

UTOPIE E DISTOPIE NELLE LETTERATURE ISPANOAMERICANE

A CURA DI
GIULIA NUZZO



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO



DipΣ**Um libri**
STUDI

Biblioteca di Studi e Testi
Dall'antica Babele alle contaminazioni della Modernità

Utopie e distopie nelle letterature ispanoamericane / AA.VV., Giulia Nuzzo (a cura di).
– Salerno, DipSUM, 2024. – 298 p. ; 0,18 cm. – (Biblioteca di Studi e Testi : dall'antica Babele alle contaminazioni della Modernità ; fuori collana).

Utopie e distopie nelle letterature ispanoamericane
AA.VV, a cura di Giulia Nuzzo

Accesso alla versione elettronica:

<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/index>

Gli e-book di ShareBooks sono pubblicati in modalità

Open Access con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

DipSUM*libri* Studi

Biblioteca di Studi e Testi

Dall'antica Babele alle contaminazioni della Modernità

fuori collana

prima edizione elettronica: settembre 2024

ISBN cart. 978-88-31216-65-4

pubblicazioni.dipsum@unisa.it

in copertina: © Ivette Valenzuela, 15th Anniversary Elma Sosa (elab.)

progetto grafico: Archè Officine Editoriali - P.I. IT04497270654

Realizzato con fondi del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Salerno



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO

UTOPIE E DISTOPIE

nelle letterature ispanoamericane

Salerno (Italia), 17-19 maggio 2023

Giornate di chiusura del
XLV Convegno Internazionale di Americanistica
XLV Congreso Internacional de Americanística
XLV Congresso Internacional de Americanística
XLV International Congress of Americanists
XLV Congrès International des Américanistes

Organizzate da
Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici
Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

AA.VV.

a cura di
Giulia Nuzzo



INDICE

Introduzione. <i>L'America latina tra utopia e distopia</i> <i>Giulia Nuzzo</i>	7
Irma Cuña: identidad, utopía y pensamiento decolonial <i>Maria Ines Palleiro, Carla Victoria Fantoni</i>	17
Alma M. Reed: utopía y autobiografía en México (1922-23) <i>Michael Karl Schuessler</i>	39
<i>La próxima</i> : Vicente Huidobro y su alternativa ficticia de una utopía <i>Paco Tovar</i>	47
Utopías de celuloide. Argentina en el imaginario del cine italiano <i>Ana Lía Rey, Fernando Diego Rodríguez</i>	67
La distopía del proceso en <i>Nadie nada nunca</i> de J. J. Saer <i>Macarena Escobar Fuentes</i>	87
Lenguaje distópico en <i>Tierra en la boca</i> de Carlos Martínez Moreno <i>Mariarosaria Colucciello</i>	103
Luis Sepúlveda tra orrore del presente e speranza del futuro <i>Giuseppe D'Angelo</i>	119

La utopía posible: DDHH, ética y poética en Zurita de Raúl Zurita <i>Nicolás Alberto López Pérez</i>	139
Hacia la utopía de la palabra en una novela de Diamela Eltit <i>Mara Donat</i>	161
La notte di Caracas tra sogno e incubo <i>Ilaria Magnani</i>	189
Viajes distópicos en la Caracas del siglo XXI <i>Giulia Nuzzo</i>	205
Estética de la utopía en <i>La Virgen cabeza</i> de Cabezón Cámara <i>Adriana Mabel Porta</i>	237
<i>Homo homini lupus: La República de las chispas</i> y la crisis peruana <i>Karín Chirinos Bravo</i>	253
Distopie nella scrittura degli autori con esperienze migratorie <i>Laura Mariateresa Durante</i>	273
La distopía es hoy: estrategias feministas de resistencia <i>Sandra Lorenzano</i>	287

L'AMERICA LATINA TRA UTOPIA E DISTOPIA

Giulia Nuzzo

Università degli studi di Salerno

“Utopia” e “distopia” si possono considerare come le opposte, complementari polarità concettuali attraverso le quali hanno insistentemente oscillato le rappresentazioni dell’universo americano, sin dall’arrivo degli europei nel 1492. La America si presentò da subito alla prospettiva dei suoi visitatori come spazio di sperimentazione di mondi alternativi, come un ideale luogo di realizzazione di progetti utopici vecchi e nuovi, tra reminiscenze dell’antica Età dell’oro, visioni del millenarismo giudaico-cristiano e aneliti riformatori di una nuova cristianità, in una Europa in cui si incrociavano l’avventura filosofica dell’Umanesimo, i florilegi del Rinascimento e le devastazioni delle Guerre di Religione.

