claudia Donoso. (1990). *La manzana de Adán*. Santiago de Chile: Zona Editorial.
- Esposito, Roberto. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Madrid: Herder.
- Foster, Hal. El impulso de archivo. Traducción de Constanza Qualina Nimio (Nº 3), pp. 102-125, septiembre 2016. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata. Acceso en: 21 de mayo de 2020.
- Foucault, Michel. (2002, fecha de publicación original: 1969). *La arqueología del saber*. CABA: Siglo XXI.
- Giorgi, Gabriel. "La incompetente. Precariedad, trabajo, literatura". En *A contracorriente* Vol. 16, Num. 3 (Spring 2019): 61-78.

- Giunta, Andrea. (2020). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. CABA: Siglo Veintiuno Editores. 253
- Giunta, Andrea. (2010). *Objetos mutantes: sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Gómez Moya, Christian. (2012). *Derecho de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Guasch, Anna María. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Nancy, Jean Luc. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Rotger, Patricia. "Monstruos: invención y política". *Revista ESTUDIOS*. Número 34 (2015): 259-271.
- Sekula, Allan. (2003). "El cuerpo y el archivo". En Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. CDMX: Alfaguara.
- Tello, Andrés Maximiliano. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.



*Sección V*  
*Alteridades entre*  
*naciones y culturas*



# Ser un refugiado: la reconfiguración de la doble conciencia en *Refugee Boy* de Benjamin Zephaniah

Alicia Collado<sup>110</sup>

Los celtas, los anglos, los sajones, los jamaicanos son todos refugiados de un tipo u otro.

¿Qué tipo de refugiado sos?

¿Y a qué le tenés miedo?<sup>111</sup>

Benjamin Zephaniah,  
Prólogo de *Refugee Boy* (2001)

## INTRODUCCIÓN

Las primeras décadas del siglo XXI han sido testigos del incremento exponencial de los flujos migratorios motivados por razones de diversa índole: económicas, sociales, y políticas, entre otras. En estos contextos migratorios se destacan los refugiados, quienes se ven forzados a abandonar sus lugares de origen escapando del hambre, la guerra y en muchos casos de la persecución política y/o religiosa. Según datos proporcionados por la ACNUR, en el año 2021 el número de personas refugiadas bajo el mandato de dicho organismo alcanzó la cifra récord de 21.3 millones de personas<sup>112</sup>. En estos casos, la migración se torna en un medio desesperado por salvar la propia vida y proteger la de

110 Profesora de Inglés, Magíster en Inglés mención Literatura Angloamericana, auxiliar de primera para la cátedra de Inglés en el Profesorado Universitario en Letras y la Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

111 Todas las traducciones del inglés son propias.

112 Información obtenida de la página de la ACNUR (<https://www.acnur.org/>).

258 los seres queridos, e implica la separación de familias enteras, la dislocación espacial, lingüística e identitaria, así como la exposición a situaciones de discriminación, abuso y vulneración de derechos.

El cruzar la frontera para dejar atrás el país de origen no sólo implica una relocalización geográfica, sino el sumergirse en un entorno desconocido, en una cultura, una lengua, unas costumbres diferentes que el sujeto migrante debe comprender para hacer de la sociedad de acogida su nuevo hogar. Este acomodamiento al nuevo espacio geográfico no es un proceso sencillo y libre de complicaciones, puesto que implica no sólo aprender a moverse en dicho entorno en la vida diaria, sino también la obtención de documentación y la realización de otros trámites relacionados, en el caso de los refugiados, a la obtención de asilo, que ponen al sujeto en una situación de tensión constante y de gran vulnerabilidad. Comprenderse en este nuevo contexto implica además el tomar conciencia acerca de las particularidades e interseccionalidades que impactan de manera directa en la experiencia migratoria del refugiado, atravesada por cuestiones de raza, género, clase y lugar de origen, entre otros factores.

En este contexto se sitúa *Refugee Boy* (2001), de Benjamin Zephaniah, que narra la historia de Alem Kelo, un niño de doce años cuya identidad africana se encuentra escindida desde el comienzo de su vida entre Etiopía, el país de origen de su padre, y Eritrea, el de su madre. Esta hibridez étnica y cultural, que lo caracteriza y enriquece, se torna en un riesgo para su vida, y además en una doble conciencia, cuando ambas naciones entran en guerra y tanto Alem como su familia son hostigados, perseguidos y amenazados. Estar en una situación de riesgo de vida lleva a la familia a tomar una decisión que los separará para siempre: buscar refugio en el Reino Unido. Pensando que está de vacaciones en Londres con su padre, mientras su madre per-

manece en Eritrea, Alem despierta un día para darse cuenta que éste lo ha abandonado, con el sólo propósito de que el niño pueda conseguir asilo en el Reino Unido y así, proteger su vida del hostigamiento y persecución en sus países de origen.

Alem súbitamente debe adaptarse a un país desconocido y a la gran incertidumbre y tensión que comprende el proceso de obtención de asilo. Con el apoyo de una organización independiente de ayuda a refugiados, de la familia que lo acoge y los amigos que va cosechando en el camino, Alem es capaz de hacer frente a las adversidades, entre ellas el abandono y la eventual muerte de sus padres, mientras lucha por permanecer en el Reino Unido. Debido a las experiencias traumáticas que debe enfrentar el protagonista de la historia, *Refugee boy* (2001) puede ser vista como una novela de aprendizaje. Durante dicho proceso de crecimiento y formación, Alem, además de escapar de la guerra, debe aprender a vivir solo en una sociedad extraña, con otro clima, otras costumbres y otra lengua, al tiempo que es sujeto a situaciones traumáticas de escrutinio y exposición por parte del sistema legal británico durante el proceso de solicitud de asilo.

La lectura de la obra se realiza a partir de las conceptualizaciones de doble conciencia de W.E.B Du Bois (2007) y de Franz Fanon (2009). El análisis se centra sobre el personaje principal, Alem Kelo, quien desarrolla una doble conciencia, caracterizada por pertenecer étnica y culturalmente a dos naciones antagónicas, y a su vez, no ser aceptado en ninguna de ellas. Asimismo, esta doble conciencia se fragmenta y se amplía al convertirse en un refugiado, lo que supone el desarrollo de una nueva visión o conciencia. Sin embargo, y a pesar de las adversidades, el protagonista logra reconfigurar esta multiplicidad de conciencias en una visión más universal y panafricanista de sí mismo, que lo empodera y lo libera de los prejuicios operantes en la sociedad de acogida.

En el prólogo de la obra, Benjamin Zephaniah, poeta, escritor y músico rasta británico, explica que su motivación al escribir sobre refugiados se encuentra en la enorme cantidad y diversidad de historias únicas y aterradoras que merecen ser narradas, algunas de las cuales fueron recopiladas en *Refugee Boy*. La intención del autor es justamente dar a conocer las diversas situaciones que experimentan los refugiados, y contribuir de esta forma a desmitificar y deconstruir los estereotipos que se construyen a su alrededor, con el objetivo de generar empatía hacia estas personas, que han perdido no solo sus hogares sino también a sus familias, sus amigos, sus identidades, sus lenguas, y en muchos casos, sus derechos.

## **LA DOBLE CONCIENCIA DE DU BOIS Y LA REINTERPRETACIÓN DE FANON**

El concepto de doble conciencia fue acuñado por el activista, filósofo y escritor afroestadounidense W.E.B. Du Bois en su obra *The Souls of Black Folks*<sup>113</sup>, originalmente publicada en 1903. En ella, Du Bois describe la experiencia de los afroestadounidenses como una “doble conciencia” que no les proporciona una verdadera conciencia de sí mismos, sino que sólo les permite verse a través de un “velo”. Es decir, este velo actúa como un lente, a través del cual sólo pueden percibirse a partir de percepciones ajenas, perpetradas por el contexto en el que están insertos, justamente uno en el que experimentan una fuerte opresión racial y la devaluación en una sociedad dominada por blancos, que los etiqueta como “Otros”:

113 La obra de Du Bois en la que surge el concepto de doble conciencia fue publicada en 1903, época en la que la sociedad estadounidense aún estaba recuperándose de las consecuencias de la Guerra de Secesión (1861-1865) cuyo resultado principal fue la abolición de la esclavitud. Durante el período posterior a la guerra, y después de lo que se conoció como “la reconstrucción”, las personas de color fueron sometidas a diversas formas de racismo y opresión, a partir de las cuales sus derechos se vieron fuertemente vulnerados.

Es una sensación peculiar, esta doble conciencia, esta sensación de mirarse siempre a sí mismo a través de los ojos de los demás, de medir su alma con la cinta de un mundo que nos mira con divertido desprecio y lástima. Uno siempre siente su doble condición: un estadounidense, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos esfuerzos no reconciliados; dos ideales en pugna en un cuerpo oscuro, cuya fuerza tenaz es la única que impide que sea desgarrado<sup>114</sup>. (Du Bois, 2007, p. 38)

Según Du Bois, entonces, esta autopercepción condicionada contribuye a internalizar el racismo operante en la sociedad en la que las personas de color están inmersas. Dicha internalización del racismo contribuye, además, a la autopercepción de la Otridad. En su origen, el constructo de doble conciencia ilustraba la creciente opresión racial experimentada por las personas de color en los Estados Unidos. Para estas personas, ser estadounidenses (ciudadanos de la nación epitome de la libertad y la democracia) y ser de color (sujetos a la opresión racial heredada de la esclavitud) representaba una sensación contradictoria, una identidad escindida entre dos entes que no podían reconciliarse. La doble conciencia de Du Bois implica asimismo el proceso de pensamiento de ser un negro (en términos raciales y étnicos, una persona de color o asociada con la herencia cultural proveniente de África) o ser una persona negra en la pigmentación de la piel que se identifica mentalmente con los blancos y la cultura europea), siendo colonizados, una vez más, dentro de su propio país (Owen Moore, 2005).

Este constructo ha sido retomado y aplicado a otros contextos, ampliándose para definir al conflicto interno que experi-

114 Las traducciones de la obra de Du Bois son propias.

262 mentan los grupos subordinados o colonizados en una sociedad que los oprime, cualquiera sea su lugar de origen o sus características étnicas-raciales. Fuera del contexto estadounidense, Franz Fanon desarrolla una temática similar en su obra *Piel Negra, Máscaras Blancas* (originalmente publicada en 1952) al hablar de la dualidad o autopercepción dividida que comparten los sujetos colonizados y los afroestadounidenses al asumir dos nacionalidades, dos identidades, dos perspectivas de cierta forma “contradictorias”, una impuesta por la cultura hegemónica y otra autopercibida en relación a la primera. Al ser antillano, colonizado por los franceses, Fanon sentía que no tenía un pasado como negro, y por ende tampoco un futuro como tal, lo cual hacía imposible para él vivir su negritud. Sin embargo, al no ser blanco, pero al mismo tiempo tampoco completamente negro para los estándares occidentales, estaba estancado entre dos visiones (Fanon, 2009). En este sentido, según Fanon (2009) y Du Bois (2007), los sujetos colonizados, sin querer o sin poder elegir, recogen todas las determinaciones históricas que los han condicionado y se sitúan en una “perspectiva universal”.

Alem Kelo, el personaje principal de *Refugee Boy* (2001), comienza a experimentar esta sensación de doble conciencia a una edad temprana, sus 12 años, cuando los países de origen de su padre, Etiopía, y el de su madre, Eritrea, entran en guerra, y de pronto, tanto él como sus padres son etiquetados como traidores y enemigos, y por lo tanto, son perseguidos y hostigados en ambas naciones. Esta situación se presenta al comienzo de la obra en sendos capítulos titulados “Etiopía” y “Eritrea”, en los que se describe la violenta situación a la que son sometidos sus padres, cuando soldados armados con rifles irrumpen en la casa familiar, indagando acerca de la procedencia, y lealtad, de cada progenitor.

What kind of man are you?’ Alem’s father shuddered with fear; his voice trembled as he replied, ‘I am an African.’ Alem looked on terrified as the soldier shot a number of bullets into the floor around the feet of his father and mother. His mother screamed with fear. ‘Please leave us! We only want peace.’ The soldier continued shouting. ‘Are you Ethiopian or Eritrean? Tell us, we want to know.’ ‘I am an African,’ Alem’s father replied. The soldier raised his rifle and pointed it at Alem’s father. ‘You are a traitor.’ He turned and pointed the rifle at Alem’s mother. ‘And she is the enemy.’ Then he turned and pointed the rifle at Alem’s forehead. ‘And he is a mongrel.’ (Zephaniah, 2001, p. 1)

Esta situación de violencia permite vislumbrar que en el contexto en el que se encuentran insertos no existe posibilidad de negociación o reconciliación entre ambas visiones, puesto que aunque la familia de Alem se perciba como “africana”, las autoridades de ambas naciones han construido una dicotomía entre el “nosotros” (o grupo dominante) y el “ellos” (el grupo subordinado, el enemigo) que no acepta grises o intermedios (Staszak, 2008). No sólo son los padres de Alem considerados traidores y enemigos de sus respectivas naciones, sino que Alem al ser un mestizo es percibido como una aberración<sup>115</sup>. Más adelante en la historia, Alem tendrá miedo de la percepción sobre él que tendrán otros africanos, cuando se pregunta, por ejemplo, si una persona de Etiopía lo odiará por ser también de Eritrea.

La perspectiva universal de la que habla Fanon (2009), como respuesta a la imposibilidad de una autodefinición, se visuali-

115 La palabra “mongrel”, que se traduce al español como “criollo” o “mestizo”, tiene una connotación negativa en inglés puesto que se utiliza principalmente para referirse a las cruces de animales, por ejemplo, los perros. En este sentido, se deshumaniza al “Otro” por ser justamente, un híbrido cultural.

264 za en la novela a través del concepto de “pan-africanidad”, que aparece por primera vez en la escena anterior, cuando el padre y la madre de Alem, al ser interrogados, se definen simplemente como “africanos”. Este concepto, entendido como “la cualidad socio-cultural y político-reivindicativa de ser africanas y africanos, un sentimiento de pertenencia y vinculación compartido entre África y la diáspora africana en el mundo” (Toasijé, 2011, para. 2), trasciende cuestiones de nacionalidad o procedencia y se instala en el campo de la construcción identitaria y en la identificación con la herencia y la cultura africana. Según Toasijé (2011), la cultura africana no existe sólo en el continente africano, sino que ha fluido e influido en el mundo entero. En este sentido, el autor enfatiza la cuestión de la voluntad y la elección en la identificación del sujeto como africano/a.

A partir de su llegada a Occidente, Alem comienza a percibir gradualmente una tercera dimensión, que lo posiciona como un Otro en la sociedad de acogida, a partir de la actitud subyugada de su padre para con las autoridades y con el uso de la lengua materna. En cuanto al primer aspecto, al llegar al aeropuerto, Alem y su padre (en adelante el Sr. Kelo) son abordados por un guardia de seguridad que los indaga en cuanto a su procedencia, tiempo de permanencia, motivo de la visita, y hasta los hace sujetos de una “inspección de rutina” de su equipaje; cuestionamientos que si bien se dan en el marco de la cordialidad, incomodan claramente al Sr. Kelo. Si bien éste trata de ser lo más amable y cooperativo posible, es evidente su malestar y su sensación de estar bajo el escrutinio del guardia, percibiendo el mensaje subliminal, precisamente por su origen, su raza y su uso del inglés. En relación a este aspecto, Alem describe cómo su padre trata de sonar “educado” y utilizar expresiones en un inglés que el propio Alem describe como *posh* o “elegante”. No obstante, el Sr. Kelo comete errores, por ejemplo, confunde Oxford Street

con Oxford “Road” y Piccadilly Circus con Piccadilly “Circle”, 265  
lo que hiere profundamente su orgullo cuando el guardia lo re-  
marca. Además, el Sr. Kelo se enoja cuando Alem habla en su  
lengua materna:

Alem jerked his father’s hand and stopped suddenly.  
‘Abbaye, yaw teguru tekatlowlal,’ he said, brimming  
with excitement. His father turned to him and spoke  
as if he was trying to shout quietly. ‘What did I tell  
you? From now on you must try to speak English, you  
must practise your English – all right, young man?’  
Alem panicked. ‘Ishi abbaye,’ he said. His father’s res-  
ponse was swift. ‘English, I said.’ ‘Yes, Father.’ (Zepha-  
niah, 2001, p. 5).

En cuanto a la elección lingüística, desde la perspectiva de Fa-  
non (2009), hablar una lengua es asumir un mundo, una cultu-  
ra. El antillano (o en este caso, el africano) que quiere ser blanco  
(tratado como humano y adulto), dice Fanon, será tanto más  
blanco cuanto más domine la herramienta cultural que es la len-  
gua, que se constituye en una llave que abre (o cierra) puertas  
al demostrar que el sujeto está a la altura de la cultura, o no  
(en Black, 2007). Entonces, esta adaptación, o asimilación a la  
cultura hegemónica lleva a una doble conciencia unilateral que  
es dañina cuando implica el desarrollo de un sentido de inferior-  
idad de la lengua y cultura de origen (Black, 2007). En el caso  
del Sr. Kelo, un feroz defensor de su cultura y su identidad afri-  
cana, la decisión de hablar o no hablar una lengua se debe a que  
éste está consciente de la situación de vulnerabilidad en la que  
él y su hijo se encuentran, en particular en torno a las tensiones  
que emergen hacia los migrantes y los refugiados a partir de las  
representaciones estereotipadas de los mismos.

Por su parte, resulta necesario destacar que Alem también está orgulloso de su identidad africana, y de sus raíces tanto en Eritrea como Etiopía. Si bien percibe la dicotomía que la guerra ha construido entre ambas naciones, manifiesta su orgullo en ser africano, una identidad atravesada por diversas culturas, etnias y lenguas. Una vez en Londres, sin embargo, comienza a percibirse como un Otro, ya que además de las actitudes de su padre hacia las autoridades y la lengua descritas con anterioridad, es inesperadamente abandonado en un hotel, lo que lo convierte de la noche a la mañana en un refugiado. Esta condición lo posiciona directamente en un limbo geográfico, legal e identitario, generando en él una sensación de *unhomeliness* o extrañamiento (Bhabha, 1994).

Uno de los aspectos que lleva a Alem a comenzar a verse, y percibirse, como un refugiado, es la burocracia legal y administrativa que atraviesa todo el proceso de solicitar asilo, es decir, el ser apadrinado por una organización, tener abogados, recibir citaciones para ir al *Home Office* (Ministerio del Interior), ir a audiencias, tener que dar declaraciones ante un juez; el ser constantemente evaluado, observado, etiquetado y juzgado por una condición que él no pidió ni sobre la que puede decidir. Un claro ejemplo de cómo esta nueva dimensión, y visión, de sí mismo le es impuesta por la sociedad de acogida puede verse cuando su primera solicitud de asilo es rechazada y debe presentarse a apelar en la corte. Alem no puede entender el porqué de tal rechazo, pero rápidamente comprende cuando le muestran diversos recortes de noticias de actualidad relativas a los refugiados, noticias tales como “El Gobierno tomará medidas drásticas contra los solicitantes de asilo”, “Gitanos, vagabundos y ladrones”, “Los refugiados mendigos inundan las calles de Londres”, “El gobierno planea construir un nuevo centro de detención para refugiados ‘falsos’”, “El partido de la oposición propone un bar-

co-prisión para los solicitantes de asilo”, “57 solicitantes de asilo encontrados muertos en un contenedor en Dover” (Zephaniah, 2001, p. 121). Alem percibe, en shock, que no es bienvenido, y que el discurso socio-político dominante es “sacar a los refugiados”. En ese momento, Alem pide quedarse con los recortes de periódico, para saber lo que estas personas piensan de él, claramente asumiéndose parte del colectivo de refugiados que aparecen en las noticias, por ende, como un Otro.

Por este motivo, más adelante en la historia, cuando Alem descubre que su madre, quién había permanecido en África, está muerta, decide volver junto a su padre, puesto reconoce no es aceptado en la sociedad británica:

‘Yes, but I’m not wanted here. Look, I have to go to court to stay here. In the papers they call us names. This country may be good for some things but if this country was so good, why do I have to go to court to get some of this goodness? Why do they not believe me?’ (Zephaniah, 2001, p. 161).

El cuestionamiento de Alem hacia la sociedad de acogida tiene que ver justamente con una especie de doble moral que puede percibirse en las sociedades occidentales en torno a “la carga del hombre blanco”<sup>116</sup> (Kipling, 1899). Por un lado, la cultura occidental aboga contra la injusticia y la tiranía en el mundo como parte de un deber autoimpuesto, y por otro, el peso de tal carga hace que los refugiados sean cuestionados, estereotipados,

116 El concepto de “la carga del hombre blanco” surge de un poema de Rudyard Kipling, del mismo título, publicado en 1899. En el mismo, Kipling, poeta británico de origen indio, conocido como “el poeta del imperio”, describe la ardua e ingrata tarea de las culturas occidentales al tener que civilizar, y proteger (a veces de sí mismos, de su salvajismo e ineptitud) a los pueblos conquistados, a quienes se consideraba salvajes e inferiores. La noción de que conquistar, colonizar y civilizar implica para el hombre blanco una carga, intenta funcionar como una justificación del imperialismo a partir de una visión paternalista.