Si ricorderà che Raffaele Itlodeo, uno dei personaggi dell’*Utopia* di Thomas More, pubblicata a Lovanio nel 1516, il libro che appunto dà il nome al genere dell’utopia letteraria, è marinaio che ha preso parte alle navigazioni di Amerigo Vespucci raggiungendo così le coste dell’isola di Utopia, di cui può apprezzare l’ordinamento perfetto e le armoniche forme di convivenza, posti in contrasto con i mali dell’Inghilterra del tempo. Nella seconda utopia letteraria dell’epoca rinascimentale, *Somnium* de Juan Maldonado, del 1541, il viaggio celeste del protagonista, dalla Terra alla Luna e Mercurio, conclude di nuovo in

terra americana, dove conosce una società perfetta retta dagli indigeni.

Sulle latitudini americane graviteranno anche alcune delle utopie del secolo successivo, *La città del sole* di Tommaso Campanella, del 1603, in cui a parlare dell'isola di Taprobana è un nocchiero di Colombo, o *La nuova Atlantide* di Francis Bacon del 1627, i cui viaggi pure solcano le acque dell'Atlantico, ma intanto diversi progetti utopici si erano messi in pratica nella viva realtà del nuovo mondo, dove il testo di Thomas More si diffonde con una intensità straordinaria, come hanno studiato tra altri Zavala e Fernández Delgado¹, traducendosi e plasmandosi anche concretamente in inediti esperimenti politico-sociali. Se il neologismo di Moro "utopia", costruito tramite l'utilizzo ambiguo della radice polisemica *-u-*, rinviava allo stesso tempo a un mondo fittizio non localizzabile, irriducibile alla realtà e allo stesso tempo perfetto, l'utopia sembrò attecchire presto nel continente americano in una dimensione pragmatica, come a volere negare il carattere astrattamente intellettuale e fantasioso di quelle speculazioni, per aderire, come ha scritto Cantù, all'«*hic et nunc* e farsi, così, storia»².

Rappresentativi di questo carattere "concreto" delle "utopie americane" furono i progetti comunitari nelle Antille e in America centrale di Bartolomé de Las Casas, e in Messico di Vasco da Quiroga, che si deve riconoscere secondo una recente ipotesi interpretativa³ come l'autore della prima traduzione spagnola ano-

1 FERNÁNDEZ DELGADO Miguel Ángel, *Erasmo y Tomás Moro en el Nuevo Mundo: algunas notas para el estudio de su presencia en América Latina*, "Moreana", vol. 42, n. 164, 2005, pp. 119-155.

2 CANTÙ Francesca, *América y Utopía en el siglo XVI*, "Cuadernos de Historia de América. Anejos", I, 2002, pp. 45-64, cit. a p. 64.

3 LILLO CASTAÑ Víctor, *Algunas notas sobre la circulación de Utopía en América durante el siglo XVI*, "Cuadernos del CEMYR", n. 32, febrero 2024, pp. 217-237.

nima dell'*Utopia* di More, o, superando lo scenario del Cinquecento, quelli delle comunità gesuitiche... Utopie "sitate" che certamente dovettero confrontarsi, però, con i loro evidenti, incontrollabili risvolti antiutopici, nella tensione tra «ser» e «idealidad», tra «la *topía* de la realidad (el *ser*)» y «la utopía (la ontología del *deber ser*)»⁴ che, come rifletteva Ainsa, anima la storia del continente con insoluta contraddizione.

Utopia e distopia si fronteggiano in effetti in tanti scritti delle Cronache delle Indie, a partire dai testi inaugurali di Colombo. Le terra scoperte, prodigiosamente ricche di oro, di pietre preziose e di selvaggi buoni da piegare alla fede di Dio e al potere dei Re Cattolici, era al contempo un mondo inquietante e ingannevole, già solo per i suoi caratteri inediti, collocato sulla soglia dello spaventoso, regno di un'alterità animalesca e maligna, dominato dalla rozzezza dei costumi e la violenza delle forme sociali e politiche, ben presto sostituite dalle sofisticate crudeltà del colonialismo europeo, che appunto denunciarono riformatori ed evangelisti illuminati come Las Casas. Tra Otto e Novecento, poi, l'America Latina, raggiunta l'indipendenza, ed affannosamente in cerca della sua identità, sfrutterà intensamente il paradigma dell'immaginazione utopica tracciando grazie agli schizzi di vari intellettuali preoccupati per il destino della regione una vivace cartografia di "città immaginarie"⁵: la "Colombo" di Francisco de Miranda, capitale della "Gran Colombia" nell'istmo di Paranà, la "Las Casas" che Bolívar omaggiò al "Defensor de los Indios", la "Argirópolis" di Sarmiento, a capo dei progettati "Estados Confederados del Río de la Plata", la "Uni-

4 AINSA Fernando, *Propuestas para una utopía desde y para América Latina*, en Péter BALÁZS-PIRI y Margit SANTOSNÉ BLASTIK (Editores), *América tierra de utopías*, Eötvös University Press, Budapest, 2017, pp. 343-356, cit. a p. 346.