268 y convertidos en objetos bajo el constante escrutinio público y legal.

## **LA SUBVERSIÓN DE LA DOBLE CONCIENCIA: HACIA UNA PERSPECTIVA UNIVERSAL.**

En su obra, Fanon (2009) explica los sentimientos de dependencia e insuficiencia que las personas de color experimentan en un mundo donde prima la supremacía del hombre blanco. En línea con el contexto colonialista en el que el autor está inserto, Fanon profundiza en la autopercepción dividida experimentada por las personas de color, quienes en contextos de colonización han perdido parte o la totalidad de su cultura nativa y han abrazado la cultura del colonizador. Dicha cultura, que los posiciona desde los márgenes, como Otros, ha impuesto tal como dice Du Bois (2007), un velo sobre los ojos de los sujetos, y por ende un complejo de inferioridad, una suerte de colonización interna, que llevará al sujeto colonizado a tratar de imitar y apropiarse del código cultural del colonizador. Fanon argumenta que dicho comportamiento de auto-colonización tiende a ser más evidente en los sujetos educados, quienes pueden internalizar a partir de la educación, la lectura y la lengua, los símbolos de la cultura blanca hegemónica. Es posible vislumbrar estas características en Alem, quien está ávido de conocimiento y disfruta fervientemente la lectura de textos canónicos, como las obras de Dickens, Orwell, Golding, entre otros.

Siguiendo entonces la noción de doble conciencia de Du Bois (2007), retomada y expandida por Fanon (2009), es posible pensar en la fragmentación de la doble conciencia en una multiplicidad de perspectivas, en la que el sujeto es atravesado no sólo por cuestiones raciales o étnicas binarias, sino por diversos factores que coexisten como fuerzas coercitivas dentro de uno mismo: cuestiones de género, sexualidad, clase, y en este caso

estatus político. Estos factores, que actúan también como fuerzas que fragmentan la identidad, representan las formas en las que somos vistos por la sociedad hegemónica y también nuestra autopercepción de nosotros mismos, a partir de la visión del otro.

En el caso de Alem, su doble conciencia no sólo se encuentra dividida entre dos entidades antagónicas (ser de Etiopía y ser de Eritrea al mismo tiempo) que coexisten en sólo cuerpo, sino que en Londres se agrega una tercera dimensión, puesto a que él es un refugiado. En este sentido, Alem se vuelve consciente además de la perspectiva de la cultura dominante en la que los refugiados son rechazados y vistos como peligrosos, criminales, y como seres humanos de segunda categoría. Sin embargo, es en este contexto en el que Alem comienza a abrazar una visión más amplia e inclusiva hacia el panafricanismo que le permite posicionarse desde los márgenes, como una voz poderosa de resistencia.

En su estancia en Londres, luego de que su padre lo abandona, Alem es acogido por Mariam (también de origen africano) and Pamela, quienes le proveen asistencia través del *Refugee Council* (o Consejo de Refugiados), una organización independiente que se dedica a asistir y asesorar migrantes durante el proceso de solicitar asilo en el Reino Unido. En ese momento, Alem aún solo piensa en volver a África. Sin embargo, dada la situación en sus países de origen, esa opción es inviable y debe permanecer en el Reino Unido, por lo que es enviado a un hogar de niños, del cual intenta escapar a la primera oportunidad. A partir de esta situación, y mientras dura el juicio de solicitud de asilo, Alem es enviado con una familia adoptiva, los Fitzgerald. Allí es tratado con afecto e incentivado a asistir a la escuela, algo que a Alem le fascina, además de disfrutar de la biblioteca de la familia. Con los Fitzgerald, en el seno de una familia, Alem comienza poco a poco a adaptarse a la vida londinense, al clima, a la comida, y de

He would get quietly excited when he walked the streets and saw other Ethiopians and Eritreans. He could identify East Africans easily but they didn't seem to acknowledge him in any way. It didn't take long for him to realise that this was not malicious, it was simply the way that people lived in London; everybody was minding their own business. There were many Africans and he would go nowhere and do nothing if he was to have a conversation with every one that he saw. (Zephaniah, 2001, p. 83)

Además de la calle, donde comienza a notar la diversidad étnica que caracteriza a Londres como una de las ciudades más cosmopolitas del mundo, la escuela se transforma en un lugar de contención, donde hace amigos. Uno de ellos es Robert Fern, quien resulta ser también un migrante:

'Yes,' Robert said, 'but listen, guy. I done history in school and this country is full of refugees, especially here in Newham. Seriously, we're all refugees here. You wanna know my real name? My real name ain't Robert Fern, you know, it's Roberto Fernandez. Spanish name, guy. I came from Chile.' Robert was surprised at how much Alem was surprised. 'You came here from Chile?' Alem asked wide-eyed. 'No, I was born here, but my mother and father did. In Chile there was this big football stadium and the man who used to run the country, his name was Pinochet, he took people there that didn't agree with him and he killed them, right in the national football stadium.

And my auntie was killed there. She used to work for a newspaper or a magazine or something like that. Anyway, she was killed, my uncle just disappeared, so my mum and dad came here.’ (Zephaniah, 2001, p. 170)

En la cita anterior, Alem descubre que su amigo Robert es en realidad Roberto, un migrante de origen chileno, cuyos padres huyeron de la dictadura de Pinochet (1973-1990). En dicho intercambio, Robert no sólo le cuenta su historia, sino que enfatiza en el hecho de que en el Reino Unido todos son refugiados, haciendo referencia a la historia de la conformación de las islas británicas y al pasado colonialista de las mismas. En medio del asombro, Alem indaga a su amigo acerca del porqué del cambio de su nombre, a lo que Robert responde:

‘I don’t know,’ Robert replied, ‘it wasn’t my idea. My dad said our roots are still Chilean but we would fit in better if we changed our names a little. My mum’s name is Cecile, she calls herself Cilla. My dad’s name is Ricardo, and he calls himself Richard.’ Alem looked horrified but Robert continued. ‘Don’t be so shocked, guy. I know a Birinder called Bernie, an Anula called Ann, a Rajinder called Ray, and I know this other girl, right, she’s beautiful, her name’s Nosayarba but she calls herself Ni. Check it out, guy, people do it all the time.’ (Zephaniah, 2001, pp. 170-171)

En este sentido, Robert explica que el cambio de nombre fue una decisión de sus padres, ilustrando la presión que estos sentían por pertenecer a la sociedad de acogida, por ser aceptados. Cuando Alem lo llama “Roberto”, este explica que prefiere

272 ser llamado “Robert” puesto que Roberto lo confunde un poco, quizás en alusión a que de esa forma su identidad se vería escindida, cuando en realidad él se identifica principalmente con la sociedad de acogida. Con estas explicaciones, Robert logra descontracturar y simplificar cuestiones identitarias complejas que tienen que ver con el sentido de pertenencia y el extrañamiento, dejando las decisiones de cómo un sujeto quiere o siente ser llamado, o identificado, a la voluntad de cada uno.

Es justamente en medio de una salida entre amigos que Robert lleva a Alem a conocer a Asher, a quien describe como “de Etiopía, de Eritrea o algo así”, lo que pone a Alem muy nervioso, puesto a que éste duda cómo será percibido, preguntándose si Asher lo odiará por ser de Etiopía, por ser de Eritrea o por pertenecer a ambos. Ante estos planteos, que claramente ilustran la doble conciencia del protagonista, Robert presenta un panorama que Alem no ha contemplado: el hecho de que no necesariamente el conflicto entre países en África se traslade a los adolescentes de Londres: “And anyway, just because Eritreans and Ethiopians are fighting in Africa, that don’t mean the kids are fighting here” (Zephaniah, 2001, p. 179).

El conocer a Asher introduce a Alem a un nuevo mundo, puesto que Asher es un Rastafari, por lo que queda maravillado con los colores, las imágenes en las paredes y los símbolos africanos que éste porta:

The living room was painted red, yellow and green and all the walls were empty except one which had a large picture of Haile Selassie, the last emperor of Ethiopia. Furniture in the room was kept to a minimum. One three-seater settee, a coffee table, a small portable television in one corner and a bookshelf in the other. A large West African drum doubled up as a

stand for a Nubian head carving, and large beanbags on the floor made for additional seating. Alem was captivated by Asher's demeanour. Around his neck from a gold chain hung a piece of wood, carved in the shape of Africa. Alem took to him immediately but he was sure that he wasn't from Ethiopia or Eritrea; in fact, as far as Alem could see, he didn't even look as if was from East Africa. (Zephaniah, 2001, p. 180)

Al ser consultado por Alem acerca de su procedencia, Asher explica que es etíope nacido en Inglaterra, aunque en realidad sus padres son jamaicanos. Esta idea confunde a Robert, quien no comprende cómo puede ser etíope sin haber nacido allí, idea que se relaciona directamente con el concepto de pan-africanidad, tal como lo define Toasijé (2011), percibiendo a la diáspora africana como símbolo de unión y fuerza a través de las fronteras, los países, las nacionalidades. Siendo Asher un rasta y siguiendo la filosofía rastafari, Etiopía es su madre espiritual, la nación donde nació Dios (es decir, Haile Selassie, or Ras Tafari Makonnen, último Emperador de Etiopía, considerado descendiente de Jesús por los rastafaris), y por ende, considera a Etiopía como la Tierra Prometida para todos los africanos, desde donde reconstruirán el continente.

La diáspora africana se inserta en un contexto laberíntico puesto que ha tomado múltiples direcciones durante los últimos siglos, configurándose como una serie de procesos económicos, políticos, sociales e históricos complejos, fluidos y dinámicos que han mutado en el tiempo, el espacio y la geografía. Esta complejidad deriva del hecho de que la diáspora africana no consiste en uno, sino en varios pueblos de diversas áreas geográficas, que hablan una variedad de lenguas, adoran a dioses diferentes y pertenecen a culturas diversas (Adjei, 2012). En este sentido,

274 el pan-africanismo como movimiento político, filosófico, cultural y social, promueve el acercamiento entre los diversos pueblos africanos, así como la defensa de sus derechos y la unidad de África y sus diásporas, por lo que se constituye en un medio para subvertir la doble conciencia en la diáspora africana.

Además de Asher y Robert, los Fitzgerald también son migrantes. El señor Fitzgerald explica que él y su esposa llegaron desde Irlanda y que también tuvieron dificultades para lograr integrarse y ser aceptados. Por ser irlandeses, eran vistos como peligrosos y como miembros potenciales del IRA (*Irish Republican Army* o Ejército Republicano Irlandés<sup>117</sup>), principalmente estereotipados por los medios de comunicación, a quienes el Sr. Fitzgerald culpa por generar miedo en la población y desinformar, tal como ocurre con la situación de los refugiados. Esta historia que cuenta el Sr. Fitzgerald contribuye a la idea presentada por Robert en la que establece que Reino Unido está compuesto por migrantes y refugiados.

Hacia el final de la historia, Alem es negado el asilo puesto que logra reencontrarse con su padre. No obstante, los amigos y familia adoptiva de Alem, junto a la comunidad toda, se embarcan en una protesta masiva contra la injusticia, y a favor de brindar ayuda, apoyo y asistencia, no sólo a Alem y a su padre, sino a todos los refugiados, en defensa de los derechos humanos. Si bien la protesta tiene efectos positivos y alcance nacional, la vida de Alem da otro vuelco impensado cuando el Sr. Kelo es asesinado. Esta situación cambia el panorama, por lo que a Alem al ser huérfano y menor de edad se le otorga finalmente el asilo solicitado. Casi un año después de estos acontecimientos, Etiopía y Eritrea firman la paz en Algeria.

En el último capítulo de la obra, titulado precisamente “Dé-

117 Nombre utilizado por varias organizaciones y grupos armados paramilitares en Irlanda durante el siglo XX que luchaban de forma violenta por la independencia de Irlanda del dominio británico. El IRA se acreditó varios atentados terroristas en nombre de la libertad.

jenme hablar”, Alem explica en primera persona que preferiría 275  
estar en África con sus padres, pero ante las circunstancias decide quedarse y desarrollar todo su potencial, en una suerte de declaración de autosuperación y de ratificación identitaria, en la que es posible vislumbrar su crecimiento y madurez:

Look at me, look at all the things that I am capable of, and think of all the things you could call me – a student, a lover of literature, a budding architect, a friend, a symbol of hope even, but what am I called? A refugee. Some people believe that I gave up my homeland and lost my parents in order to become a refugee; some people actually believe that I gave up thirteen months of sunshine to live in the cold and to be called a scrounger. I didn't. Circumstances beyond my control brought me here, and all that I can do now is pick myself up and try my best to make something out of what is left of my life. If good can come from bad, I'll make it. Fortunately, I have some good friends and a family that cares about me so I am not alone. I'm going to get some qualifications, a bike, and a girlfriend maybe, and if I'm able to, some time in the future I shall repay all that this country has given me. I am not a beggar, I am not bogus. My name is Alem Kelo. (Zephaniah, 2001, pp. 284-285)

En esta declaración, Alem reflexiona acerca de la multiplicidad del ser y de qué, a pesar de todo lo que puede hacer y ser, aún es visto solamente por, y a través de, su estatus de refugiado. También explica que dicha situación, al contrario de lo que popularmente puede creerse, ocurrió más allá de su control y que ciertamente preferiría estar con sus padres en África, disfrutando del

276 sol y del amor de su familia. A pesar de ello, también piensa que, dentro de todo mal, puede haber bien, y que su historia puede ser una inspiración, un motor tanto para él como para otros/as. Justamente, termina su declaración reconfigurando la doble conciencia que lo ha marcado en una multiplicidad de perspectivas y nuevas aperturas, reafirmando su identidad: No soy de aquí o de allá, soy Alem Kelo. Justamente la obra termina con la frase “Este No es el Fin”, dejando entrever que en la historia de Alem, este es sólo el comienzo.

## CONCLUSIONES

En síntesis, la obra en cuestión, *Refugee boy* (2001) de Benjamin Zephaniah, ilustra cómo se manifiesta el constructo de doble conciencia (Du Bois, 2007; Fanon, 2009) en sujetos migrantes, en este caso, en un sujeto culturalmente híbrido, cuyas naciones de origen, Eritrea y Etiopía, entran en guerra, lo que contribuye a que éste y su familia sean percibidos como Otros, como traidores a su patria y como enemigos. La doble conciencia, que además contribuye a fragmentar sus identidades, y a comenzar a verse a partir de los ojos de los demás, funciona como un velo, que desdibuja las propias percepciones del ser y las reconstruye de forma excluyente, limitante.

Dicha fragmentación identitaria, marcada por esta doble visión, se incrementa aún más al migrar al Reino Unido, huyendo de la persecución y el hostigamiento tanto en Etiopía como en Eritrea. Una vez allí, el personaje principal, Alem Kelo, comienza gradualmente a percibir una nueva dimensión que también limita y afecta su autopercepción: el hecho de ser un refugiado. Primero a través del comportamiento de su padre, que asume una actitud de internalización de la sensación de inferioridad y vulnerabilidad en la que se encuentran, y luego a partir del rechazo a la solicitud de asilo y la estereotipación de los migrantes

y refugiados plasmada en la prensa y en la opinión pública en general, Alem se torna consciente de no ser bienvenido, de ser visto solo y a través de su estatus de refugiado, cómo si todo su ser se redujera solamente a un estatus político, un pasaporte, un papel oficial.

Es a través de los lazos familiares con su familia adoptiva, los Fitzgerald, con sus nuevos amigos y con el apoyo del *Refugee Council*, que Alem logra trascender las limitaciones impuestas por esta doble conciencia, el extrañamiento y la sensación de no pertenecer. Si bien está consciente de su estatus como un Otro, y de las implicancias de ser un refugiado, y un huérfano, el acercamiento al pan-africanismo por medio de su padre primero, y de su amigo Rastafari Asher luego, así como el entrar en contacto con otros migrantes de distintos orígenes y bagajes culturales e históricos- tales como Robert (Roberto Fernández) y los propios Fitzgerald- le permite ampliar su mirada hacia una perspectiva, o conciencia, universal de la que habla Fanon (2009). El desarrollo de esta nueva conciencia muestra el crecimiento y el complejo proceso de aprendizaje que ha experimentado el personaje, que ha tenido que convertirse por la fuerza de las circunstancias en un adulto capaz de enfrentar lo que la vida le depara. En este sentido, el final de la historia de Alem no está cerrado ni escrito, sino que permanece explícitamente abierto a un sinfín de posibilidades, aunque sin duda se vislumbra que el activismo por los derechos de los refugiados será una de ellas, quizás como una invitación al lector a interiorizarse, y acoplarse, a las luchas que vienen.

278 **REFERENCIAS**

- Adjei, M. (2012). Back-to-Africa, Double Consciousness and the African Diaspora: Confronting the Myth and the Reality in Ghanaian Fiction. *Legon Journal of the Humanities*, 23, 33-55.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Black, M. (2007). Fanon and DuBoisian double consciousness. *Human Architecture: Journal Of The Sociology Of Self-Knowledge*, Special Double Issue, 393-404.
- Du Bois, W.E.B. (2007). *The souls of black folks*, Oxford's World Classics.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*, Akal.
- Owen Moore, T. (2005). A Fanonian perspective on double consciousness. *Journal of Black Studies*, 35(6), 751-762.
- Staszak, J. F. (2008). *Other/Otherness*. Elsevier.
- Toasijé, A. (2011). La afrocentricidad: ¿un nuevo impulso para el Panafricanismo? *Actas del II Congreso Internacional África-Occidente: Corresponsabilidad en el Desarrollo*
- Zephaniah, B. (2001), *Refugee boy*, Bloomsbury.

# La identidad judeo-argentina contemporánea desde la mirada de Sebastián Kirszner: análisis de tres obras teatrales

Paula Daniela Ferraro<sup>118</sup>

## REFLEXIONES ACERCA DE LA IDENTIDAD JUDÍA

El novelista guatemalteco Eduardo Halfon (1971) afirma en una entrevista que no se identifica plenamente con el judaísmo<sup>119</sup>. A pesar de escribir generalmente sobre la historia de su familia, parte del pueblo hebreo, la identidad judía se presenta en sus textos en permanente conflicto. En *Monasterio* (2014), por ejemplo, el protagonista (alter ego del autor, carga incluso su mismo nombre) viaja a Israel para participar del casamiento de su hermana, convertida en ortodoxa. Cuando llega, el taxista que lo lleva al hotel le pregunta de dónde es. Responde: “de Guatemala (...) ¿Pero judío?, me gritó en un tono casi insolente. Sonreí y le dije que a veces” (2014, p. 26). Eduardo es increpado constantemente durante su estadía para afirmar su judeidad; el resultado es la sensación permanente de estar fuera de lugar. La estrategia a la que recurre para distanciarse de lo que lo incomoda es reforzar su laicismo. Al mismo tiempo, se percibe juzgado por los rasgos árabes que hereda de sus abuelxs sefaradíes: habría dentro de Israel judíxs más confiables que otrxs. Este descubrimiento también le genera contradicciones y le impide una

118 Licenciada en Letras (UBA) y Profesora de enseñanza media y superior en Letras (UBA). Magister en Letras/Estudios de Literatura (UFF). Jefa de trabajos prácticos en Literatura Hispanoamericana I y II, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

119 Revista *Zenda*, fundada y editada por Arturo Pérez-Reverte: <https://www.zendalibros.com/eduardo-halfon-la-ansiedad-vivir-algo-judio/>

280 identificación total. La novela pone, de este modo, en tensión su relación con lo judío. Si bien marca indiscutiblemente la vida de sus ancestros (y de este modo, la propia), su reconocimiento como parte de este grupo cultural y/o religioso es un vaivén. ¿Cuáles son los motivos? ¿Qué caracteriza al autor y al personaje como judíos?

Los problemas en torno a la definición de este asunto comienzan a partir del siglo XVIII, con los procesos de emancipación e integración que se proponen desde los distintos Estados Nacionales de Europa y la consecuente apertura de la comunidad. Esto se debe a la necesidad de encontrar un modo de coexistencia en el cual disminuyan las persecuciones y violencias. Hasta ese momento, el judaísmo se ligaba fuertemente a la religión: esta condición sostenía el reconocimiento propio y ajeno. Como explica Víctor Karady (2000), la secularización parcial en algunos países contribuye a la asimilación de lxs judíxs, a quienes se les promete el goce de derechos ciudadanos (variando de acuerdo a la región: Europa occidental, central u oriental). Al mismo tiempo, las dirigencias judías, teniendo en cuenta las nuevas exigencias que la modernidad evidencia, debaten además otras propuestas, como el sionismo o el autonomismo. De este modo se inicia un “proceso de individualización de las estrategias de conformación de la propia identidad, que dejaba ya de ser transmitida de generación en generación como algo dado” (Ansaldo, 2020, p. 4). Sin embargo, diversos acontecimientos históricos (el asesinato del zar Nicolás II, las consecuencias económicas de la Primera Guerra Mundial, la propaganda política que busca un chivo expiatorio, la inminencia de la Segunda Guerra) no colaboran en el proceso de transformar la mirada hacia lxs judíxs. Las persecuciones continúan y una gran parte opta por migrar hacia otros continentes.

La problemática en torno a la identidad difiere en América Latina, dado que la pertenencia a la comunidad judía no representa un problema para los países que la reciben (incluso el grupo obtiene ciertos beneficios, como la posibilidad de adquirir tierras en proyectos agrícolas como Moisés Ville). Según Dobry, Fabry y Litvan (2018), lxs hijxs de lxs inmigrantes expresan la voluntad de asimilarse en la patria que habitan sin negar su relación con lo judío, aunque cuestionen sus ideas más tradicionales. Fundamentan esta hipótesis a través de ejemplos que retoman de la literatura. Como señalan lxs autores:

observamos un doble movimiento en el que se inscriben diferentes escritores provenientes de familias judías en el Río de la Plata que, por lo demás, parece ser común al continente latinoamericano: por un lado, un movimiento hacia la asimilación y la voluntad de ser, ante todo, escritores argentinos, chilenos, mexicanos, cubanos, etc.; por otro lado, un impulso, consciente o inconsciente, en el que el origen judío, que en ocasiones permanece silenciado hasta momentos tardíos de una obra o de una trayectoria literaria, emerge y se hace visible, cuando no dominante. (2018, p. 5)

Las relaciones con la cultura judía no siempre aparecen dentro de los textos de manera explícita. En ocasiones se manifiestan “a partir de las interrupciones de la transmisión histórica, familiar, lingüística (el ídich hablado por los padres o abuelos, pero no transmitido a las generaciones ya nacidas en América)” (2018, p. 5). Lo judío es, por lo tanto, una “herencia multiforme de una tradición que, más allá de su compleja y variada relación con la religión y los ritos que le atañen, incluye lo his-

282 tórico, lo cultural, lo comunitario” (2018, p. 5). Dentro de la literatura argentina hay numerosos ejemplos que evidencian lo antedicho. Los policiales de María Inés Krimer (1951) son protagonizados por una investigadora amateur que proviene de Entre Ríos y que usa, cada tanto, expresiones ídish. Uno de sus primeros casos es, justamente, el seguimiento de una pista ligada a la Zwi Migdal. Por otra parte, a pesar de abarcar otros aspectos en su poesía, Juan Gelman (1930-2014) declara que lo judío forma parte de su subjetividad y escritura (1992, p. 89). Se trata, entonces, de determinar en el análisis de los textos el lugar que ocupa lo judío y los recursos que lo constituyen (temáticos, lingüísticos, formales).

En este trabajo indagaremos al respecto en tres obras dramáticas contemporáneas escritas por Sebastián Kirszner (1985): *La shikse* (representada en 2017); *Goy, el musical* (2018) y *Hanz y Shoshana* (aún no estrenada, publicada en 2020 en una antología). Drucaroff (2012) señala que el género teatral es dejado de lado en las investigaciones literarias la mayor parte del tiempo; entendemos, de este modo, la necesidad de ampliar los estudios críticos al respecto, con el objetivo de conformar una mirada integral sobre la literatura argentina actual.

Sebastián Kirszner es un joven guionista, actor y director de Buenos Aires que forma parte de una nueva generación de dramaturgxs. En muchas de sus obras trata una doble problemática: la identidad judía y las relaciones con el pasado nacional reciente. A través de la representación de familias argentinas generalmente acomodadas, que mantienen un vínculo más o menos laxo con las tradiciones semitas, el autor pone en escena las diversas interpretaciones que hoy se construyen sobre el judaísmo. ¿De qué se trata ser judío? ¿De compartir determinadas comidas, de conocer ciertas palabras en ídish, de practicar algunos bailes, como propone *La shikse*? ¿Qué compone a esta identi-

dad? Los problemas en torno a esta categorización se entrelazan con acontecimientos históricos como el menemato, el 2001, la guerra de Malvinas o la dictadura, que ponen de relieve los conflictos sociales y económicos del país. A pesar de que las obras se inscriben en un tiempo y lugar determinados, la repetición de las problemáticas abordadas las ubica dentro de una cierta universalidad: en síntesis, ponen en cuestión a los prejuicios que se ejercen entre grupos humanos diversos.

### **BREVE RACCONTO DEL TEATRO JUDÍO ARGENTINO**

Ansaldo señala que “la representación de problemáticas judías aparece en el teatro argentino ya muy tempranamente, tanto en ídish como en español, a raíz de la inmigración masiva de judíos que llegan al país a partir de finales del siglo XIX” (2020, p. 191). Efectivamente, desde 1889 (año en el que arriba el vapor Wesser) la Argentina recibe a miles de inmigrantes judíxs que escapan de la marginación y las persecuciones sufridas en Europa<sup>120</sup>. Dado que la mayor parte se instala en Buenos Aires, a principios del siglo XX ya aparecen como personajes dentro del teatro porteño. Sin embargo, “la representación que se hacía de ellos en estos espectáculos, estaba basada en la caricatura y el estereotipo antisemita, y se alejaba fuertemente del referente real” (Ansaldo, 2020, p. 191). A partir de los años 20 y 30, escritores judeo-argentinos (como César Tiempo, Samuel Eichelbaum o, un poco más adelante, Germán Rozenmacher) llevan al escenario otra imagen. Los tópicos más comunes en estas obras son la dificultad de integración de lxs mayores, la necesidad o la resistencia para asimilarse, las diferencias entre padres e hijxs, las relaciones mixtas. Desde la década del 70, probablemente debido a los fallecimientos de lxs más viejxs y la integración de lxs más

120 También llegaron, aunque en menor medida, judíxs sefaradíes, principalmente de Medio Oriente.

284 jóvenes, las representaciones que abordan estas cuestiones son cada vez menos frecuentes.

Sin embargo, hace aproximadamente once años que la temática judía vuelve a ocupar un lugar en el teatro. Como señala Ansaldo, “la cartelera teatral porteña experimentó un estallido inédito de obras que abordan problemáticas judías” (2020, p. 192). Mencionamos algunos ejemplos: *Zeide Shike* (2010) de Perla Lakse y Diego Lichtensztein; *Los Kaplan* (2012) de Eva Halac (sobre textos de Roberto Cossa y Ricardo Halac); *Un informe sobre la banalidad del amor* (2010) y *Tierra del fuego* (2013) de Mario Diamant; *Papushkas* (2018) de Melisa Freund; *La bobo* (2018) de Diego Lichtensztein; *El dogma* (2019) de Daniel Teveles<sup>121</sup>. En este contexto se incluye Kirszner.

Es necesario mencionar el lugar que el IFT (*Idisher Folks Theater*) ocupa en esta renovación. Considerado el primer teatro independiente judío de Buenos Aires, en él se presenta la primera obra escrita por un judeo-argentino que aborda una problemática local y que es, además, en castellano. Se trata de *Requiem de un viernes a la noche*, de Rozenmacher (1964); con ella se pone en evidencia la importancia de abarcar a un público mayor para asegurar, de este modo, la continuidad de la temática.

## **SEBASTIÁN KIRSZNER Y LA ESCRITURA DE UNA NUEVA GENERACIÓN SOBRE LO JUDÍO**

Kirszner forma parte de una generación de escritorxs que se inscriben dentro de lo que Dubatti denomina la “novísima dramaturgia argentina” (2013) y que tienen en común (además de

121 Creemos necesario destacar, además, el lugar preponderante de la cultura judeo-argentina en las películas de Burman (la primera es *Esperando al mesías*, estrenada en 2000) como un posible antecedente que explique este fenómeno, dada su difusión y originalidad. Por otra parte, los ataques perpetrados contra la Embajada de Israel y la AMIA actualizaron en el tiempo y espacio las persecuciones históricas y, en este sentido, las reflexiones sobre la identificación con esta comunidad.

la pertenencia a un grupo etario similar y, por ello, experiencias históricopolíticas comunes) la exploración de un lenguaje propio. Como señala Drucaroff, son:

jóvenes (hasta 45 años) que estén escribiendo en la Argentina de estas primeras décadas del siglo [...]. Algunos han nacido y crecido en la postdictadura y las fechas 19 y 20 de diciembre de 2001 o el conflicto campero de 2008 son las efemérides que sintetizan, tal vez, el alumbramiento de su conciencia política. Otros eran niños durante la masacre de la última dictadura y su llegada a la conciencia ciudadana está marcada por Malvinas y 1983. En algunos casos, la postdictadura es una marca de pertenencia: la “democracia de la derrota”; es decir, la de una nación atravesada por la impunidad y los fantasmas —muertos insepultos—, que acumuló frustraciones hasta tocar un fondo nunca antes imaginado; un país que hasta hace muy poco pareció condenado. En otros casos, la marca tal vez esté precisamente en algo opuesto: un cambio de clima social que lenta pero persistentemente fue imponiéndose y que comenzó a resignificar la política y el debate sobre un proyecto de nación. (2012, p. 7)

Los problemas de la política argentina reciente, como los conflictos económicos y las fuertes diferencias sociales, son abordados en las obras de nuestro autor desde una reformulación crítica del judaísmo. Desde 2016, con el estreno de *El Ciclo Mendelbaum*, representa obras con esta temática en su propia sala, *La Pausa* (teatral). Le siguieron *La Shikse* (2017), *Goy, el musical* (2018), *La mishiguene de la carpa cuatro* (2018) y *Hanz y Shoshana* (2020).

286 Históricamente, el antisemitismo, la integración o la pérdida de la fe eran los asuntos que se trataban dentro de este teatro, dado que interpelaban a lxs espectadores. En el presente, en cambio, “la problemática por el judaísmo es abordada como pregunta” (Ansaldó, 2020, p. 196). Según Ansaldó, el joven dramaturgo pretende:

dar respuesta al interrogante sobre qué hacer con esa tradición, con esa historia, que es a la vez propia y ajena, suya y de otro. Y en este sentido, se rehúsa a aceptar un relato cerrado de ese pasado heredado y busca, por el contrario, inventar nuevas formas para redefinir su relación con él. Es por esto que, en sus obras, los personajes y las historias aparecen siempre entrelazadas con elementos del pasado reciente de la Argentina. (2020, p. 196)

En otras palabras, se cuestiona acerca de las características de la identidad judeo-argentina y los modos de practicarla.

*Hanz y Soshana*, la última obra del autor, transcurre en la década del 80, previa a la guerra de Malvinas, aunque hay reminiscencias de tiempos posteriores<sup>122</sup>. En este sentido, la acción se sitúa en una especie de entretiem po que habilita a pensar los cruces con la actualidad. Se trata de una reescritura paródica de la tragedia *Romeo y Julieta*. El escenario es Bariloche y los viajes de egresadxs. Las diferencias familiares se tensionan, en este caso, por la pertenencia de Shoshana al judaísmo y las filiaciones con el nazismo por parte de Hanz: “Dos familias rivales, una semita, y la otra que evita/ ser descubierta, de pasado incierto,

122 En el texto se menciona al boliche By Pass que, como indica uno de los personajes, no se inaugurará hasta 1983 (2020, p.179). Por otra parte, la manera de hablar dentro de la obra se corresponde con el presente y no con los ochentas (Ansaldó, 2020, p. 173).

/ se enfrentarán (Kirszner, 2020, p. 176), reza el texto. A pesar de los mandatos de lxs mayores (casarse con un judío, mantener la “pureza de la raza”), lxs jóvenes intentan llevar adelante una relación de amor, que fracasa con la huida de Hanz (tras matar a Teodoro, primo de Shoshana) y su participación posterior en la guerra del 82. El joven se sacrifica públicamente; se lo ve en la tele, mientras cae un misil y declara: “Aquí descansará mi cuerpo, en una trinchera de Malvinas” (2020, p. 196), afirmando de este modo su voluntad de morir. Este hecho responde a las palabras de Galtieri, quien expresa una especie de orden de integración a la Patria: “Es hora de asumir hasta las últimas consecuencias nuestra identidad y madurez argentinas. Quien no contribuya a hacerlo será apartado y calificado de traidor”<sup>123</sup> (2020, p. 196). Hanz es aniquilado, por lo tanto, en el intento de borrar su pasado alemán. Shoshana, por otra parte, al enterarse de esto, se quita la vida con una menorah, símbolo evidente de la herencia familiar que rechaza. Como señala la frase que resuena a lo largo de la obra, “la guerra de los padres/ no la pagan los grandes” (2020, p. 177).

Del mismo modo que en *Réquiem para un viernes a la noche*, el problema principal de esta obra es el choque generacional, la rebelión de lxs hijxs que pretenden dejar de lado las tradiciones en pos de su felicidad: *Nos vamos para el norte, cruzamos al Paraguay/ El destino y nuestro amor nos guiarán.../ Los hijos de Eva y Adán/ Mestizos tendremos, felices seremos/ De la genética y su “pureza” nos burlaremos* (2020, p. 191), cantan lxs jóvenes después de conocerse. Shoshana pertenece a una familia porteña acomodada, con mucama (que declara haber cumplido funciones de nodriza) y perro caniche. Su madre, quien responde a los clichés de la madre judía (pretende que su hija se sienta culpable por sus enfer-

123 Estas palabras fueron realmente emitidas por el personaje histórico para la población.

288 medades y por haber salido con un *goy*), insiste en el casamiento con el hijo de un rabino. Sostiene que es para continuar con el “hogar judío” (2020, p. 189); sin embargo, el objetivo último, no declarado abiertamente, es asegurar a su familia una mejor posición económica:

Betty: ¿Si el rabino Krinsky pregunta por el origen de la comida...?

María: Kosher, señora.

Betty: Igual, es un rabino de los nuevos, acepta casamientos entre judíos y *goyim*. Es lo que se viene, así que la debe levantar en pala. (2020, p. 184)

A Betty no le preocupa la falta de ortodoxia del rabino, sino su dinero. Esta imagen, la del judío ambicioso, parodia los estereotipos comunes que se construyen desde siglos pasados y que se alimentan con la propaganda antisemita.

El padre y la madre de Hanz (Adolph y Eva, nombres que apelan al líder del movimiento nazi y su pareja), por otra parte, son amigos de los militares que llevan adelante el llamado Proceso de Reorganización Nacional. Este hecho los pone en igualdad de condiciones, dado que las ideas de los nazis y de los dictadores argentinos son las mismas. En este sentido, Adolph aconseja a Galtieri:

Adolph: Aquí en Argentina estoy rodeado de judíos... Pero ellos no son el problema de la Argentina, entonces, ¿por qué ir tras ellos? Verá, ese “odio irracional”, le voy a confesar, era un *acting*, actuación. Hay que tener un enemigo común para avanzar sobre el sentimiento del pueblo, para conquistar sus corazones. En Argentina, ese enemigo es...

Galtieri: – Los comunistas.

Adolph: – No. Ya pasaron de moda. *Los* hicieron mierda...

Galtieri: – ¡Los hicimos mierda!

Adolph: – (*Lo reta*). ¡Y la gente no los quiere ni un cuarto de lo que me querían a mí! Murió mucha gente en vano, mala jugada... Ahora hay que cambiar objetivo. Enemigo común ahora, afuera, Inglaterra. Visible. Une al país. Por eso monólogo. Por eso Galtieri en Jacuzzi. (*Pausa*). ¿Sabe? A veces siento culpa, mis hijos, mi familia: odio irracional, llegué a sus corazones, son pueblo común y corriente, como mis alemanes, gente sin pregunta, una gran masa de idiotas... Mi hijo menor mató un judío y ahora es prófugo... Cómo no sentir culpa... (2020, p. 195)

De esta manera, deja ver la estrategia para llevar a cabo la unidad nacional: buscar un enemigo extranjero, universalizando la persecución al pueblo judío. Agrega más adelante, sarcásticamente: “Algún día, cuando no haya más enemigo común, irán tras los paraguayos, bolivianos, peruanos, y los argentinos estarán unidos de vuelta. Es un ciclo...” (2020, p. 196). El Holocausto se homologa, entonces, a la dictadura argentina y, posteriormente, a cualquier otro grupo que pueda servir de chivo expiatorio, sea étnico, político o lo que fuere.

A través de la representación de diversas familias judías argentinas, Kirsznner pone en tensión no sólo las cuestiones relativas a la cultura semita en el presente, sino también ideas más generales, comunes a la clase socioeconómica a la que gran parte de estas familias pertenece. *Goy, el musical* se inicia con la siguiente canción:

Daniel, un hombre común  
 Al día tiene la cuota del club.  
 Los colegios también...

(Daniel)

Nunca adeudé.

Hasta parcela en Tablada, compré. (2018, p. 1)<sup>124</sup>

La pérdida del *status* es nodal en esta obra: con el descubrimiento público de su homosexualidad, Daniel se ve obligado a dejar su hogar y vivir en una pensión, rodeado de cucarachas. En el ámbito religioso más ortodoxo, ser gay es inaceptable; de este modo el protagonista rompe con los preceptos tradicionales. Sin embargo, el conflicto va más allá de la problemática judía: si bien se hace referencia a espacios más o menos cerrados de esta comunidad (la situación del personaje se descubre en Hacoaj, por ejemplo<sup>125</sup>), lo que Daniel experimenta podría ocurrirle a cualquiera que pertenezca a una clase media argentina acomodada. Como dice el texto:

Cucaracha: El día menos pensado, tu vida pega un giro. Pasás de vivir en un duplex en Palermo, a una pensión en Constitución. Tu suegro te corta todas las extensiones de la tarjeta. Perdés el trabajo, porque la empresa es de un tío de una amiga de una prima de tu mujer.

Daniel: Hola, yo soy Daniel Garber. De una larga generación de gente común. (2018, p. 1)

124 Las referencias numéricas pertenecen, en esta obra y la que sigue, a los archivos PDF que el autor amablemente nos facilitó.

125 Club Náutico Hacoaj, un espacio familiar, / Cuenta con gran seguridad, y una gran mensualidad. / Una élite del judaísmo, competimos con el SHA./ Mucho verde, ideal para descansar./ El problema es si tu vida empieza a descarriar,/ la bola rápido correrá, y todos te rotularán/ Te juzgarán, y con la mirada te hundirán... (Kirszner, 2018, p. 14).

El personaje convive en su nueva morada con extranjeros, provenientes de los países limítrofes, que están en su misma condición: marginadxs social y económicamente, todxs sobreviven en condiciones precarias. La crisis del 2001 es el contexto reciente que denota la situación privilegiada a la que pertenecía Daniel. Al respecto, recuerda la cucaracha:

Cucaracha: (...) mientras De La Rúa se iba en helicóptero, mientras el dólar se iba al carajo, y el país era saqueado, ellos [sxs hijxs] se iban de viaje de egresados a Bariloche, éla más grande a Porto Seguro, me dijiste? Y después la cuota del colegio se pesificó, y había que pagarla igual... (2018, p. 5)

Su relación con el judaísmo pasa por una serie de eventos sociales (el barmitzva, el kinder, el club), vacíos de sentido. En su casamiento, por ejemplo, Daniel repite las siete bendiciones bajo la jupá, pero confiesa posteriormente desconocer su significado. Así, las guglea para saber de qué se trata. Su identidad se afirma, por lo tanto, a través de ciertas tradiciones que son mantenidas en tanto le habilitan una forma de vida ligada a un buen pasar económico:

Fui circuncidado, shule judío, secundaria del estado, hice el barmitzva, fui al kinder, donde me besé con chicas, y probé la cerveza, después me puse de novio con Valeria, me casé por jupá, su papá me dio trabajo, tuvimos un auto, después dos, tuvimos hijos, al varón lo circuncidamos, probé el whisky, viajamos afuera, Estados Unidos, Brasil, Miramar, les hicimos el barmitzva, crecieron, les compramos un departamento a cada uno, nos quedamos solos con Valeria, empeza-

mos a ver series, y a pedir sushi, la cosa iba normal... hasta que un día, por una casualidad, una cosita tan chiquita como una mirada, mi vida se modificó para siempre. (2018, p. 17)

Daniel debe reconstruirse desde el nuevo lugar socio-económico en el que se encuentra, del mismo modo que la Argentina.

En *La Shikse*, la familia para la cual trabaja María también pertenece a una clase acomodada. Esta mucama paraguaya (como podría esperarse desde el lugar común) realiza, a pedido de los Sucovsky, todos los rituales que corresponden a la cultura judía. Es por esto que pretende convertirse, hecho que le es negado por el tribunal rabínico (el público, en escena). La pregunta por la identidad estructura los argumentos de la empleada, quien sostiene que su saber acerca de las tradiciones debería ser tomado en cuenta para incluirla en el grupo. Como señala Ansaldo:

la obra plantea nuevamente la pregunta ontológica: ¿qué es ser un judío verdadero? Esta vez puesta en la boca de un personaje que, como el toro de los Mendelbaum, se sitúa en un espacio liminal: comparte el judaísmo con la familia Sucovsky, pero no lo posee; garantiza y sostiene performativamente el ser judío (hace los knishes, cría a los hijos, baila rikudim), pero no pertenece, es la shikse, es una no-judía. Por medio del personaje de María entonces, el autor nos planteará nuevamente la pregunta sobre qué es ser judío hoy, en la Argentina del siglo XXI, y obligará a los espectadores a ser quienes tomen posición al respecto, llevándolos así a interrogarse sobre su propia identidad. ¿Cómo ser judío sin serlo del todo? ¿Cómo ser judío diferentemente? (2020, p. 201)

Sin embargo, hay otro deseo que se esconde en la intención de pertenecer a esta religión: es el de ser reconocida socialmente como parte de la familia Sucovsky y seguir compartiendo los beneficios económicos. Así se observa en este pasaje:

Acá estamos en Florianópolis, que parecía como estar en el country, porque nos habíamos trasladado allá en un avión charter de Varigi todos los judíos argentinos, estábamos todos. Era como estar en nuestra casa, en nuestra salsa. Florianópolis, 5% de judaísmo total (guiño a público). (2017, p. 6)

“*Nuestra casa, nuestra sala*”, sostiene María. La distancia que ella intenta negar con esa inclusión al hogar se evidencia desde el título de la obra; “shikse”, efectivamente, es una palabra ídish que designa a las empleadas domésticas, reforzando la diferencia: la shikse es una no judía. En contraposición, ella quiere ser llamada Malka, “reina” en hebreo, como si a través de ese nombre pudiera transformar su realidad.