5 HEFFES Gisela, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008.

versópolis” de Vasconcelos, la capitale del mondo con sede latinoamericana emersa dai vaticini de *La raza cósmica*. Una ricchissima stagione di scritture saggistiche, con i contributi di scrittori come Alfonso Reyes e Pedro Henríquez Ureña, autore de *La utopía de América*, Germán Arciniegas e Silvio Zavala, tra molti altri, avrebbe approfondito l’idea di una disposizione “utopica” del nuovo mondo, in un momento in cui il continente americano e in particolare l’America Latina di nuovo si offrivano come terra promessa per un Occidente al “tramonto” –secondo la fortunata idea del libro di Spengler– insanguinato dalle guerre mondiali, ferito dagli orrori del nazifascismo e dello stalinismo, minacciato poi dall’incubo della deflagrazione nucleare nei tesi anni della Guerra Fredda.

In quel buio frangente storico, romanzi come *Noi* di Evgeny Zamjatin (1924), *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell (1949) avrebbero simboleggiato l’inferno calcolato dei regimi totalitari, la perdita della libertà e del razionalità umani nella società del controllo, l’involutione disumana e catastrofica dei prodigi della tecnologia, suggellando l’idea del cammino della civiltà occidentale come una caduta inarrestabile nel male e nell’alienazione. L’utopia si rovescia nell’antiutopia, i miti del progresso della ragione illuminista si invertono nell’incubo della distopia. La distopia cresce come un male velenoso dal cuore autoritario e violento delle stesse utopie della modernità occidentale, come avrebbe suggerito Nikolai Berdjaev nel famoso passaggio che Huxley pose ad epigrafe di *Brave New World*:

Oggi le utopie sembrano essere molto più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente davanti a una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione definitiva? [...] Le utopie sono realizzabili. La vita marcia verso le utopie. E for-

se un nuovo secolo comincia, un secolo nel quale gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare a una società non utopica, meno "perfetta" e più libera⁶.

«Si tratta di quell'antiutopia che è il più forte antidoto a ogni ubriacatura utopica e che costituisce una sorta di "critica dall'interno" che questo genere è riuscito a esprimere, dichiarando che oggi il maggiore compito degli uomini non è quello di realizzare l'utopia, quanto quello di scongiurarne l'attuazione con tutte le sue forze»⁷. In passato non erano mancati tentativi di sovvertimento di quel discorso, opere per esempio della tradizione settecentesca come *Gulliver's Travel* di Swift, *Le Philosophe anglais ou histoire de Cleveland* dell'abate Prévost, o *Histoire de Galligène* de Tiphaigne de la Roche, avevano già in qualche modo minato il significato delle utopie parodiandole dall'interno stesso del genere letterario. Ma nel '900 la speculazione sui mondi alternativi non è più sottoposta a critica per il suo carattere illusorio e astrattamente riformista, come nelle conosciute posizioni di Marx ed Engel contro il socialismo utopico ottocentesco, quanto piuttosto per il fondamento rigidamente prescrittivo che ne anima il progetto, in quanto «ragione totalizzante che vuole imbriigliare ogni aspetto della realtà», annullando le esigenze dell'individuo a favore del bene collettivo⁸. «L'umanesimo occidentale aveva tragicamente rivelato le radici violente della ragione illuminista. Le utopie con la loro fissità mortuaria, con la loro mancan-

6 BERDJAIEV Nikolai, *Democracy, Socialism and Theocracy*, in *The End of Time*, trad. inglese di D. Attwater, Sheed, London, 1933.

7 MONETI CODIGNOLA Maria, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 11.

8 FORTUNATI Vita, 1992, *Introduzione* a Raymond TROUSSON, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Longo Editore, Ravenna, pp. 5-11, cit. a p. 9.

za di dialettica avevano operato una rimozione di quegli aspetti del reale che possono creare instabilità e disordine in un sistema che vuole essere ordinato e regolato»⁹.