La joven se relaciona, de igual modo que el protagonista de la obra anterior, con otros personajes marginados económicamente que se le equiparan. Al primero, Ari, lo conoce en la pensión. El segundo, Li, trabaja en un supermercado chino. La pobreza del primero y la condición de extranjero del segundo los coloca en igualdad de condiciones con la mucama. Sin embargo, más allá de la amistad que lxs tres mantienen, ella quiere ser aceptada entre lxs ricxs:

Yo hago rikudim que son los bailes Folkloricos Israelíes.  
Son una de las expresiones más ricas de la cultura judía.  
Se bailan en el country de los señores. 5, 6, 5, 6, 7, y...  
Tengo una maestra de Rikudim buenísima: es la morá

Fabi. Al principio no me querían aceptar en el grupo, pero la señora Roxana, que es una amiga de mis señores me reconoció: “es la niñera de los Sucovsky” dijo ella. Me dio gracia: niñera. Igual no dije nada y enseguida ya estaba bailando con las señoras de la cole. (2017, p. 11)

El éxito es relativo; aunque las mujeres le habilitan el espacio que ella pide, le indican que se debe a su condición de empleada de una familia judía. En otras palabras, le recuerdan su condición de clase: sin este vínculo, estaría afuera.

María/Malka explica a su manera cómo se transmite el judaísmo:

Los hijos se contagian el judaísmo a través de la madre, o como en mi caso que es una construcción. Vos vas viviendo una serie de experiencias judías verdaderas, y cada una de ellas representa un porcentaje. Así hasta completar el 100% de judaísmo total. Y ahí es que te transformás. Yo quiero que mis hijos nazcan de un vientre judío. Y así será, pero más adelante les comento de este asuntito... (2017, p. 6)

El “asuntito” se revela al final de la obra, luego de dejar en evidencia, poco a poco, la hipocresía de los Sucovsky, quienes rompen con los preceptos religiosos secretamente. Así lo declara cuando hace el *acting* de su bat mitzvah:

La vela número 1 es para mis abuelos del corazón, la Bobe Muma y el Zeide Jaco. A ellos les conocí ni bien llegué a la casa de Los Sucovsky porque son muy unidos con los señores, viven a dos cuadras. El Zeide Jaco tiene Alzheimer desde que entré a la casa, decían que

era progresivo, aunque yo le veo siempre igual. Ya no sé si realmente tiene el Alzheimer, o a todos les gusta jugar ese juego. Cuando me vio por primera vez me apretó acá en una pierna, cerca de mi borocuatí. Y la señora dijo “Papá, ¿qué hacés?”, y ahí la señora me explicó que se estaba muriendo su cerebro, pero esto fue hace veinte años. Cada vez que me ve me saluda así, pero ya lo tomo con cariño... (2017, p. 14)

La última vela es para el señor Marcelo, su patrón, quien la viola y la embaraza. La obra termina con esta confesión amarga y la incomprensión del público quien, supuestamente, le da la espalda. María/Malka intenta, por lo tanto, a través de esta terrible situación, asegurar su futuro, sin suerte. De esta manera, el autor nos invita a pensar acerca de los límites de nuestra propia tolerancia humana; la discriminación, la diferencia de clases que remarca cierta élite judía y el machismo son algunas de las ideas que se destacan.

La dramaturgia de Kirszner no cierra sentidos, sino que, por el contrario, abre preguntas que cada espectador responderá del modo en que mejor le parezca (Ansaldó, 2020). Así, la definición de una identidad judía no puede ser única, sino que abarca múltiples interpretaciones.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

Sostiene el autor: “Creo que las generaciones a medida que van pasando tienden a convivir cada vez más en una vida laica y eso hacia atrás genera un conflicto porque choca con lo tradicional” (2020, p. 4). El reclamo por una apertura que posibilite la integración sin dejar de reconocerse como parte del grupo es una de las ideas que se mantienen desde el teatro de Rozenmacher. De esta manera, “el judaísmo puede dejar de ser un peso –una

296 dura carga de la que las nuevas generaciones prefieren desembarazarse— cuando no se hereda, sino que se conquista, en tanto permite que nos lo adueñemos en nuestros propios términos” (Ansaldo, 2020, p. 202). El hecho de contextualizar sociopolíticamente las historias en una Argentina reciente, atravesada por las diversas crisis mencionadas, renueva a la problemática judía, incluyéndola en debates mayores.

Dado que “ir al teatro es verse” (Sosnowski, 1977, p. 95), las representaciones escénicas posibilitan una mirada transformadora sobre unx mismx y sobre lxs demás. Los textos de Kirszner, que tratan siempre sobre alguien que difiere, que se corre de lo esperado, incomodan al público al dejar en evidencia la hipocresía humana. El hecho de que la familia judía se destaque en escena demuestra que no está aislada en la sociedad argentina. Los problemas que se plantean son comunes para todas las personas.

## REFERENCIAS

297

- Ansaldo, P. (2018). Entre la tradición y la integración: Réquiem para un viernes a la noche de Germán Rozenmacher y su estreno en el Teatro IFT, *Acta literaria* 56, pp. 39-52.
- Ansaldo, P. (2020). Representaciones de lo judío en el teatro argentino contemporáneo: la dramaturgia de Sebastián Kirsznner, *Revista Acotaciones*, 44, enero - junio, pp. 189 - 203.
- Ansaldo, P. (2020) La guerra de los padres no la pagan los grandes. Hanz y Shoshana de Sebastián Kirsznner, *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (pp. 171-175). INTeatro,
- Carnevale, M. y Cúneo, G. (2020). ¿Existe el estereotipo como una marca teatral?, *Jóvenes periodistas*. Teatro Nacional Cervantes. <https://teatrocervantes.gob.ar>
- Dobry, E.; Fabry, G. y Litvan, V. (eds) (2018). La rebelión de los hijos. El judaísmo en la literatura latinoamericana contemporánea entre tradición y asimilación. *Cuadernos Lírico* n° 19. <https://journals.openedition.org/lirico/N°19>
- Drucaroff, E. (2012). *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*. Interzona.
- Dubatti, R. (Ed.) (2013). *Off. Novísima dramaturgia argentina*. Interzona
- Dubatti, R. (Ed.) (2020) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. INTeatro.
- Gelman, J. (1992) Lo judío y la literatura en castellano, *Hispanamérica* N° 62, pp. 83-90.
- Halfon, E. (2014). *Monasterio*. Libros del Asteroide.
- Karady, V. (2000). El proceso de modernización de los judíos y La propagación de los movimientos judeonacionales, *Los judíos en la modernidad europea*. Siglo XXI.
- Kirsznner, S. (2017) *La shikse* (disponible en PDF).
- Kirsznner, S. (2018) *Goy, el musical* (disponible en PDF).
- Kirsznner, S. (2020) "Hanz y Shoshana", *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. INTeatro.
- Krimer, M.I. (2010) *Sangre kosher*. Aquilina.

298 Pérez- Reverte, A. (ed). *Revista Zenda*. <https://www.zendalibros.com/eduardo-halfon-la-ansiedad-vivir-algo-judio/>

Sosnowski, S. (1977). Germán Rozenmacher: tradiciones, rupturas y desencuentros, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2 (6), pp. 93-110.

# Un corazón tan rojo como la identidad: la otredad báltica en *El valle del Issa (Dolina Issy)* de C. Miłosz (1955) y *El valle de la alegría (Dolina Radości)* de S. Chwin (2006)

Zaida Leila Daruich<sup>126</sup>

Secretamente, roció los ojos del caballero con adormidera y atravesó su pecho con una rama de fresno.

Inmediatamente el pecho se abrió y vio cómo el corazón palpitaba y se movía.<sup>127</sup>

Y el corazón que acepta sus encierros/sin girar la mirada hacia la hoguera/ que brilla a sus espaldas<sup>128</sup>

El libro *Die Zukunft der Erinnerung* (El futuro del recuerdo) reúne discursos, fotografías y poemas de tres premios Nobel de Literatura vinculados a Polonia, Günter Grass, Czesław Miłosz y Wisława Szymborska, y del poeta lituano Tomas Venclova, quienes se encontraron en la capital lituana Vilnius (Vilna) en octubre de 2000. El editor Martin Wälde subraya: “Reunió a estos escritores la pérdida de la patria, la experiencia del exilio y de

126 Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora adjunta semi-exclusiva de Literatura española II en la UNSL. Profesora responsable de Literatura Universal en el IFDC e integra equipos de investigación de San Luis y Córdoba.

127 Heimlich herbei, bestreute mit Mohn des Ritters Augen, damit und durchstach mit einem Eschenaste seine Brust Herzens. Sogleich öffnete sich die Brust, und sichtbar, wie es klopfte und sich bewegte. “Das Hasenherz” (El corazón de liebre), leyenda polaca, en Lyser, J. P. (1980), *Abendländische 1001 Nacht*, Wien, Omnibus Verlag, Zweiter Band, p. 293. Traducción propia.

128 Minellono, María. Profesora, investigadora y poeta platense. En las XIII Jornadas de literatura comparada, celebradas en octubre de 2022 en la ciudad de La Plata, obsequió generosamente su poesía y disertó sobre la poeta polaca Wisława Szymborska.

300 “no poder volver atrás” (Wälde, 2001, p.13). En Vilna, Grass, Miłosz y Venclova (a excepción de Szymborska, quien tuvo otra experiencia en Cracovia) recordaron:

casi en nombre de muchos alemanes, polacos y lituanos, que alguna vez compartieron este espacio cultural común alrededor del Mar Báltico a través de todas las fronteras y que, como testigos contemporáneos, presenciaron dolorosamente el violento aislamiento de sus pueblos natales de Occidente y vivieron u observaron desde lejos su reconsagración social, política y cultural (Wälde, 2001, p. 15).

Wälde señala que el siglo XX fue “como nunca antes, en Europa, pero también a nivel mundial, un siglo de desarraigo, expulsión, falta de vivienda, extinción” (Wälde, 2001, p.12). Por este mismo hecho, expresa, no es casualidad que muchos de los grandes autores del siglo pasado se vieran obligados a dejar su tierra natal y a causa del fascismo, el estalinismo y el nacionalismo trabajar en el exilio, en su nueva “patria adoptiva” -en la que repetidamente reviven el lugar de su origen en forma literaria. La pérdida del hogar, afirma, evoca asimismo a otros grandes escritores: Salman Rushdie, Isaac Bashevis Singer, Joseph Brodsky, Julio Cortázar, Johannes Bobrowski, György Konrád y muchos otros dan testimonio de ello.

Las consecuencias de los regímenes dictatoriales y de la Segunda Guerra Mundial han sido ampliamente abordadas por innumerables intelectuales italianos, alemanes, españoles. ¿Por qué recordar a escritores oriundos de países bálticos? La principal causa para bucear en esta cultura deriva del análisis de la producción del autor alemán Günter Grass (1927-2015), la cual se puede estudiar en relación a las artes plásticas, la autobiografía

y la picaresca, entre otros motivos. Pero la misma también plantea otras inquietudes, como los antecedentes maternos casubios o cachubos (procedente de Casubia, región del norte de Polonia)<sup>129</sup> de Grass. En concordancia con esta ascendencia hay otro componente imprescindible: Danzig, ciudad natal del autor, luego de finalizada la guerra, volvió a formar parte de Polonia y a recibir su nombre polaco: Gdańsk. En su obra poética, en la Trilogía de Danzig (*Danziger Trilogie*) escrita entre 1959 y 1963, en *Malos presagios (Unkenrufe)* de 1992 y hasta en *La caja de los deseos (Die Box. Dunkelkammergeschichten)* de 2008, una de sus últimas novelas, antes de la intraducible *Grimms Wörter* (Las palabras de los Grimm) de 2010, Grass vuelve insistentemente a su terruño.

Algunas de las particularidades de esta cultura en la obra del escritor alemán, se replican en otros autores de tradición polaca: Czesław Miłosz (1911-2004), Witold Gombrowicz (1904-1969), Stefan Chwin (1949), Olga Tokarczuk (1962), entre otros. Esta última, galardonada en 2019 junto al austríaco Peter Handke (1942) con el Premio Nobel de Literatura, en su novela *Un lugar llamado Antaño* (1996), por ejemplo, exhibe una atmósfera fabulosa en la que introduce personajes huidizos, taciturnos y excepcionales. Asimismo, en *El valle de la alegría* (2006) de Stefan Chwin, el nacimiento no convencional invocado por el protagonista recuerda la narración desde el estado embrionario de Oskar en *Die Blechtrommel* (1959) de G. Grass. Esta obsesión en la construcción de un nacimiento maravilloso reaparecerá en la película

129 Dice Grass: “Como telón de fondo de la ciudad (Danzig) estaba, en primer lugar, la población cachuba; a continuación, las relaciones entre los alemanes, los cachubos y los polacos y, desde luego, el comercio (...) Los cachubos de mi familia materna provienen del campo, y parte de la familia todavía vive allí. Tenían granjas pequeñas con gallinas, una vaca, dos cerdos, algunos campos de patatas, un poco de cebada y algunos manzanos. (...) el granjero o su hermano (...) Eran tejeros. Esta base de proletariado rural cambió en el momento en que los padres de mi madre dejaron el campo para ir a la ciudad, a Danzig. Se convirtieron en cachubos de ciudad, hablaron alemán y mostraron, de modo natural, una tendencia, como todos los proletarios del mundo —y para desesperación de todo bien nacido—, a convertirse en pequeño burgueses”. En Casanova, N., *Conversaciones con G. Grass*, Barcelona, Gedisa: 1980, pp. 11 y 13.

302 *Boro in the Box* (2011) del estafalario cineasta francés Bertrand Mandico, basada en la vida del pintor, escritor y director de cine polaco Walerian Borowczyk, donde el personaje, concebido en un ámbito sonorizado de manera similar a la versión cinematográfica de V. Schlöndorff (1979) de la primera novela de Grass, nace extrañamente con un rostro con forma de caja<sup>130</sup>. En *El valle del Issa* (1955) de C. Miłosz, la naturaleza vinculada a una etapa precristiana (habitada por espíritus, brujas, seres sobrenaturales) también oficia de espacio singular de procedencia.

El oriundo del Báltico (recuperando la ubicación geográfica mencionada por Wälde), a raíz de las diferentes ocupaciones militares, influencias idiomáticas, reconocimiento de nuevas idiosincrasias y migraciones a otros países que ha experimentado y/o padecido, fortalece su identidad nacional amparándose en lo atípico, extravagante y ajeno. El objetivo del siguiente trabajo será justificar esta hipótesis desde el análisis de determinados elementos representativos en dos obras literarias de esta región, marcada por el cruce de otras culturas. Si revisamos la literatura más relevante de los últimos años producida en Polonia, llegamos a Stefan Chwin, novelista y profesor de la Universidad de Gdańsk. Y si nos remontamos hacia años anteriores, encontramos la obra de mediados de S. XX de Czesław Miłosz, nacido en Lituania, país que se nutrió de la influencia de otras tradiciones, como la rusa, la alemana y la polaca. En las dos novelas se menciona el término dolina (“valle” en polaco) asociado a un sustantivo abstracto en el primero (alegría) y a un topónimo en el segundo (Issa). Asimismo, Miłosz toma un nombre imaginario

130 “Hay que agregar que el cineasta polaco da tanta importancia a los objetos como a los seres y personajes. Así pues, se convierten en seres por derecho propio —se ha dicho que dirige a sus actores como si fueran objetos inanimados y sus objetos inanimados como si estuvieran vivos” (Richardson, 2006, p. 108) en Galbis, P., “El deseo emancipado en el cine y animación de Walerian Borowczyk”, Universidad Politécnica de Valencia, 14 de marzo de 2022. Disponible en: <https://riunet.upv.es/discover>.

para su obra y describe hechos autobiográficos; Chwin emplea un nombre real (del valle ubicado en Oliwa, Polonia) y describe hechos imaginarios, con personajes, ambientes y épocas verosímiles. Los escritores se conectan a través de una nacionalidad compleja, y nos sustraen a un espacio natural y originario.

## **ESTRUCTURA DE LAS OBRAS, PERSPECTIVA NARRATIVA Y GÉNERO LITERARIO**

La novela *Dolina Issy* (El valle del Issa) de C. Miłosz cuenta la vida de Tomás en un valle de Lituania cercano a un río llamado Issa, está compuesta por setenta capítulos y presenta un narrador en tercera persona (a excepción de algunos fragmentos postreros en los que el relator se involucra en la historia y al final, donde le habla en segunda persona a su personaje).

La novela *Dolina Radości* (El valle de la alegría) de S. Chwin narra la vida del expósito y maquillador profesional Eryk Stammelmann (quien a su vez poseerá otros nombres de acuerdo al lugar en el que se instale), está dividida en 52 capítulos -los cuales ofrecen diferentes nombres vinculados a la geografía, a personajes ficticios y reales, y a la historia europea: La plaza del Mercado de Múnich, La huida, El atlas del rostro humano, Marlene y Sternberg, La Oficina Polaca de Correos, etc. –y está narrada en primera persona. Adicionalmente, en la obra de Chwin surgen otras voces aparte de la del protagonista, y se incorporan diferentes géneros textuales como el periodístico, el policial y la ciencia ficción. Los espacios y el tiempo transcurrido son más amplios en la novela de Chwin.

En cuanto al género literario, el biógrafo Franaszek emplea el término *Bildungsroman* para referirse a *El valle del Issa*, “basado en gran medida en la infancia de Miłosz en Wilno”<sup>131</sup> Siguiendo a Hayashi (2005), el género “*Bildungsroman*” se con-

131 Franaszek. A., *Miłosz: una biografía*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017. Disponible en <https://muse.jhu.edu/article/735163/summary>.

304 sidera una peculiaridad de la literatura alemana. En el proceso de crecimiento de la infancia hasta la adolescencia, el héroe enfrenta situaciones tensas y sufre fracasos o falla. Pero puede aprender mucho de ellas, y finalmente encontrar su propia posición en la sociedad. El concepto fue establecido por Dilthey y se compone de “Bildung” (formación, educación) y “Roman” (novela).

En relación a Chwin, la obra comienza con tres epígrafes concernientes a los cuentos de hadas, la vida y el rostro humano, cuyos autores proceden de distintos países y áreas del conocimiento: H. C. Andersen (Dinamarca, escritor), V. I. Lenin (Rusia, político) y G. C. Lichtenberg (Alemania, físico), respectivamente. Esta apertura se puede asociar a las filiaciones culturales de la sociedad polaca (entre las tradiciones nórdicas, la cercanía territorial a Rusia y la importancia de la intelectualidad alemana), pero también a la personalidad trashumante y pseudocientífica del protagonista, quien recorre el mundo demostrando su capacidad para transformar los rostros humanos.

La crítica literaria Olena Wehrhahn advierte sobre la novela de Chwin: “Su fuente literaria es obvia. Porque con respecto al esquema aventurero y biográfico, *Dolina Radości* se basa principalmente en la novela de aventuras de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen *El aventurero Simplicísimo* de 1669” (Wehrhahn, 2013, p. 231).

Además, recalca que su estudio sobre la obra de Chwin se centra en tres aspectos:

en primer lugar, la extraña historia de vida del protagonista y por lo tanto la cuestión de su identidad; en segundo lugar, la percepción de la violencia por parte del héroe y su actitud ante los actos de violen-

cia; en tercer lugar, debe explicarse el problema de la evaluación literaria de Dolina Radości (...). En cuanto al género, Chwin se atreve con una arriesgada simbiosis de novela picaresca y ficción autobiográfica en primera persona, una Bildungsroman con discursos moral-filosóficos y metafísico-religiosos (...) Thriller político del siglo XIX, historia de detectives e historia de ciencia ficción inspirada en el género de los cómics de superhéroes (Wehrhahn, 2013, p.230)

En su diagrama interpretativo, la crítica enuncia cualidades fundamentales del protagonista, del lenguaje proveniente de variadas ramas del saber y del intrincado género literario al que suscribe Chwin: la extrañeza y la manipulación de consideraciones provenientes de la filosofía y la religión, la impasibilidad frente a la violencia y la mezcla de picaresca, Bildungsroman, thriller, ciencia ficción y cómic.

Como anexo a esta deliberación genérica, según Guillén (1994) la novela picaresca se basa principalmente en dos conceptos: la orfandad y la supervivencia. El pícaro se enfrenta solitariamente al mundo y no debe ofrecer ninguna clase de miramientos a la hora de sobrevivir a situaciones adversas: entonces, no necesariamente se compadece o tiene empatía con los individuos que se cruzan en su camino (siguiendo la perspectiva de Wehrhahn) Asimismo

La visión global del pícaro es reflexiva, filosófica y crítica en temas morales y religiosos. Como autobiógrafo y transgresor, obtiene conclusiones generales (...) El pícaro (aunque no siempre mozo de muchos años) percibe una serie de condiciones colectivas: clases sociales, profesiones, caracteres, ciudades y países (...) En su odisea se mueve ho-

rizontalmente a través del espacio y verticalmente a través de la sociedad (Guillén, 1994, p. 7).

En este sentido, hay que resaltar que Miłosz y Chwin recrean géneros cultivados por escritores alemanes: el Bildungsroman (utilizado en sus inicios por J. W. Goethe) y la novela picaresca de H. J. C. Grimmelshausen (influenciada por la española *Lazarillo de Tormes*). Otro elemento a destacar es que los dos géneros presentan similitudes en tanto se narran las experiencias y reflexiones de los protagonistas. El principal contraste radica en la perspectiva narrativa utilizada por Miłosz y la percepción vivencial e irónica del protagonista en la obra de Chwin, quien sí trabaja para diferentes jefes. En la novela del lituano se observa el crecimiento del personaje desde su niñez, de forma iniciática; en Chwin, el personaje es un adulto rebelde que se vale de artimañas para superar diferentes inconvenientes. Además, en esta última se distingue la orfandad del protagonista y, en lo que concierne a personajes históricos y ficticios, la influencia de la cultura alemana.

## **LA OTREDAD POLACA Y LITUANA: LA IDENTIDAD INDIVIDUAL Y LA IDENTIDAD NACIONAL**

Es lo que en numerosas ocasiones le he dicho a Zygmunt Grocholski, a quien le hace sufrir duramente su polonidad visceral aplastada por París; y su lucha es igual de dura que el drama de tantos artistas polacos cuyo único lema es “alcanzar a Europa” y cuyo mayor obstáculo en esta carrera es el hecho de ser un tipo de europeo diferente y particular, oriundo de un lugar donde Europa ya no es plenamente Europa (Gombrowicz, Diario, p. 48)

En sintonía con lo señalado por Gombrowicz en su *Diario*, Dussel afirma: 307

El movimiento de la historia Universal va desde el este hacia el oeste. Europa es el fin absoluto de la Historia Universal. Asia es su comienzo (...) Pero hay también dos distintas Europas del Norte. Una es la Europa del Este, consistente en Polonia y Rusia, las cuales han existido siempre en relación a Asia. (Dussel, 1995, p. 64).

Estas consideraciones del filósofo argentino ubican a Polonia junto a Rusia, pero también, la distancian de lo que se considera Europa occidental, algo que acerca a estos países al este, a Asia y a una tradición milenaria. Y es aquí donde se percibe la diferencia cultural con respecto al oeste: en la antigüedad. En paralelo con esta configuración de la identidad polaca frente a la europea occidental, Miłosz en la introducción a su obra *La otra Europa* relata su nacimiento en la Europa del este, en la cual asegura escapar “más que cualquier otro a conceptos estereotipados como ‘orden germánico’, o ‘alma eslava’” (Miłosz, 2005, p.11).

Siguiendo a Wälde, Gdańsk y Vilna “son localidades fronterizas (...) en las que lenguas, religiones, nacionalidades y etnias se han mezclado desde la Edad Media y (...) se han enriquecido fructíferamente unas a otras” (Wälde, 2001, p. 14). Además afirma que el nacionalsocialismo destruyó la identidad y diversidad cultural de estos pueblos fronterizos.

Con respecto a los paralelismos que se pueden notar entre un polaco lituano y un alemán polaco, como G. Grass, y un polaco influenciado por la cultura alemana como Chwin, dice Miłosz:

Puedo imaginar que Günter Grass siente lo mismo cada vez que viene a Danzig como lo sentí yo en Vilna: es mi ciudad y al mismo tiempo no lo es (...) La decisión de Stalin de trasladar Polonia al oeste expulsó a la población alemana de las grandes ciudades como Danzig, Breslau y Stettin (...) Ha pasado medio siglo desde entonces, pero seguimos viviendo con las consecuencias psicológicas de decretos que, especialmente después de las experiencias de Bosnia y Kosovo, tienen todas las características de la limpieza étnica (Wälde, 2001, p.53).

Consecuentemente, se puede afirmar que los artistas nacidos en países poseedores de culturas tan inextricables y profundas como Polonia, Lituania y Serbia (se puede pensar en el cineasta Emir Kusturica, por ejemplo), revelan una antinomia en sus identidades, ya que les resulta imposible alejarse de sus raíces, pero estas ya no son las mismas con las que se identificaban. El autor alemán Grass, nacido en una ciudad que ahora le pertenece a Polonia, recuerda a su vez la pérdida de su Danzig natal: “Cuando vine (...) entré en conversación con personas de familias expulsadas, apegadas de corazón, con sus recuerdos de Vilna o Grodno, ahora eran extraños en la ciudad de Gdańsk, que todavía estaba claramente marcada por la destrucción” (Thomasa, 2010, p. 15) Y remarca significativamente, en tercera persona, la capacidad de adaptación del polaco, algo que lo diferencia del alemán (más unido al presente), pero que lo aproxima a su propia inclinación a la memoria:

En comparación con Alemania, hay una conciencia histórica muy fuerte, porque Polonia solo podría mantenerse con la ayuda de esta memoria (...) estoy

seguro de que la generación más joven también percibirá este nuevo papel de Polonia con todo el talento polaco de improvisación, de adaptación a una nueva situación (Thomsa, 2010, p. 17).

Tanto en la obra de Miłosz como en la de Chwin se pueden observar conflictos de identidad, pero el primero se adentra sobre todo en la controversia de la lengua y el territorio; y el segundo en lo vinculado al nacimiento y a los variados nombres del protagonista.

Cuando Tomás, el personaje central de la obra de Miłosz, describe a una de las mujeres que lo cuidaba, indica la mixtura de lenguas, pero al mismo tiempo las huellas del poder de unas sobre otras:

Pola era, para él, blancura de piel, cabellos de lino y suavidad; más tarde, desplazó su afecto al país cuyo nombre tenía un sonido parecido: Polonia. Antonina (...) Hablaba en una mezcla de las dos lenguas; es decir, del lituano, que era su lengua materna, y del polaco, que era la lengua impuesta. Sus expresiones polacas eran incorrectas y tenían un marcadísimo acento lituano. (Miłosz, 1982, p.16)

Esta mezcla también se reconoce en el mundo infantil, aunque aquí sobresale el afecto por la lengua lituana, instituyéndola como un antecedente de todas las lenguas: “Tomás (...) empezó a pasar de una lengua a otra. Los niños mezclaban las dos (...) Vir, como supo más tarde Tomás, quiere decir lo mismo en latín, aunque el lituano es seguramente más antiguo que el latín” (Miłosz, 1982, p. 24).

Se señala la colisión entre las dos culturas: por ejemplo el abuelo Surkont “En cuanto al odio que existía entre polacos y

310 lituanos, trataba de convencer a los polacos que los lituanos tenían todo el derecho a poseer su propia nación, y que ellos, los que hablaban en polaco, eran, igual que él mismo, gente lithuani” (Miłosz, 1982, p. 77)

Tomás comenta cómo vivía la complejidad de idiomas y culturas. Por ejemplo, José, su profesor “se ganó el título de nacionalista (...) Y de ahí provenían sus problemas (...) Porque lo que él llevaba en su mente era Lituania, y, en cambio, a Tomás tenía que enseñarle a leer y escribir principalmente en polaco.” (Miłosz, 1982, p. 33) Además señala otras contradicciones a nivel identitario:

Que los Surkont se sintieran polacos (José) lo consideraba una traición, pues era difícil encontrar un apellido más autóctono. El odio hacia los señores (...) y la dificultad para odiar a Surkont que le había confiado al nieto (...) toda esta mezcla de sentimientos se encerraba en su carraspeo (...) La abuela estaba muy descontenta con esas clases y de ese acercamiento a la “plebe” y no aceptaba la existencia de lituano alguno, aunque su fotografía habría podido ilustrar un libro sobre los que habitaban en Lituania desde hacía siglos (...) Tomás no comprendía esos problemas (...) todo lo que aprendió de los cuentos de la abuela es que los ingleses comen compota en el desayuno (...) que los rusos habían mandado al abuelo Arturo a Siberia y que su obligación era amar a los reyes polacos, cuyas tumbas están en Cracovia (Miłosz, 1982, pp. 33-34).

Y en cuanto al dominio de las tierras, surge la contradicción del ser lituano y legítimo poseedor del suelo: “—Todos los eslavos, tanto los polacos como los rusos, no son más que basura (...) —Todo polaco es un enemigo. —Los Surkont son lituanos desde

hace siglos (...) ¿Qué clase de lituano, si es un señor?” (Miłosz, 1982, pp. 80-81) 311

Se apuntan las rivalidades nacionales y de pertenencia de ciudades: “Aquella frontera —abierta sólo para contrabandistas, lobos y zorros, porque los polacos consideran la ciudad de Vilna como suya, mientras para los lituanos es su capital, ilegalmente ocupada por los polacos— solía crear a la gente muchas complicaciones.” (Miłosz, 1982, p. 274)

Pero finalmente, en palabras del padre Monkiewicz, lo que prevalece es la variedad, sin preocupaciones étnicas, aunque se teman sus posibles resultados: “en el país, hay demasiadas mezclas. La vieja Dilbin, la abuela de Tomás, es de origen alemán. Y Prusia está llena de apellidos lituanos o polacos, cuando allí todos son alemanes. Esperemos que no salga nada malo de todo este lío.” (Miłosz, 1982, p.142)

En Chwin, el personaje se refiere a sus conflictos de identidad desde el comienzo. Pero a la vez, el personaje va mutando de nombre a medida que pasan los años, con el fin de sobrevivir en los diferentes países en los que se instala.

Dice Wehrhahn:

Chwin ve el siglo XX a través del prisma de las experiencias de la sociedad europea con sus sistemas totalitarios gemelos, es decir, el nazismo y el estalinismo. Se trata nuevamente de una guerra civil de treinta años, a la que Chwin envía esta vez a su antihéroe llamado Eryk Stamelmann (o Eryk Morgenstern, Eryk Weissmann, Eryk Weiss, Eryk Rudolfowicz Stamelmann o Stamelmański). El lapso de tiempo en el libro es de alrededor de 70 años: comienza con el nacimiento del protagonista en Danzig en algún momento en el umbral del siglo XX, abarca el período de Weimar, la

Segunda Guerra Mundial, la reorganización geopolítica posterior en Europa Central y Oriental y termina en Gdańsk, Polonia, años 70 (Wehrhahn, 2020, p. 231).

Esta disparidad identitaria (fruto del conflicto originario del personaje) se percibe de la misma forma en el nombre de las distintas ciudades en las que vive Eryk, las cuales van mutando de acuerdo a las nuevas ideologías, nacionalidades e idiomas asignados: “Las ciudades se llamaban alternativamente San Petersburgo o Leningrado, Katowice o Stalinogród, Chemnitz o Karl Marx Stadt, Wilno o Vilnius, Danzig o Gdańsk. La superficie se irisaba luciendo sobre la profundidad un ornamento movedizo de letras” (Chwin, 2013, p. 516) Aunque estos cambios no suponen más que modificaciones “superficiales”.

Los personajes representan conflictos identitarios provocados por los espacios imbuidos de culturas diferentes en los que han vivido. En Miłosz se vislumbra principalmente el conflicto nacional en cuanto a lenguas, posesión de territorios y ascendencias que penetran en la familia del protagonista. En Chwin el conflicto es sobre todo individual y personal, en cuanto el protagonista debe ir amoldándose a los tiempos que va atravesando.

## **LA NATURALEZA Y EL PAGANISMO**

En *El valle del Issa* lo primero que se describe es la naturaleza:

Debemos empezar por la descripción de la Región de los Lagos en la que vivía Tomás. Estas regiones de Europa estuvieron mucho tiempo cubiertas de glaciares, y en su paisaje se advierte la crudeza del Norte. La tierra, generalmente de arena y piedras, es apta tan sólo para el cultivo de patatas, centeno, avena y lino. Esto explica que el hombre haya respetado los bosques que

moderan en cierta medida el clima y protegen de los vientos del mar Báltico. (Miłosz, 1982, p. 5).

Se ubica al personaje en un ámbito agreste, determinado en sus inicios por los glaciares y, más adelante, por el clima y los vientos del mar Báltico. El narrador agrega que los estudiosos del folklore han recolectado muchos temas que se remontan hasta los tiempos paganos, “como la historia de la Luna (que, entre nosotros, es de sexo masculino)” (Miłosz, 1982, p. 8)

Otro elemento que se destaca es la existencia de demonios: “Una de las particularidades del valle del Issa es que en él viven más demonios que en otros lugares (...) dicen que el demonio es más bien pequeño, del tamaño de un niño (...) que lleva un frac verde, chorrera” (Miłosz, 1982, p. 8). El demonio puede cambiar de aspecto y “Cuando una joven enciende dos velas, en la vigilia de San Andrés, y se mira en el espejo, puede ver su futuro: el rostro del nombre al que unirá su vida, y a veces hasta el rostro de la muerte” (Miłosz, 1982, p. 9) Y se pregunta:

¿Será el demonio disfrazado, o actuarán otros poderes mágicos? Y ¿cómo distinguir a los seres aparecidos con la llegada del cristianismo, de los antiguos, de los de siempre, de la bruja del bosque, que intercambia a los recién nacidos en sus cunas, o de los duendecillos que, por la noche, salen de sus palacios, ocultos en las raíces de los saúcos? (...) ¿Podríamos imaginar una especie de congreso que se celebrara en las cavernas situadas en lo más hondo de la tierra (...) un congreso en el que centenares de miles de pequeños demonios, vestidos de frac, serios y cariacontecidos, escucharan a los oradores que representan al comité central de los infiernos? (Miłosz, 1982, pp. 9-10).

314 En esta cosmogonía se puede advertir la imbricación de creencias paganas y cristianas, y la imposibilidad de discernir entre los seres sobrenaturales que son inherentes a cada una. De alguna forma, todas las religiones crean sus propios mitos y demonios.

A este espacio originario, se unen las ansias de Tomás por un mundo donde no haya presencia humana, excepto algunas excepciones “Si de él dependiera, prohibiría arar la tierra, para que (...) sólo hubiera bosques (...) cuando fuera mayor, crearía un país que no fuera más que bosque; no dejaría entrar en él a los hombres, o quizá sólo a algunos” (Miłosz, 1982, pp. 127-128).

Pero nuevamente surge el desacuerdo, ya que en la disputa entre las ideas cristianas y las paganas, en la que se enfrentan la modernidad y la antigüedad, la pervivencia de lo propiamente lituano, ligado a mitologías antiguas como la griega, la romana y la escandinava, es inexorable:

El abuelo hojeó los tomos de la Historia de la antigua Lituania de Narbut (...) El párroco carraspeaba irritado (...) cuando leía acerca de la infinidad de dioses y diosas que antiguamente se adoraban en el país, y reconocía las supersticiones que habían extrañamente perdurado hasta hoy, a pesar de sus continuos esfuerzos por erradicarlas. Es difícil saber si este tipo de lecturas es bueno para el alma (...) inesperadamente, se le aparece la imagen de Ragutis, tal como lo desenterraron de entre las arenas del bosque; el adiposo dios de la borrachera y la depravación, esculpido en un grueso taco de roble, sonrío con aire burlón; sus pies enormes, calzados con zuecos, le sostienen sin necesidad de apoyo alguno, con toda las vergüenzas cuidadosamente reproducidas, *in naturalibus*. Y uno no puede dejar de pensar en él. En cuanto a José,

algunos capítulos parecían escritos ex-profeso para él, como los que hablaban de Liethui, la diosa de la libertad, parecida, según el autor, a la Frei de los escandinavos. (Miłosz, 1982, p.139).

Las referencias a personajes fabulosos son constantes. Antonia, por ejemplo, habla de la existencia de una bruja: “al oír aquellos sonidos (el de las agachadizas) sostenía (...) que se trataba de la bruja Ragana, a caballo en un demonio convertido en macho cabrío volador” (Miłosz, 1982, p.165) Seguidamente, se alude al momento del día, espacio en el que se desarrolla, sonido que lo caracteriza y nombre de un baile popular: “Las chicas (...) al anochecer, detrás del pueblo, la trompeta y el tamboril iban dando vueltas por el prado, marcando el ritmo monótono del suktinis, baile de la región.” (Miłosz, 1982, p.174) El inicio de los tiempos, las leyendas y las canciones populares que cuentan sobre las mismas son recurrentes en la narración: “En el cielo, por encima de la tierra (...) avanza Saulé (el Sol) (...) Su ancho rostro es el de la madre del mundo (...) Como cuenta la vieja canción (...) La hija del Sol lloraba” (Miłosz, 1982, pp. 196-197) El narrador utiliza la primera persona del plural para referirse al vínculo entre los lituanos y la naturaleza, siempre remarcando una era originaria “Nos ha tocado vivir en el límite de lo animal y de lo humano, y está bien que así sea.” (Miłosz, 1982, p. 278) Hacia el final, vuelven a aparecer los demonios: “No queda más que desearte buena suerte, Tomás. Tu futuro será siempre una incógnita (...) Los demonios del Issa te han trabajado tanto como han podido, lo demás ya no depende de ellos.” (Miłosz, 1982, p. 282)

En *El valle de la alegría* de S. Chwin el comienzo es diferente, ya que un testigo declara sobre el protagonista y se refiere a su aparición en un ámbito urbano: “Al hombre que será juz-

316 gado mañana lo vi por primera vez el 13 de septiembre a eso del mediodía en la plaza del Mercado de Múnich (...) ¿Se lo imagina usted, coronel Hartmann?” (Chwin, 2013, p. 9). Pero inmediatamente se introduce un personaje de leyenda, apelando al ámbito popular: “Se parecía mucho a Kaspar Hauser (...) aquel misterioso expósito de la vieja leyenda alemana a quien (...) un desconocido había encerrado durante años en un sótano oscuro”<sup>132</sup> (p. 9). Entonces lo popular, los personajes de leyenda, igualmente cobran notabilidad en la escritura de Chwin. Justamente en esta historia hay elementos que suponen una imposición del adulto sobre la inocencia de Kaspar, algo que recuerda el mundo originario en el que nace Tomás.

Semanas más tarde, Eryk se dirige a la piedra del valle polaco en la que cree haber nacido (Diabelski Kamień w Dolinie Radości, “la piedra del diablo en el valle de la alegría”<sup>133</sup>):

Eryk se acercó a la piedra, se metió delicadamente entre sus dos mitades partidas, se arrimó con la espalda a la fría superficie de una de ellas, cerró los ojos y (...) se hizo un nido en la concavidad vertical amoldando su cuerpo a la forma del granito. Se dio cuenta de que sus hombros, su cabeza y sus caderas encajaban a la perfección en el hueco. Le sobrevino una extraña emoción. Se sintió como una crisolada de metal derretido que se enfriara en un molde siderúrgico adquiriendo forma humana (...) Experimentó la fuerte sensación

132 Sobre este personaje se puede recuperar lo estudiado en Daruich, Z., Kaspar Hauser: lenguaje y experimentación. Bs. As., agosto 2019.

133 “En los Bosques de Oliwa, más precisamente en las profundidades del Valle de Radości, en la ladera de la Montaña del Diablo, sobre el camino forestal, hay una roca de granito dividida en dos partes. Es un recordatorio de la capa de hielo escandinava, es decir, ya tiene varios miles de años”, en Szot, T., Diabelski Kamień w Dolinie Radości, Portal Trojmiasto, junio de 2008. Disponible en <https://rowery.trojmiasto.pl/Diabelski-Kamien-w-Dolinie-Radosci-n28571.html>.

de que, hacía tiempo, en un pasado muy remoto, su cuerpo se había formado precisamente de esta manera. Por un momento tuvo la certidumbre de que no lo había parido una mujer y de que, en realidad, era hijo de la Tierra. (Chwin, 2013, p. 65)

Es aquí donde el personaje retorna a su forma primigenia y se aproxima a su origen “caminé por la calzada húmeda después de la reciente lluvia (...) a lomos de sus rayos el sol (...) transportaba (...) una bandada chillona de golondrinas (...) ¿Qué me aguardaba en aquel lugar lleno de recuerdos adonde me dirigía?” (Chwin, 2013, p. 238).