E il territorio latinoamericano, con le sue violenti fluttuazioni storiche, tra le utopie socialiste e le loro dissoluzioni nelle controrivoluzioni degli anni '60-'80, fino all'auge e i naufragi del "socialismo del siglo XXI", non ha mancato di contribuire ai flussi e riflussi di questa immaginazione. L'America Latina continua a registrarsi oggi come una delle regioni più violente del mondo, produttrice, dunque, di una letteratura e un'arte assiduamente attestate sulla cifra dell'immaginario distopico, in un paesaggio mutevole ma affascinante di tendenze, maniere e stili che stanno rinnovando fertilmente le convenzioni della letteratura fantastica, fantascientifica e delle estetiche del catastrofico.

Su questo complesso e vasto ambito storico e concettuale, in una prospettiva ampiamente interdisciplinare e comparatistica, si sono tenute nel maggio del 2023 le giornate di studio che secondo una tradizione consueta si tengono a Salerno, grazie al fecondo spirito organizzativo di Rosa Maria Grillo, a conclusione dei lavori del congresso organizzato dal Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" di Perugia, diretto da Romolo Santoni, giunto ormai alla 45° edizione. I testi raccolti in questo volume ne sono il prezioso frutto.

In apertura, il contributo di Maria Ines Palleiro e Carla Victoria Fantoni ricostruisce le vicende e i lasciti di una poco conosciuta ma interessante figura di donna, Irma Cuña, poetessa, investigatrice y professoressa universitaria della città di Neuquén, nella Patagonia argentina, pioniera del pensiero decoloniale femminile e autrice di una ragguardevole produzione sul pensiero

9 Ead., *Introduzione* a Krishan KUMAR, *Utopia e antriutopia*. Wells, Huxley, Orwell, a cura di Raffaella BACCOLINI e Lucia GUNELLA, Longo Editore Ravenna, Ravenna, pp. 7-13, cit. a p. 9.

utopico latinoamericano, nella quale spicca *Identidad y Utopía*. Si muove invece tra gli Stati Uniti natali e il Messico di adozione Alma Reed, la giornalista e scrittrice a cui ha dedicato il suo lavoro Michael Karl Schuessler. Sulle tracce della autobiografia da lui curata, *Peregrina*, lo studioso rievoca la vicenda della relazione sentimentale che legò la donna al politico Felipe Carrillo Puerto, governatore dello Yucatán negli anni tempestosi della Rivoluzione messicana, un idillio amoroso spezzato dall'assassinio del "apóstol rojo de los mayas" nel 1924.

Con il contributo di Paco Tovar ci spostiamo verso l'Europa degli anni '30, nel cui burrascoso clima Vicente Huidobro concepì *La próxima*, finzione romanzesca che illustra il fallito tentativo di costruzione di una comunità utopica in Africa, rifugio dall'irrazionalità di un Occidente decadente, sospeso sul baratro di un nuovo conflitto mondiale. Sono "utopie di celluloidi" quelle in gioco poi nel testo di Ana Lía Rey e Fernando Diego Rodríguez, che esplora la visione dell'Argentina come terra promessa per gli emigranti italiani nell'immaginario cinematografico degli anni '40-50.

Prevalgono le tinte distopiche nel gruppo di contributi successivi, concentrati sul sinistro paesaggio storico dei regimi autoritari degli anni '70-'80 nel Cono Sur. Macarena Escobar Fuentes propone uno studio del linguaggio distopico in un romanzo canonico della letteratura attorno all'ultima dittatura argentina, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer. Mariarosaria Colucciello rievoca uno dei più notevoli momenti della narrativa di Carlos Martínez Moreno, *Tierra en la boca*, scritto poco prima del suo esilio in Europa. L'autore, avvocato dei deboli che conosceva da vicino il sottomondo della delinquenza comune, inscena con trascinate realismo la storia di piccoli malfattori sprofondati nell'incubo dell'assassinio, in una Montevideo sulla quale cala già l'oppressione della dittatura.

Seguono tre articoli sul Cile. Nel primo Giuseppe D'Angelo ripercorre momenti dell'opera di Sepúlveda legata al genere della narrativa *no-ficcional* e alla testimonianza della dittatura, soffermandosi in particolare su *L'ombra di quel che eravamo*. Nicolás Alberto López Pérez, poi, propone una lettura della proposta utopica della scrittura di Zurita, esplorando le relazioni tra linguaggio giuridico e linguaggio poetico, tra le leggi dei diritti umani e le leggi creative ed etiche della poesia. Sulla memoria della nefasta dittatura di Pinochet interviene pure il lavoro di Mara Donat, che si immerge nella simbologia della degenerazione del corpo sociale e biologico nel romanzo di Diamela Eltit *Jamás el fuego nunca*.