La naturaleza se despliega en todo su esplendor, a partir de todos los elementos de la tierra: el agua (la lluvia), el fuego (los rayos del sol) y el aire. Se puede experimentar con todos los sentidos, claramente, sin misterios ni ocultamientos. Es ahí donde se refugia el recuerdo y la infancia. Además, aquí se encuentra el inicio de los tiempos: “unas nubes (...) flota(ban) en el aire de vuelta a Suecia o Noruega, desde donde el pedrusco de granito había llegado un día a lomos de un glaciar, como me contaba en la infancia mi padre adoptivo” (Chwin, 2013, p. 239)

Otra vez, como en Miłosz, se nombran países escandinavos, buscando regiones aledañas con costumbres similares, desdibujando las fronteras y extendiendo el alcance de la propia cultura. De igual manera, se puede apreciar cómo la naturaleza y la era precristiana se exhiben con relevancia. Los dos autores se remontan al comienzo de la historia humana (el tiempo de los glaciares) y sus personajes anhelan con volver a su hábitat inicial: en el primero lo maravilloso se enlaza con la región plagada de historias en la que ha nacido; y en el segundo, con su originalidad para crearse un origen único. Pero en las dos novelas sobresale la necesidad de los protagonistas de volver a la tierra, y

318 configurarse como sus más legítimos descendientes y herederos, sublevándose contra los que alguna vez se apropiaron de lo que no les pertenecía.

## **LA MAGNITUD DE LO PALPABLE: EL RELIEVE DEL RECUERDO**

Desde una historia y estructura diferentes, los dos autores registran la preponderancia de lo sensorial: en Miłosz a través de los recuerdos del protagonista, rodeado de su familia y habitantes del valle, en contacto con diferentes experiencias referidas a los sonidos, gustos, aromas, no solo de la naturaleza, sino de cada objeto que lo rodea: “le llegaba como una bocanada de olores (...) Ante todo el olor a los jamones (...) se mezclaba a otro perfume penetrante que provenía de los cajoncitos (...) ‘Esto es canela, esto café’ (Miłosz, 1982, p. 12); en Chwin, a partir del lema del protagonista, ligado a lo superficial.

Luego de que el protagonista de *El valle del Issa* asiste al entierro de Magdalena, la antigua ama de llaves del párroco del pueblo, tiene un sueño:

Y Tomás (...) se convirtió en un puñado de huesos polvorientos (...) bajo una superficie de acontecimientos reales, sentía su propia corporeidad, condenada, descompuesta ya tras la muerte (...) Se despertó gritando (...) ¡Qué alivio al comprobar que este mundo real se componía de objetos de madera, hierro y ladrillos, y que todos ellos tenían relieve y un tacto rugoso! Saludó los objetos que ayer había menospreciado, sin casi fijarse en ellos. Hoy, le parecían tesoros. (pp. 48-49)

Se puede notar la especial importancia que adquieren los objetos. Poder tocar el mundo es lo que reconforta al protagonista.

En Chwin, la sensación de relevancia de los sentidos surge cuando observa la piedra en la que cree haber nacido: 319

Cuando (...) fueron (...) al Freudental (valle de la alegría en alemán) y se encaramaron a la colina (...) el chaval experimentó una conmoción (...) ¿puede haber algo más aterrador y a la par más bello que ver con los propios ojos y palpar con las propias manos un objeto salido de un sueño? (Chwin, 2013, p. 64)

Luego menciona por primera vez la frase que lo acompañará toda su vida: “Eryk la pronunció de noche y para sus adentros, como si de una fórmula mágica se tratara. «No hay profundidad, sólo superficie” (Chwin, 2013, p. 67)

La superficie apela a percibir el mundo con todos los sentidos “¿Profundidad? ¿De qué nos servía la profundidad? La habíamos dejado atrás para gozar de la superficie, del color del cuerpo y del aroma de la piel” (Chwin, 2013, p. 192).

El protagonista justifica su teoría a partir de su experiencia con diferentes personalidades del espectáculo:

Soñamos con una superficie perfecta. Queremos olvidarnos de la profundidad. Estrellas de cine, dueñas de una piel impecable, se burlan de nuestros pobres cuerpos por pretender ser otra cosa de lo que son. Polvo, crema, base, lápiz labial. Esconderlo, olvidarlo, no verlo. La naturaleza es demasiado débil para crear una superficie perfecta. Por eso nos encanta la tersura de la porcelana, el brillo del latón pulido, el brillo del barniz en las uñas (Chwin, 2013, p. 133).

Esta misma oposición entre naturaleza y artificio imprime cierta melancolía en el personaje, ya que siempre quiere volver

320 a esa colina, tan cercana a la belleza real, verdadera y originaria. Pero sabe que con estas flexibilidades se maneja el mundo: le dice su maestro maquillador Rasermann “Querido Eryk, lo polaco, lo germano, lo ruso son solo un puñado de símbolos, un estandarte, miedo compartido, odio compartido, hábitos culinarios compartidos, superficie, superficie variable, piel colorida del alma, nada más” (Chwin, 2013, p. 510).

En la obra de ambos autores los objetos se asientan tanto en el plano de los sueños como en el plano terrenal, tanto en el mundo de la imaginación como en el mundo real. Las cosas connotan un conjunto de bienes intransferibles: son “un tesoro” y algo “mágico”. Lo tangible, lo superficial, lo visible es enaltecido. Se puede decir que es necesario asir eso que se vivió alguna vez, para no olvidarlo, para que permanezca y no se pierda. El recuerdo no se hace de abstracciones, se construye de elementos contundentes, palpables. Se rescata el valor de la humanidad y de la singularidad, por sobre las falsedades y apariencias.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

El corazón de Tomás latía con tanta fuerza que temía  
que se le oyera (Miłosz, 1982, p. 133)

El corazón me latía en el pecho como si apenas lo-  
grara seguir el ritmo de las pulsaciones de la sangre  
(Chwin, 2013, p.550)

Desde una hipótesis general sobre la literatura báltica, se pudo analizar de manera particular la obra de estos dos autores, quienes abordan los conflictos políticos, étnicos y sociales de dos países atravesados por culturas foráneas, no siempre resistidas.

La elección de los géneros literarios del Bildungsroman o la novela picaresca, se corresponde con la maleabilidad de los personajes, los cuales se nutren de sus vínculos familiares y sociales

para no sucumbir a un mundo dividido, problemático y superficial.

A partir de la narración del origen de los protagonistas se pretende mostrar una genealogía nacional. Los autores se remontan al principio de los tiempos, a una era pre-cristiana, en búsqueda de una épica de los desplazados.

Se percibe un sensualismo en la narración de los dos autores: la importancia de los sentidos, de los olores, del tacto, del gusto, del cuerpo por sobre el espíritu, parece discutir con la omnipresencia de lo espiritual y abstracto cristiano. No es casual que los dos autores hagan referencia al término “diablo” o “demonio” en las primeras y últimas páginas de sus obras para referirse al origen de sus protagonistas: Miłosz en relación al ámbito en el que inserta a su personaje; Chwin al recuperar la colina (la colina del diablo) al que el protagonista se dirige para recordar su origen. Esta mención supone una provocación, un enfrentamiento al otro, pero desde el mismo seno cristiano: el diablo es otro ser sobrenatural vinculado al catolicismo. En esta misma contradicción reside también la mixtura de culturas presente en los dos autores.

Las naciones europeas occidentales surgen como los países poderosos que se apropian de una mitología originaria y propia de los pueblos del Este, quienes emergen como representantes del origen de la humanidad. En sendos autores, aunque experimentaron y sintieron el dominio extranjero, sigue latiendo la estirpe y la tierra de sus antepasados. El término valle en la obra de Miłosz adquiere un sentido silvestre e idílico. Luego, con el correr de los años, este vocablo se va a relacionar con la ironía: este mundo no es un valle de la alegría, sino justamente lo contrario, ya que se ha poblado de mentira, guerra, muerte. Pero en ambos casos, en Miłosz y en Chwin, la palabra connota la búsqueda de la identidad: tanto el valle de Lituania, como el valle

322 de Polonia, son los espacios originarios y trascendentales a los que los protagonistas recurren una y otra vez.

Los autores demuestran que sus lugares de origen siempre podrán ser revividos, aunque sus ciudades y ellos mismos ya no sean lo que fueron alguna vez.

- Casanova, N. (1980). *Conversaciones con Günter Grass*, Barcelona: Gedisa.
- Chwin, S. (2013). *El valle de la alegría*, Barcelona, Acantilado.
- Daruich, Z. (2019). Kaspar Hauser: lenguaje y experimentación. Bs. As. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/ALEG/ALE-GXVI/paper/viewFile/3674/2583>
- Daruich, Z. (2019). Autobiografía y viaje en G. Grass y J. Goytisolo; Autobiographie und Reise in Günter Grass und Juan Goytisolo. En Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana (18º) Reencuentros con la Literatura en Lengua Alemana. Mendoza. Recuperado de [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/13719/zaidadaruichgrassgoytisolo.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/13719/zaidadaruichgrassgoytisolo.pdf)
- Daruich, Z. (2019). La cosificación del tiempo y el devenir en Pelando la cebolla de G. Grass. Revista académica liLETRAd, 5, 225-234.
- Daruich, Z. (2021). El distanciamiento como condición literaria: El exiliado de aquí y allá de J. Goytisolo (2008) y Die Box. Dunkelkammergeschichten (2008) de G. Grass. Recuperado de <http://www.neu.unsl.edu.ar/wp-content/uploads/2021/12/Identidades-Otredades-y-Ficci%C3%B3n-2.pdf>
- Dussel, E. (1995). *Eurocentrismo y modernidad*. Introducción a las lecturas de Frankfurt en The Postmodernism Debate in Latin America, Duke University Press, Durham and London.
- Franaszek, A., *Milosz: una biografía*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017. Disponible en <https://muse.jhu.edu/article/735163/summary>. 6/11/2022.
- Galbis, P. (2002). “El deseo emancipado en el cine y animación de Walerian Borowczyk”, Universidad Politécnica de Valencia, 14 de marzo de 2022. Disponible en: <https://riunet.upv.es/discover>. 6/11/2022.
- Gombrowicz, W. (2017). “1953” en *Diario* (1953-1969), Bs. As.: Cuenco de Plata.
- Grass, G. (1997). *El tambor de hojalata*. Madrid: Alfaguara.
- Grass, G. (2009). *La caja de los deseos*. Bs. As.: Alfaguara.
- Grass, G. (1994). *Malos presagios*, Barcelona: RBA.
- Guillén, C. (1994) *Hacia una definición de la picaresca*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

- 324 Hayashi, H. (2005) Der deutsche Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann. Zu seiner historischen Entwicklung und seinem heutigen Wert. Disponible en: <https://www.semanticscholar.org/paper/Der-deutsche-Bildungsroman-von-Goethe-bis-Thomas-Zu-Hayashi/39a5995af7f35d923d88e5bb6e0db6d56ccf71ed>.
- Lyser, J. P. (1980). "Das Hasenherz" (527. -528. Nacht) en *Abendländische 1001 Nacht*, Wien: Omnibus Verlag. Zweiter Band.
- Miłosz, C. (1982). *El valle del Issa*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Miłosz, C. (2005). Introducción en *La otra Europa*, Barcelona: Tusquets.
- Minellono, M. (2019). *Vigilia*, Bs. As.: Vinciguerra.
- Szot, T., "Diabelski Kamień w Dolinie Radości", Portal Trojmiasto, junio de 2008.
- Disponible en <https://rowery.trojmiasto.pl/Diabelski-Kamien-w-Dolinie-Radoscin28571.html>. 6/11/2022.
- Thomsa, J. P. y Krason, V. (2010). *Von Danzig nach Lübeck. Günter Grass und Polen*, Lübeck: Lübeck Museum und Gdńska Galeria Guntera Grassa.
- Wälde, M. (2001). *Günter Grass, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska y Tomas Venclova. Die Zukunft der Erinnerung*, Göttingen: Steidl Verlag.
- Wehrhahn, O. (2013). *Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts in Stefan Chwims Dolina Radości*, Universität Postdam. Disponible en: [https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/6699/file/verbrechen\\_s229\\_243.pdf](https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/6699/file/verbrechen_s229_243.pdf). 6/11/2022.

# ***La Llorona: construcción y resignificación de su figura en la literatura infantil estadounidense y chicana***

Flavia Irina Baginay<sup>134</sup>

Desde el siglo XVI, la Llorona ha sido una figura primordial en el imaginario y ha cobrado carácter de símbolo cultural para los mejicanos que se sitúan a ambos lados de la frontera mejicano-estadounidense. La figura ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia, apareciendo primero como presagio, descrito en los antiguos códices, de la caída de Tenochtitlán, luego como leyenda o cuento aleccionador para los niños, hasta transformarse en una de las madres protectoras de los chicanos (junto con La Malinche y La Virgen de Guadalupe). El símbolo de la Llorona ha sido resignificado, y existen tantas versiones de su historia como gente que las cuenta. Cada versión de La Llorona, esa mujer que gime y clama por sus hijos perdidos (ya sea por extravío o infanticidio), involucra concepciones y construye representaciones sobre la mujer y sobre su rol social y cultural. Por el carácter de leyenda oral, dichas concepciones y representaciones son transmitidas de generación en generación, pero también son plasmadas en la producción literaria de las culturas mejicanas y chicanas.

En el presente trabajo se busca comprender y describir cómo la figura de la Llorona se ha construido en la literatura infantil escrita en Estados Unidos, por autores Chicanos y estadounidenses

134 Profesora Universitaria en Letras (FCH-UNSL). Profesora Auxiliar de Primera Efectiva en las cátedras de Literatura Infantil, Literatura Infantil y Juvenil, y Literatura Juvenil. Departamento de Artes, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

326 (que retoman las versiones de la leyenda mexicana). El objetivo es analizar cómo se construye en el discurso ficcional la figura de la Llorona y la mujer que es antes de su transformación en las distintas versiones publicadas hasta el momento. ¿Cómo se da en estas obras el tratamiento de la historia de La Llorona? ¿Qué representaciones de la mujer se construyen en ellas? ¿Es la Llorona solo una víctima? ¿Es posible que esta figura logre alguna agencia? Para este trabajo se analizará un corpus de cuatro (4) obras de la literatura infantil producida en Estados Unidos (aunque retoman versiones que circulan alrededor de México), de género narrativo y dramático, que relatan una versión de la historia de La Llorona.

En *The Tale of La Llorona. A Mexican Folktale* de Lowery, L. y Keep, R., los autores estadounidenses narran la historia de María, una joven del México colonial que vive con su madre y trabaja en el paraje familiar. Ella reniega de su posición social y sueña con casarse con un hombre rico. Un día, María conoce a un hombre adinerado, Don Ramón, que la llena de promesas de lujos y riquezas, y la embaraza. Luego del nacimiento de dos hijos, sin embargo, la abandona para casarse con una mujer rica y de mayor posición social. Esto provoca la ira de María, quien por estar lamentándose de su suerte, pierde de vista a sus hijos mientras éstos juegan en el río. María los busca con desesperación, pero no logra encontrarlos, por lo que llora y se lamenta, y sus gemidos pueden escucharse hasta el día de hoy.

En *La Llorona. Retelling a Mexican Legend*, los autores estadounidenses Coleman, W. y Perrin, P. narran su propia versión de la leyenda de La Llorona en una obra de teatro de cinco escenas. En esta obra encontramos a David, un hombre mexicano-estadounidense, que relata su encuentro con la Llorona, cuando a los diez años de edad, realiza una visita al rancho de su tía Viviana, en México. Allí, una noche, se encuentra con La Llorona, quien relata su propia historia.

En *The Crying Woman / La Llorona* de Anaya, R., encontramos la historia de Maya, una mujer del México antiguo que, cuando nació, fue bendecida y nombrada como hija del Sol, por una marca que descubrieron en su hombro. Maya era amada por la mayoría de los dioses, excepto por el Señor Tiempo, que no la quería porque tanto Maya como su descendencia serían inmortales. Temiendo por su hija, los padres de Maya la esconden en la selva. Debido a su soledad, Maya desea compañía y descubre la forma de crear niños. El Señor Tiempo logra descubrir dónde Maya estaba escondida y la engaña, llevándose a los hijos de Maya y dejándola desconsolada. La inmortalidad de Maya la condenó a buscar y penar eternamente por sus hijos robados.

Finalmente, en *Prietita and the Ghost Woman / Prietita y La Llorona* de Anzaldúa, G., se narra la historia de Prietita, una niña de ascendencia mexicana que vive al sur de los Estados Unidos (probablemente Texas) y que es aprendiz de una curandera. Cuando recibe la noticia de que su madre no se encuentra bien, le pide ayuda a la curandera, quien le informa que para curarla necesita un ingrediente: hojas de la planta de ruda. Prietita decide correr el peligro de ir a buscar la planta en el bosque que se encuentra al interior del *Rancho King*, un lugar peligroso donde disparan a los intrusos. Al ingresar al bosque, Prietita se pierde, pero siguen con su búsqueda. A medida que avanza, escucha unos llantos y decide caminar hacia el lugar de donde provienen. Prietita encuentra una laguna y ve resplandecer entre los árboles una luces blancas. Estas cobran forma de mujer vestida de blanco. Temblando, Prietita le pide ayuda para encontrar la planta de ruda. El fantasma se mueve y la niña la sigue hasta que la Llorona le señala la planta deseada. Finalmente, la Llorona guía a Prietita a través del bosque hasta que encuentra una salida.

Esta circunscripción del corpus al territorio estadounidense se debe en parte a la poca producción que existe en la literatura

328 infantil mexicana sobre la leyenda de la Llorona<sup>135</sup>. Cabe aclarar también que dichos textos fueron escritos principalmente por autores masculinos, por lo que resultará interesante entrever qué concepciones de mujer rigen estas representaciones de la Llorona. Asimismo, si es a través de la escritura y de las narraciones que la identidad adquiere una dimensión simbólica y si la literatura infantil es uno de los primeros contactos que tienen los niños con la cultura, ¿cómo impactan estas figuras en la construcción de su identidad?

El movimiento cultural y nacionalista chicano<sup>136</sup> tuvo sus orígenes durante la época de desarrollo de muchos de los movimientos de lucha y reivindicación por los derechos civiles de muchas comunidades minoritarias en los Estados Unidos (García, 2014). El Chicanismo “enfaticó el orgullo cultural como fuente de unidad y fuerza política capaz de movilizar a los Chicanos y Chicanas hacia un grupo político de oposición” (García, 2014, p. 17). Casi al mismo tiempo que fue surgiendo “El Movimiento”, al interior del mismo las mujeres chicanas comenzaron a notar que sus voces no eran incluidas. Se luchaba por la igualdad de las comunidades migrantes, pero al interior de las mismas, las mujeres seguían estando bajo el dominio del hombre chicano. Siguiendo a Gloria Anzaldúa (2016), “la cultura espera que las mujeres muestren mayor aceptación del sistema de valores que los hombres y mayor compromiso con él” (p. 57). Dentro

135 Por lo menos hasta el momento en que se escribió este artículo. Han aparecido nuevos textos (Vera, O. (2018), *La liga de los espantos 2. Llorona: la guardiana*. Planeta Editorial Colombia: Bogotá; Garza, Xavier (2021), *La Llorona can't scare me/ La Llorona no me asusta*. Piñata Books: Houston, Texas; Unamuno, Ana Cuevas de (2007). *La Llorona / The Cryer*. Signo Editorial S.A. de C. V.: Tlalnepantla de Baz, México; entre otros. En su mayoría, estos textos fueron elaborados por autores chicanos, estadounidenses o latinoamericanos (Colombia y Argentina), pero no por escritores de nacionalidad mexicana.

136 El término chicano es utilizado para denominar a los ciudadanos estadounidenses de origen mexicano (generalmente hijos de migrantes que nacieron en Estados Unidos y generaciones subsiguientes). La palabra proviene de un acortamiento del gentilicio *mexicano*: xicano < chicano.

del Chicanismo, comenzaron a surgir corrientes feministas que “(...) alzaron la voz en oposición a las tensiones y conflictos de género que estaban experimentando dentro del movimiento social y de protesta Chicano” (García, 2014, p. 16). Estas tensiones tenían y tienen que ver con el hecho de que la mujer chicana es objeto de una opresión triple: “(...) es oprimida por las fuerzas del racismo, del imperialismo, y del sexismo” (Martínez, 2014, p. 40). Comparte con los hombres la opresión del racismo y del imperialismo, pero no aquella que se basa en el sexo y que “(...) involucra tanto las estructuras sociales como las actitudes de superioridad masculina que tienen raíz en esas estructuras” (Martínez, 2014, p. 40). Es decir que la mujer chicana no solo lucha contra el imperialismo estadounidense y el racismo que enfrenta del otro lado de la frontera, sino también con las estructuras patriarcales que se manifiestan y sostienen a ambos lados de la frontera.

Aun así, Sandoval (2008) sostiene que, aunque tanto el feminismo chicano como el mexicano buscan, a través de la reformulación de símbolos culturales, realizar una crítica y responder a los mismos problemas, estos feminismos se desarrollan en contextos diferentes. A diferencia del feminismo mexicano (y latinoamericano, en general), donde las mujeres son incluidas dentro del discurso nacional, las Chicanas “(...) escriben contra un discurso nacional que no las reconoce” (Sandoval, 2008, p. 8), es decir, el estadounidense. Las chicanas se encuentran, por lo tanto, enajenadas de su propia cultura y de la cultura dominante, porque en ambas su oportunidad de alzar su voz está obstaculizada. Mientras que la dominación en la propia cultura se expresa en las actitudes y valores que refuerzan visiones machistas y de sumisión de la mujer, la dominación cultural se expresa por medio del sistema educativo, la imposición de un canon literario predominantemente blanco y anglosajón, la co-

330 optación, descontextualización y recontextualización de símbolos, entre otros mecanismos de coacción interna.

Por otro lado, si bien las comunidades chicanas construyeron un sentido de “identidad cultural” basado en las experiencias históricas y en los códigos culturales comunes, para Stuart Hall (1990), esta concepción esencialista de *identidad* resulta rígida y no da lugar a rupturas, discontinuidades ni a reinterpretaciones de las historias y de los símbolos culturales compartidos. Para Hall (1990), las “identidades culturales” “son los puntos de identificación, (...) que son construidos, dentro de los discursos de la historia y la cultura” (Hall, 1990, p. 226) y conllevan una toma de posición con respecto a las “narrativas del pasado” (Hall, 1990, p. 225). En este sentido, para este autor, la “identidad cultural” es, por tanto, un proceso de continua transformación que se construye discursivamente y que conlleva “(...) efectos reales, materiales y simbólicos” (Hall, 1990, p. 226). En este sentido, Sandoval (2008) sostiene que las expresiones literarias de ambos grupos crean lazos a través de la historia común y “(...) de las representaciones de símbolos culturales y de las mitologías que las chicanas y mexicanas comparten” (Sandoval, 2008, p. 11). Para Sandoval (2008), “el re-visionado de mitos, leyendas y símbolos culturales siempre ha sido un rasgo de la literatura” (p. 11) chicana y mexicana.

La Llorona ha sido uno de los personajes mitológicos más significativos de la cultura mexicana. Su figura puede rastrearse hasta el códice Florentino, donde aparecen las primeras descripciones de una mujer con las características que asociamos a la figura de la Llorona (Padilla Aguilar, 2019). En el libro doce del códice, sostiene Padilla Aguilar (2019), los nativos narran que diez años antes de la llegada de los conquistadores españoles, los aztecas y, en particular, Motecuhzoma, comenzaron a visualizar presagios sobre la caída de Tenochtitlan. El sexto presagio narra el caso de una mujer que fue escuchada llorando y gritando por

el destino de “sus hijos” durante la noche en repetidas ocasiones. Según los escritos del mismo códice, “la mujer que llora en la noche, preocupada por sus hijos, no es otra que la diosa *Cihuacóatl*, cuyo nombre significa ‘mujer serpiente’” (Padilla Aguilar, 2019). Según menciona Padilla Aguilar (2019), existen otros dos textos del siglo XVI, que mencionan a una mujer con las características de la Llorona: el *Códice Durán* (aprox. 1579) y *La Historia de Tlaxcala* (aprox. 1579). En dichos textos, se menciona que los vecinos escuchaban por la noche a una mujer llorando y gritando por sus niños: “¡Oh mis hijos! Ahora lo perderemos todo...” y “Oh mis hijos, ¿A dónde puedo llevarlos y esconderlos?” (Padilla Aguilar, 2019).

Luego de la llegada de los españoles, la historia de la Llorona sufrió modificaciones. La versión actual que se cuenta es la de una mujer indígena o mestiza que se enamora de un hombre blanco y español con quien tiene hijos. El hombre se desentien- de de esos hijos y de la mujer, abandonándola a su suerte, y se casa con una mujer blanca y española. Ya sea por un corazón roto o por un deseo de venganza, la mujer ahoga a sus hijos en un río, aunque algunas versiones afirman que ella los descuida y que los niños caen al río accidentalmente. Sea como fuere, una vez que recobra conciencia de sí misma y de sus actos, ya es demasiado tarde. Por el dolor de los actos cometidos, la mujer comienza a llorar y a gritar, buscando a sus hijos en las orillas del río, condenada a recorrerlo de esta manera hasta que los cuerpos de los niños sean encontrados. En todas las versiones, la Llorona es una mujer sin poder, condenada al llanto como única forma de expresión (Perez, 2018).

Tradicionalmente, las representaciones de La Llorona frecuentemente se concentran en mostrar a este personaje como una figura desesperada, que ha perdido a su hombre y a sus hijos. Para Perez (2008), estas representaciones “(...) usualmente

332 posicionan o promueven a La Llorona como egoísta, vanidosa, fornicadora, y, lo peor de todo, como una mala madre, mientras que se exige o ignora el comportamiento del hombre” (p. 23). Es decir, dentro de las diferentes versiones de la leyenda se codifican representaciones de la mujer que son utilizadas para regular el comportamiento “adecuado” o “deseado” en las mujeres de la cultura mexicana y chicana. En el otro lado de la frontera, desde la visión cultural chicana, sin embargo, “(...) La Llorona es una de las historias que contamos, y que nos cuenta, acerca del sufrimiento, el castigo, y la resistencia” (Perez, 2008, p. 110). En este sentido, esta figura es resignificada y su historia les ayuda “(...) a entender cómo las fuerzas culturales/sociales o un único acto puede conformar la identidad entera de una persona o figura” (Pérez, 2008, p. 110).

La literatura chicana, como una “literatura de frontera”, tiene un puente entre las lecturas tradicionales de las leyendas y sus resignificaciones. Esta literatura es un espacio discursivo donde dos culturas se encuentran y se rozan. Para Gloria Anzaldúa (2016), “un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición” (p. 42). La frontera es concebida “(...) como terreno de interpretación y de separación a la vez, como lucha continua entre elementos en unión y desunión, otorga una especial dinámica y una significativa vitalidad a una zona de acceso y de invasión, de obstáculo y de protección” (Hernando, 2004, p. 112). Este espacio intermedio entre dos idiomas, dos culturas, dos países, “(...) se ha transformado, como acaso siempre lo fuera, en un lugar de confluencia, de hibridación y de generación de movimientos, de ideas, de proclamas y expresiones de la historia que se quiere denunciar y contar” (Hernando, 2004, p. 112). Pero la frontera no es sólo la línea arbitraria que divide dos países/territorios, sino que las

fronteras “(...) están presentes de forma física siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida” (Anzaldúa, 2016, p. 35). La frontera excede lo geográfico. Es una construcción discursiva en la cual “los artistas de frontera cambian el punto de referencia. Al alterar las prolijas separaciones entre culturas, ellos crean una mezcla cultural, una mestizada en sus obras de arte” (Anzaldúa, 2015, p. 49). Para Anzaldúa (2015), “cada artista se ubica a sí mismo en esta frontera *lugar*, destruyendo y reconstruyendo el *lugar* mismo. La frontera es el punto de resistencia, de ruptura, de implosión y explosión, y del armado de fragmentos y creación de una nueva conjunto” (p. 49). En el caso de la literatura chicana, los puntos que se rozan son lo mexicano y lo anglosajón, el español y el inglés, lo indígena y lo blanco.

En la literatura, también podemos hallar estas fronteras, como es el caso de la Literatura, escrita con mayúscula, y la literatura infantil, es decir, esa literatura adjetivada, que se encuentra al margen y que muchas veces no es considerada literatura debido a su roce con los ámbitos de la pedagogía, la psicología evolutiva y la didáctica (Díaz Rönner, 2012). Para Fanuel Díaz (2015), “delinear el territorio de la literatura infantil muchas veces exige confrontar algunos prejuicios que muchos adultos tenemos con respecto a esta literatura” (p. 89). Dentro de esta literatura, muchas veces menospreciada e infravalorada, aparecen temas considerados controversiales que buscan ser censurados, pero que es necesario que sean tratados con respeto hacia el tema y hacia los lectores. Los lectores infantiles, siguiendo a Díaz (2015), necesitan extender sus horizontes, acumulando experiencias y conocimientos acerca de cómo funciona el mundo para poder comprender y asumir posiciones críticas.

Gloria Anzaldúa entendía la importancia de la literatura infantil como forma de “activismo, necesaria para efectuar transformaciones culturales y sociales” (Rebolledo, 2006, p. 279). Para Anzaldúa, “los niños bilingües y migrantes a los que enseñaba necesitaban ver su cultura y sus voces reflejadas en las historias que escuchaban y leían” (Rebolledo, 2006, p. 280). Es por ello que la literatura infantil se instaure como un campo de interés para los escritores chicanos y, actualmente, dentro de la literatura infantil se pueden encontrar versiones de la historia de la Llorona. Algunas están más apegadas a la leyenda tradicional, mientras que otros textos resignifican esta figura con el propósito de darle mayor agencia o realizar lecturas reivindicadoras de la identidad chicana.

Tradicionalmente, “las historias de La Llorona son (...) utilizadas como un elemento disuasivo del comportamiento. Vemos la tradición utilizada como una amenaza para inducir el “buen” comportamiento en las niñas jóvenes” (Perez, 2008, p. 28). Siguiendo a Perez (2008), “desde una edad joven, los niños son enseñados, bajo restricciones de género específicas, que La Llorona los “atrapará” si se comportan mal o se alejan demasiado del hogar o de la mirada” (p. 28). Para Fanuel Díaz (2015), en los cuentos y las leyendas, “la desobediencia (...) acarrea sanciones que pueden resultar desmedidas, como el abandono o el ser devorado. Penetrar un bosque prohibido, (...) o hablar con un desconocido instalan algunas de las advertencias que debe atender el héroe para alcanzar su destino” (p. 92). Es por ello que la leyenda de La Llorona podría situarse dentro de lo que Fanuel Díaz (2015) denomina *libros –o historias- perturbadores*. Es decir, dentro de esos relatos que “producen una sensación de inestabilidad en la mente del lector, que dejan sensaciones amargas y que a veces pueden causar conmociones en nuestra psique porque son devastadores” (p. 90). En esa perturbación se ven

involucrados aspectos de la personalidad “(...) como la envidia, el deseo de muerte, el odio, la mentira, la traición, la guerra, la violencia gratuita, el desprecio, la burla, el rencor, el miedo, el ansia de dominio, el poder, la avaricia, los celos (...)” (Díaz, 2015, p. 96), aspectos que generalmente buscan ser reprimidos ya sea por la persona que los padece o por la misma cultura en la que esa persona se integra, como forma de ejercer control y dominación. En las versiones de La Llorona que analizaremos a continuación, muchos de estos sentimientos se ven reflejados por las mujeres que luego se convertirán en La Llorona. Estas versiones –mayormente escritas por hombres- construyen representaciones de lo femenino que son castigadas por expresar abiertamente la envidia, la vanidad y la ingenuidad. La Llorona cobra otra significación, uno de protección, cuando es escrita por una mujer, como es en el caso del texto de Gloria Anzaldúa.

## **LA LLORONA “ENVIDIOSA”**

En *The Tale of La Llorona. A mexican folktale* de Lowery, L. y Keep, R., los autores estadounidenses realizan una adaptación de las diferentes versiones de la leyenda de La Llorona o ‘Weeping Woman’ que se cuentan tanto en México central como en el sur de los Estados Unidos. En este cuento se narra la historia de María, una joven del México colonial que vive con su madre y trabaja en el paraje familiar, aunque desearía no tener que trabajar tanto. María atiende a viajeros y clientes adinerados con la esperanza de que le dejen “algunos pesos” (Lowery & Keep, 2008, p. 9), pero secretamente los admite y desea tener su suerte: “Why wasn’t I born rich and lucky too?” (Lowery & Keep, 2008, p. 9).

María sueña con casarse con un hombre rico para escapar de esa vida, ambición que expresa abiertamente frente a su madre y amigas. Siguiendo a Anzaldúa (2016), la cultura chicana y mexicana tradicional “(...) rechaza el egoísmo, en particular en

336 las mujeres; la humildad y la abnegación, la ausencia de egoísmo se consideran una virtud” (p. 59). En este sentido, esta ambición de más dinero y riquezas de María, de mejorar su posición social, la pone en un lugar de rebeldía con su propia cultura y en una oposición con su madre, quien es una “buena mujer”, abnegada y servicial con sus huéspedes, agradecida de sus bendiciones. María, en cambio, discute con sus amigas por alardear sosteniendo que su futuro estará lleno de riquezas y esto generará envidia en el resto de la gente: “I will be more than rich. Everyone will envy me. Then I will be de happiest girl in Mexico” (Lowery & Keep, 2008, p. 12). Anzaldúa (2016) sostiene que “con la ambición (condenada en la cultura Mexicana y valorada en la *Anglo-Saxon*) llega la envidia” (p. 59). Según esta autora, en la cultura mexicana “(...) mostrarse humilde con personas de fuera del círculo familiar garantizaba que no se provocara la *envidia* (*envy*) de nadie, con lo que esa persona no usaría brujerías contra nosotros. Si te elevas por encima de ti misma, eres una *envidiosa*” (Anzaldúa, 2016, p. 59). Es decir, sentir o querer provocar envidia es una actitud condenable.

En este sentido, María reniega de su posición social, expresando “Life is too hard for me” (“La vida es muy dura conmigo”) cada vez que se le presenta una situación o inconveniente que le recuerda su pobreza. Ella siente que “lo malo” de su vida es culpa de su padre (por abandonarlas), de su madre (por no poder darle todos los bienes materiales que ella quisiera), de la gente rica (por ser egoístas y no recompensarla por sus servicios), etc. Siguiendo a Perez (2008), “la clase social es también un componente visible en el cuento. La pobreza de La Llorona a menudo se pone en contraste con la riqueza de su amante masculino”. Este autor destaca, retomando a otros folkloristas que han estudiado la leyenda, que “el uso más frecuente de la historia está dirigida a las adolescentes románticas, para advertirlas en con-

tra de enamorarse de un hombre joven que (...) está muy por encima de ellas para considerar el matrimonio (Mexicana, 76)” (West, en Perez, 2008, p. 29). Es decir, en la leyenda –que se transmite de generación en generación– persiste una representación clasista y negativa de las mujeres pobres como personas que solo quieren “atrapar” a un hombre rico, a la vez que se constituye como una advertencia para las “aspiraciones amorosas” de estas jóvenes, ya que estos hombres de mayor estatus social solo las usarán y nunca las amarán.

Cuando María ya tiene dieciocho años, ella sigue en la posada con su madre y sigue con sus “fantasías” de príncipes, palacios y riquezas. Ella conoce a un hombre adinerado, huésped de la posada. A los ojos de María, Don Ramón sería el esposo perfecto, ya que, como su título de ‘Don’ lo indica, posee fortuna. Don Ramón se enamora (aparentemente) de María apenas la ve y le promete una vida de lujos y riquezas para atraerla a sí: “Will you buy me a big hacienda one day? (...) Will you buy me gowns of silk and Spanish lace? (...) Will you buy me diamonds to sparkle like the stars in my eyes?” (Lowery & Keep, 2008, p. 24). Si bien María no ama a Don Ramón, si ama su fortuna y los objetos materiales que dan cuenta de ella, por lo tanto, es feliz por un tiempo, esperando lo prometido que, sin embargo, no llega. María pregunta a sus hijos y a su madre cuando llegará todo lo prometido. Al final, nuevamente culpa a Don Ramón por lo difícil que es la vida. Don Ramón va y viene de la posada y luego de años y del nacimiento de dos hijos, abandona a María y a los niños. Mientras María se encuentra lavando la ropa en el río con sus hijos, ve llegar a Don Ramón en un carruaje. Aquí encontramos el elemento central de la leyenda de La Llorona: el río. En este caso, el río podría representar la frontera que divide la vida de María entre lo que es y lo que ella quisiera que fuese. Y es también el elemento que cambia la vida de María y le da castigo.

María corre al encuentro de Don Ramón, pensando que el carruaje es para ella, pero se detiene al ver que del mismo baja otra mujer. Don Ramón había abandonado a María para casarse con una mujer rica y de mayor posición social, probablemente una española o criolla. Esto provoca la ira de María, quien se siente engañada, se tira al suelo, solloza y grita por Ramón y por sus sueños. Nuevamente, la culpa recae sobre otras personas que no son ella: sus hijos. Un viento le tira tierra en los ojos, el cielo se oscurece y comienza a llover. La joven, por estar lamentándose de su vida, pierde de vista a sus hijos mientras estos juegan en el río. María llama y grita por ellos, pero los niños no responden: “Had they fallen into the raging river? Had they drowned?” (Lowery & Keep, 2008, p. 41). María los busca con desesperación entre la noche y la lluvia, pero no logra encontrarlos, por lo que llora y se lamenta. Luego de años y siglos, los gemidos de María pueden escucharse hasta el día de hoy.

La avaricia y la envidia de María reciben castigo en esta historia. Si bien esta versión omite el infanticidio que se dice comete la Llorona de la leyenda tradicional, ella descuida y pierde de vista a sus hijos y reconoce su propia culpa: “Why had she left her children all alone? Why had she not loved them as they deserved to be loved? “Life is too hard for me!” Maria wailed. She blamed I ton herself” (Lowery & Keep, 2008, p. 43). Por estar pensando en sí misma, y aunque no los haya matado, María sigue siendo representada como una mala madre y, por tanto, como una *mala mujer* a los ojos de su cultura. Sin hijos, ahora “no tiene nada”. En este sentido, el cuento sigue la línea de la “culpabilidad” de la Llorona, como una mujer condenada a la pena eterna por su “crimen”, a la vez que refuerza la representación de la madre y de la mujer servicial y humilde como la imagen de la *buena mujer* por tanto reproduciendo los esquemas de la sociedad patriarcal. En palabras de Anzaldúa (2016), “la cultura está

hecha por quienes tienen el poder –los hombres-. Los hombres hacen las normas y las leyes; las mujeres las transmiten” (p. 57). 339

## **LA LLORONA “VANIDOSA”**

Siguiendo con el tema del castigo de la Llorona por sus “pecados” de autonomía, en *La Llorona. Retelling a Mexican Legend*, los autores estadounidenses Coleman, W. y Perrin, P. narran su propia versión de la leyenda de La Llorona en una obra de teatro de cinco escenas. En esta obra encontramos dos relatos enmarcados: la experiencia de David con La Llorona y la vida anterior de La Llorona. El narrador de la historia es David, un hombre chicano que relata su encuentro con la Llorona cuando era un niño: “I’m Mexican-American. I was 10 years old when all this happened. I had lived my whole childhood in the United States (...)” (Coleman & Perrin, 2014, p. 7). Se puede destacar que David utiliza el gentilicio “mexicano-estadounidense” y no “Chicano”, que aunque hagan referencia a lo mismo, no conllevan el mismo peso simbólico: el segundo denota una postura política de unión, pertenencia, activismo y anticolonialismo, mientras que el primero es un término más despolitizado y que acepta la asimilación de los migrantes mexicanos a la cultura dominante (Puchmüller, 2019). David, criado toda su vida en los Estados Unidos, visita México por primera vez. Él es invitado por su Tía Viviana a pasar el verano en su *rancho*. A lo largo de las escenas, vemos la relación que establece David con este nuevo territorio en el que nunca antes había vivido, con el que siente una desconexión e incomprensión profundas, ya que tampoco habla muy bien español. Asimismo, se pueden observar nuevamente las cuestiones de clase. Viviana es una mujer rica, propietaria de tierras y con “sirvientes” o empleados que la reverencian a ella y a David (quien encuentra el gesto extraño), por lo que se da a entender que este “nuevo” territorio sigue manteniendo

340 tradiciones o una organización social y laboral que se asemeja al latifundio o la estancia.

Durante la cena de bienvenida, la Tía Viviana le advierte a David que no salga de la casa luego de que oscurece, debido al peligro que representaba el arroyo. En la noche, cuando ya todos dormían, David comienza a escuchar sollozos y gritos que entran por la ventana: es la voz de La Llorona, que pide por sus hijos y pide ayuda para encontrarlos. David corre a su encuentro y se enfrenta cara a cara con ella. La Llorona es descrita como una mujer con el pelo grueso y negro que le llega hasta los tobillos, las uñas crecidas (asemejando garras) con un vestido blanco y largo pero dañado por manchas de lo que parece ser barro seco, y con un velo que le cubría la cara. Podría decirse que es una representación bastante prototípica de una mujer en los cuentos y películas de terror estadounidenses.

Al avanzar en la obra, David logra que La Llorona recuerde quien fue en su vida anterior: una joven mujer, campesina, de sangre india y muy pobre de nombre María. María era conocida por su excepcional belleza, y ella se sentía orgullosa de la misma: “Who could possibly be more beautiful than I?” (Coleman & Perrin, 2016, p. 27). Todos los jóvenes del pueblo querían “ganar” su mano y constantemente le pedían matrimonio, pero María los rechazaba ya que no creían que alguien fuera lo suficientemente merecedor. Ella sabría quién sería digno de casarse con ella cuando lo viera. Anzaldúa es muy crítica con este aspecto de la cultura, según la cual “las mujeres deben estar al servicio de los hombres. Si una mujer se rebela, es una *mujer mala*. Si una mujer no renuncia a sí misma en favor del hombre, es una egoísta” (Anzaldúa, 2016, p. 57). Asimismo, si bien la “vanidad” es mal vista, según Martínez (en García, 2014) las mujeres chicanas son educadas desde niñas a competir entre sí para buscar la aprobación masculina, con el fin de conseguir un

marido. Así, el control sobre la mujer chicana pasa de su familia a su marido. 341

Caminando un día por delante de la cantina, María ve un hermoso caballo y escucha a alguien tocando la guitarra y cantando. Allí, en la cantina (un lugar ‘prohibido’, en el que no se admitían mujeres) María conoce a Gabriel, un hombre rubio, blanco, de sangre española. Gabriel y María entablan una conversación donde él se convierte en el centro de los halagos de María. María menciona su caballo y Gabriel dice que lo venderá ya que se ha vuelto demasiado manso y a él le gustan más los caballos “salvajes”. María realiza un comentario sugestivo: “I guess you like your women wild too. And you get rid of them when they become too tame” (Coleman & Perrin, 2014, p. 30). Siguiendo a Saldívar (en Anzaldúa, 2016), “a las muchachas en las tierras fronterizas normalmente se les enseña a temer la sexualidad y a aprender que los hombres solo valoran los cuerpos de las mujeres” (p. 17). Similarmente, para Perez (2008), “a las niñas se les enseña que la sexualidad, cuando es ejercida, puede llevar al desconsuelo y al castigo eterno” (p. 28).

María, una mujer consciente de su belleza, de su valor, habiendo rechazado a todos los hombres de su pueblo, se enamora del hombre blanco, español, que luego la abandonará. Siguiendo a Perez (2008), el cuento o leyenda de La Llorona “enseña a los niños a ver a las mujeres como tentadoras, encarnaciones de una sexualidad malvada” (p. 28). Por otra parte, mientras que por un lado se afirma la agencia sexual de la mujer, “(...) al mismo tiempo codifica ese comportamiento como peligroso para los hombres porque amenaza el acceso y control masculino sobre el cuerpo de las mujeres” (p. 28). Así, las trasgresiones de María (creerse superior por su belleza, entrar en lugares prohibidos a las mujeres, utilizar su sensualidad para atraer a Gabriel) son castigadas. María y Gabriel se casan y tienen dos hijos, pero

342 Gabriel –tal como ella lo había sugerido- comenzó a alejarse y a desinteresarse de ella. Un día, mientras paseaba por el pueblo con sus hijos, María ve a Gabriel con otra mujer, hermosa y bien vestido, en un carruaje lujoso. La mujer pregunta por María y los niños, pero Gabriel niega saber quiénes son y ambos se alejan rápidamente.

Retomando a Fanuel Díaz y su categoría de *libros perturbadores*, en esta versión de la historia, La Llorona explícitamente menciona empujar a sus hijos al río: “I took each child by the hand. (...) I pushed them off this ledge and watched them fall into the water” (Coleman & Perrin, 2014, p. 33). La Llorona se pregunta a sí misma el porqué de su accionar:

Why did I do what I did then? Did I hate my little ones? Did I think my husband had stopped loving me because of them? Or did I pity them because he no longer wanted them? Did I pity them so much that I'd rather they died than suffer from his neglect? Or was it simple madness? (Coleman & Perrin, 2014, p. 33).

Por una parte, si bien esta versión es más dura con la descripción de los eventos de la leyenda, nombrando el infanticidio con todas las letras, responsabilizando a María por su comportamiento y el castigo que recibe, también es una de las pocas versiones donde La Llorona puede contar su historia y usar su propia voz. En la mayor parte de las versiones de la leyenda y en los cuentos basados en las mismas, siempre es otro quien narra la historia, mientras que la Llorona aparece en la historia como un ser sin voz. Por otra parte, es una versión compasiva de La Llorona, que cuestiona sus propios motivos para ahogar a sus hijos: ¿fue verdaderamente por odio hacia ellos o porque no quería que sufrieran (por el rechazo de Gabriel, por la pobreza de María, etc.)?

Uno de los aspectos más destacables de la obra, sin embargo, es la conversación de la Llorona con David, previa a la historia de María. Al comenzar a hablarle, David se da cuenta que La Llorona habla inglés a lo que La Llorona le responde: “I do not speak at all. You hear me only with your heart” (Coleman & Perrin, 2014, p. 20), yo no hablo, tú me escuchas con tu corazón. La Llorona le pide ayuda para buscar a sus hijos; ella comienza a caminar y, como hechizado, David la sigue. La Llorona lo guía hasta el borde de un precipicio, a los pies del cual se encontraba un río profundo, rápido y embravecido. Nuevamente, el río (como también el precipicio) como elemento principal de la leyenda que simboliza la lucha y las fronteras internas. David lo reconoce como el arroyo que menciona su Tía Viviana, pero él no lo recordaba tan peligroso. La Llorona le explica: “All rivers are one river. It is the river that flows through our hearts. Listen to that rumbling. It is the war in our blood” (Coleman & Perrin, 2014, p. 23), todos los ríos son el río que fluye a través de nuestros corazones y su rumor es la guerra en nuestra sangre, en nuestro interior. En palabras de Anzaldúa (2016), “esos movimientos de rebeldía que tenemos en la sangre nosotros los mexicanos surgen como ríos desbocados en mis venas” (p. 55).

La Llorona evidencia la lucha interna de David, de ser un niño estadounidense en un país y cultura que todos afirman son suyos pero que desconoce casi por completo. Es también la lucha de los Chicanos por reconciliar las partes fragmentadas de su identidad: mexicana, ancestral, estadounidense, hombre, mujer, etc. Para Anzaldúa (2016), el conflicto de la frontera está muy interiorizado, “la lucha de identidades continúa, la lucha de las fronteras sigue siendo nuestra realidad. Algún día cesará la lucha interna y tendrá lugar una verdadera integración” (Anzaldúa, 2016, p. 117).

Finalmente, al ver que no puede convencer a David de saltar al río para buscar a sus hijos, La Llorona se rinde y abandona a David. El niño despierta en su cama, rodeado por su Tía y sus sirvientes. David le cuenta a su Tía lo que vivió con La Llorona y menciona “la guerra”, de la cual Viviana es consciente: “Yes, it’s the war between the conqueror and the conquered. The war between the Spaniard and the Indian, the ruler and the rules. The war between the rich and the poor, the man and the woman. Do you understand?” (Coleman & Perrin, 2014, p. 38).

Con en el cuento anterior, en su obra teatral, Coleman y Perrin construyen primeramente una representación de La Llorona acorde al de la leyenda, pero sobre todo, acorde a los estereotipos de las películas de terror estadounidenses, con el vestido blanco manchado, el velo rasgado, el cabello negro y largo, el rostro demacrado, etc. María es representada como una *mala mujer* por ser tan orgullosa de su belleza y vanidosa, por interesarse en el dinero y en la belleza exterior, por rechazar a tantos hombres que le pidieron matrimonio y traicionar a los de su sangre india casándose con un español (remitiendo también un poco al mito de La Malinche, otro de los símbolos importantes para los mexicanos y chicanos).

El relato sigue encuadrándose en los valores de la sociedad patriarcal, donde La Llorona es vista como la mala madre y la asesina y, por lo tanto, reforzando los aspectos negativos de su figura. Aun así, los autores se muestran un poco más compasivos, dándole una voz para que ella misma pueda dar su historia, en vez de que otro lo haga por ella. Asimismo, La Llorona comienza aquí a cobrar un nuevo significado: es ella quien nombra la lucha de la sangre, la “guerra” interna de todos los chicanos, producto de la asimilación a otra cultura, de la dominación de raza, clase y género.

## LA LLORONA "INGENUA"

En *The Crying Woman / La Llorona* de Anaya, R., encontramos la historia de Maya, una mujer del México antiguo. En este cuento se retoman y reivindican las raíces aborígenes de los chicanos, origen muchas veces ocultado, reprimido y negado. Cuando nació, Maya fue bendecida y nombrada como hija del Sol, por una marca que descubrieron en su hombro. Maya era amada por la mayoría de los dioses, por su belleza, su humildad y lo servicial y trabajadora que era. Aquí se puede observar nuevamente la valoración de *buena/mala mujer* que se instaaura en la cultura patriarcal. A diferencia de los relatos de La Llorona analizados anteriormente, donde la mujer era materialista y envidiosa o vanidosa y orgullosa, Maya no es ninguna de las dos. Es la *buena mujer*, que cumple con su rol social establecido.

El Señor Tiempo era el único dios que no la quería porque tanto Maya como su descendencia serían inmortales. Temiendo por su hija, los padres de Maya siguen el consejo del sacerdote mayor de su aldea y la llevan a la selva, a la orilla de una laguna, donde vivirá sola, pero a salvo. Sin embargo, podría decirse que el aislamiento de Maya no es solo para protegerla del Señor Tiempo. Anzaldúa (2016) sostiene que “la cultura (...) afirma proteger a las mujeres. En realidad, lo que hace es mantenerlas en papeles rígidamente definidos” (p. 58).

Debido a su soledad, Maya desea compañía. Descubre la forma de crear niños, junto a un joven que deposita semillas de maíz en las vasijas de barro cocido hechas por Maya. La joven crea varios hijos y guarda las vasijas en el horno donde se cocían para que el Señor Tiempo no las encontrara y estos estuvieran protegidos. La castidad es otro de los valores que resaltan la bondad y virtud de Maya, en oposición a las demás mujeres que se transforman en La Llorona.

En este sentido, en este texto –escrito, ahora sí, por un autor chicano- se resignifica la figura de La Llorona como mala madre, que no quiere a sus hijos o que los culpa por su pobreza y abandono. Maya es una madre amorosa y atenta. Sin embargo, el “pecado” de Maya, en este caso, podría decirse que es la ingenuidad. El Señor Tiempo logra descubrir donde Maya estaba escondida y la engaña. Hace que ella misma rompa las vasijas donde nacieron sus hijos y tire los pedazos a la laguna, creyendo que esta sería la mejor manera de protegerlos. Como consecuencia de esta acción, el Señor Tiempo se lleva a los hijos de Maya y ella queda desconsolada. Intenta recuperar las piezas de las vasijas, buscándolas en el lago, pero éstas ya estaban desechas. Maya corre, grita y llora, pero nadie la ayuda porque estaban asustados. La inmortalidad de Maya la condenó a buscar y penar eternamente por sus hijos robados.

El autor ofrece una lectura reivindicativa del mito de La Llorona, rompiendo con el relato tradicional que la representa como un ser monstruoso, como una *mala mujer* que merece su castigo. Pero aun así, podría decirse que la obra sostiene ciertos valores del sistema patriarcal que oprime a las mujeres. Maya, siendo una mujer buena, servicial, casta y pura, pasa de ser victimaria a víctima, lo que le quita aún más agencia a esta figura.

### **LA LLORONA “PROTECTORA”**

Finalmente, en *Prietita and the Ghost Woman / Prietita y La Llorona* de Gloria Anzaldúa encontramos una versión más alejada de la leyenda tradicional, que le da un giro importante al personaje de La Llorona. En este cuento se narra la historia de Prietita, una niña de ascendencia mexicana que vive al sur de los Estados Unidos (probablemente Texas) y que trabaja como ayudante de una curandera. Prietita recibe la noticia de que su madre no se encuentra bien y le pide ayuda a la curandera. La curandera le

informa que sí puede curarla pero que necesita un ingrediente con el que no cuenta: hojas de la planta de ruda. Se puede observar cómo Anzaldúa, desde las primeras líneas, va incorporando elementos de la cultura mexicana que ya estaban en las zonas de lo que alguna vez fue México, como también saberes y concepciones que fueron llevados allí por los migrantes y que se siguieron transmitiendo de generación en generación. Este tipo de saberes (que tienen que ver con la intuición, la comprensión de la naturaleza, de la propia cultura e historia) es denominado por Anzaldúa como *conocimientos*, “(...) otras formas de conocer (...)” (Rebolledo, 2006, p. 279). En este sentido, Prietita se encuentra en un proceso de formación, de adquisición de *conocimientos*, de comprensión de su propia cultura.

Consciente del riesgo que implica, Prietita decide ir en busca de la planta en el bosque al interior del Rancho King. Este es un lugar peligroso donde disparan a los intrusos. Aquí se encuentra una demarcación fronteriza: la cerca que separa el rancho del resto del espacio y que prohíbe el paso a quienes están del otro lado.

Mientras más se interna en el bosque, más perdida se siente, pero siguen con su búsqueda de la planta de ruda. A medida que avanza en su camino, Prietita escucha unos llantos y la leyenda de La Llorona se hace presente en su mente: “De pronto pensó que había oído un sonido como un chillido y se acordó de las historias de su abuela sobre la Llorona, la mujer fantasma vestida de blanco” (Anzaldúa, 2001, p. 14). Aunque estaba asustada, Prietita decide caminar hacia el lugar de donde proviene el llanto. En su camino, Prietita “se comunica” con varios animales que la guían hasta encontrar la laguna. Como ya se dijo, parte de los *conocimientos* de los que habla Anzaldúa tienen que ver con la intuición y la comprensión de la naturaleza y sus ritmos.

En la laguna, Prietita ve resplandecer entre los árboles unas luces blancas que luego cobran forma de “(...) mujer oscura ves-

348 tida de blanco” (Anzaldúa, 2001, p. 27) que emerge de entre los árboles y flota encima del agua. La Llorona es presentada como un espíritu que mora en el bosque, que es parte de la naturaleza. En esta mención, además, se reivindica la sangre y el origen indio de la Llorona, que es el mismo que el de Prietita. Temblando, Prietita le pide ayuda para encontrar la planta de ruda. El fantasma se mueve y la niña la sigue hasta que la Llorona le señala la planta deseada: “Ya sin miedo, cortó unas ramitas y alzó la vista hacia la mujer fantasma. –Muchas gracias, señora Llorona” (Anzaldúa, 2001, p. 27). Finalmente, la Llorona guía a Prietita a través del bosque hasta que encuentra una salida. Prietita no tiene miedo del espíritu de La Llorona porque, gracias a sus *conocimientos*, ella comprende que la Llorona no es malévola. Anzaldúa resignifica la figura de La Llorona, quien pasa de una figura aterradorante, tal como la narraba la abuela de Prietita, a la de un espíritu de la naturaleza, protector y guía de los niños chicanos o, al menos, de aquellos que tuvieran los *conocimientos* de la cultura.

Por otro lado, si bien la Llorona en este cuento no tiene voz propia, ella contribuye con el desarrollo y crecimiento mental y espiritual de Prietita, quien debe abandonar sus miedos infantiles para poder cumplir con su misión y ayudar a su madre. El pasado de La Llorona no tiene importancia en esta historia como sí lo tiene en las demás. No se busca una justificación de sus “pecados” o crímenes, como tampoco se intenta espectacularizar su sufrimiento o usar su historia como ejemplo aleccionador de lo que es una “buena” o una “mala” mujer: para eso ya existe y se narra la leyenda tradicional. Anzaldúa busca usar este símbolo de nuevas maneras, resaltando y exaltando el origen indio de La Llorona (y de los mismos chicanos), el vínculo con lo que está en “el otro lado”, debajo de lo que vemos. Este cambio y nueva construcción de la figura de La Llorona es importante para Anzaldúa y los

autores chicanos porque “leer y escribir libros que muestren a los chicanos de manera positiva se convierte en una parte de la decolonización, desadoctrinándonos de los mensajes opresivos que hemos recibido” (Anzaldúa, en Rebolledo, 2006, p. 283).

La figura de la Llorona –al igual que otros símbolos tradicionales de la cultura mexicana como la Virgen de Guadalupe, la Malinche y otros símbolos- ha sido objeto de un proceso de resignificación. Son personajes emblemáticos de la cultura mexicana, con significados culturales complejos, que fueron retomados por chicanos y chicanas como forma de conectarse con sus raíces, pero también como forma de unidad y resistencia contra la dominación cultural y la explotación ejercida por Estados Unidos. La figura de la Llorona, destaca Sandoval (2008) “(...) está siendo transformada y releída a través de la experiencia de las Chicanas y Mexicanas” (pp. 12-13). Mientras que la cultura dominante se apropia de los símbolos de las culturas “menores” para reescribirlos a su antojo y devolver versiones tergiversadas, la visión cultural chicana los reinterpreta y les otorga o construye nuevos significados en torno a ellos.

Como se pudo observar en las obras de literatura infantil analizadas, la figura femenina de la Llorona cobra diferentes matices según quien la escribe. Las versiones de escritores estadounidenses, aunque retoman elementos del folclore mexicano, construyen visiones negativas de la Llorona y de la mujer que fue en el pasado. El querer tener una situación de vida mejor y el inconformismo de estas mujeres es codificado como envidia, avaricia, egoísmo y vanidad, todos valores que se ven castigados en estos cuentos. Estas versiones siguen la línea de la leyenda de La Llorona como una advertencia o cuento ejemplificador, rectificador de la conducta de las mujeres. Por su parte, las obras chicanas construyen proyectos diversos de reescritura de la leyenda. El texto de Anaya busca retomar y reivindicar el pasado

350 indio de la historia. Aunque se puede leer entre líneas cierta reproducción del pensamiento patriarcal (“la buena madre es una buena mujer”, la castidad, entre otros), el texto logra alejar a la Llorona de su connotación negativa y malvada. Tanto ella como sus hijos son víctimas, la Llorona no es una asesina. El texto de Anzaldúa, por otra parte, de desprender del pasado de la Llorona (que en los otros textos se utiliza para justificar la creación del ‘monstruo’), para resignificar ese símbolo y dotarla de espiritualidad. La Llorona es un espíritu guía y protector de los chicanos, una madre de los chicanos tanto como La Virgen de Guadalupe o La Malinche.

La Llorona es una figura importante de los chicanos porque, sostiene Perez (2008), ella es madre, hermana, hija, profeta, y quizás diosa, pero en todas las instancias ella es una mujer que es condenada a prever o a llorar el destino de sus hijos, biológicos en el cuento, pero emblemáticos de las personas indígenas que fueron desplazadas militar, política y culturalmente por la conquista. (Perez, 2008, p. 18).

Para los chicanos, las narraciones que rodean a La Llorona son un “(...) lugar desde el cual muchos de nosotros extraemos una comprensión de nuestras propias identidades culturales, así que estas historias pueden también servir como un lugar donde podemos re-imaginarla para así re-imaginarnos a nosotros mismos” (Pérez, 2008, p. 110). Y en particular, la resemantización ha transformado a la Llorona de un ser horroroso, que se utiliza como cuento de advertencia para los niños, en un símbolo identitario de la cultura chicana, una protectora de los chicanos en Estados Unidos, como también en un símbolo de poder de la mujer chicana.

Finalmente, con respecto al idioma en el que se escribieron estas obras, un aspecto no mencionado en el análisis, es que las versiones chicanas son bilingües (inglés-español), viéndose el texto en inglés atravesado por el español chicano. Los textos estadounidenses, por su parte, si bien cuentan con algunas palabras en español, con pronunciaciones fonéticas, y hasta glosarios, estas están escritas principalmente en inglés. Lo lingüístico podría denotar hacia qué público va dirigido cada pieza literaria y qué posicionamientos políticos (conscientes o no) se encuentran detrás. 351

352 **REFERENCIAS**

- Anaya, R. (1997). *The Crying Woman / La Llorona*. University of New Mexico Press: Albuquerque, New Mexico, United States.
- Anzaldúa, G. (2001). *Prietita and the Ghost Woman / Prietita y La Llorona*. Children's Book Press: San Francisco, California, United States.
- Anzaldúa, G. & Keating, A. L. (2015). *Light in the Dark/Luz En Lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Amsterdam University Press.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La Frontera. La nueva mestiza*. Capitán Swing Libros: Madrid, España.
- Coleman, W. y Perrin, P. (2014). *La Llorona. Retelling a Mexican Legend*. Red Chair Press: Egremont, Massachusetts, United States.
- Díaz, F. H. (2015). *Temas de literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Lugar Editorial: Buenos Aires, Argentina.
- Díaz Rönnner, M. A. (2012). *Cara y cruz de la literature infantil*. Lugar Editorial: Buenos Aires, Argentina.
- García, A. M. (2014). Introduction, en García, A. M. ed. (2014). *Chicana Feminist Thought. The Basic Historical Writings*. Routledge: New York, pp. 16-26.
- Hernando, A. M. (2004). «El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera: ». En: *Revista de Literaturas Modernas*, No. 34, pp. 109-120.
- Martínez, E. (2014). *La Chicana*, en García, A. M. ed. (2014). *Chicana Feminist Thought. The Basic Historical Writings*. Routledge: New York, pp. 40-41.
- Lowery, L. y Keep. R. (2008). *The Tale of La Llorona. A mexican folktale*. Millbrook Press: Minneapolis, Minnesota, United States.
- Padilla Aguilar, A. G. (2019, 22 septiembre). *The Origins of La Llorona. Latino Book Review*. <https://www.latinobookreview.com/the-origins-of-la-llorona--latino-book-review.html>
- Perez, D. R. (2008). *There Was a Woman. La Llorona from Folklore to Popular Culture*. University of Texas Press: Austin, Texas, United States.
- Puchmüller, A. (2019). *Literatura infantil chicana: Prietita y la mujer fantasma*, de Gloria Anzaldúa. Ponencia en las IV Jornadas de Literatura infantil y juvenil, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis, Argentina.

- Rebolledo, T. D. (2006). *Prietita y el Otro Lado: Gloria Anzaldúa's Literature for Children*. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 121(1), 279-284. <https://doi.org/10.1632/003081206x129783>
- Sandoval, A. M. (2008). *Toward a Latina Feminism of the Americas: repression and resistance in Chicana and Mexicana literature*. University of Texas Press: Austin, Texas, United States.



# La otredad textualizada

*Estudios desde la crítica  
literaria y la estética*