Con la sezione successiva ci si immette su uno scenario spiccatamente contemporaneo, e in una mossa geografica. Il Venezuela sconvolto dalla crisi della Revolución Bolivariana è in gioco nel lavoro di Ilaria Magnani, che prende in analisi il fortunato romanzo di Karina Sainz Borgo *La hija de la española*, e nel mio, che passa in rassegna figurazioni distopiche di Caracas in diverse opere recenti, legate al cosiddetto “ciclo del chavismo” e vicine alle prospettive della letteratura urbana. Adriana Mabel Porta ci riporta in Argentina con un testo che analizza le linee di tensione tra utopia e distopia nella vicenda de *La Virgen cabeza* di Gabriela Cabezón Cámara, intensa esplorazione del mondo marginale delle *villas*, mentre Karín Chirinos Bravo sonda il Perù “infiammabile” de *La República de las chispas* del giovane e nomade scrittore Paul Baudry.

Approdiamo alla Spagna con il contributo di Laura Mariateresa Durante, una Spagna però che tra promessa e disinganno, utopia e distopia, rappresenta solo una delle sponde culturali della nuova generazione degli scrittori immigrati presi in analisi nei suoi lavori. Infine, Sandra Lorenzano nel testo che chiude il volume ripercorre con sguardo speranzoso la cartografia della resistenza femminile che dal vincolo delle nuove lotte di genere

e dall'etica della *sororidad* si oppone alle catene della vecchia oppressione patriarcale e alle ingiustizie e i crimini del nuovo capitalismo neoliberale.

Un monito ad aggrapparci alle forze trascinanti delle utopie per arginare l'espansione minacciosa del mondo distopico di oggi, secondo le parole di Eduardo Galeano, ricordate dalla scrittrice e attivista di origini argentine nell'incipit del suo scritto. Con quelle parole, volte all'orizzonte, voglio chiudere le pagine di questa breve presentazione: «La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar».

IRMA CUÑA: IDENTIDAD, UTOPIA
Y PENSAMIENTO DECOLONIAL

María Inés Palleiro

Profesora Universidad de Buenos Aires
Investigadora Independiente Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Carla Victoria Fantoni

Becaria doctoral University of Ljubljana

A modo de introducción

Proponemos aquí una aproximación a la figura de Irma Cuña (1932-2004), poetisa, investigadora y profesora universitaria neuquina, a quien consideramos como pionera del pensamiento decolonial femenino latinoamericano. La utopía tuvo un lugar relevante en su obra, producto de una vida signada por el desarraigo, desde el de sus padres, migrantes gallegos establecidos en la Patagonia argentina, hasta el suyo propio. Tal desarraigo, iniciado como una opción personal motivada por una sed de perfeccionamiento académico, adquirió luego los colores de la persecución política. Irma transitó así por distintos escenarios latinoamericanos y europeos, en una parábola que la llevó a terminar sus días en su ciudad natal.

Junto con Ana María Barrenechea, su amiga y colega, fue una de las pocas mujeres de su tiempo en obtener el título de Doc-

tora en Letras, luego de un periplo académico iniciado en Francia bajo la guía de Marcel Bataillon y finalizado en la Universidad Autónoma de México. Su Tesis, *Inmortalidad y ausencia de Pedro de Urdemalas* (CUÑA I. 2007 [1965]) tiene como eje este personaje folklórico, pícaro que en sus múltiples aventuras logra denunciar, a través de la ironía, las injusticias de un contexto con profunda necesidad de cambios sociales. Fue a partir de este personaje que el interés de Irma se deslizó hacia la utopía.

Destacamos aquí el carácter pionero de su obra literaria y ensayística, teñida de un feminismo no solo proclamado sino también, y fundamentalmente, vivido y sufrido en carne propia, que merece un lugar destacado dentro del pensamiento decolonial latinoamericano.

Irma Cuña: trayectoria y desarraigo

La trayectoria de Irma puede ser rastreada en la literatura crítica dedicada a su vida y a su obra (GRUSS I. 2013, BURTON G. 2021), pero hay también una aproximación más personal, fruto de una reciente iniciativa de Etherline Mikëska, que cobró la forma de un volumen de testimonios con el título significativo de *Yo conocí a Irma* (MIKËSKA E. 2022). En este volumen, María Inés Palleiro testimonió las circunstancias que la vincularon con Irma, que encierran algunas claves para una aproximación a su interés por el pensamiento utópico.

Palleiro conoció a Irma por intermedio de Ana María Barrenechea, su directora de Tesis, cuando acababa de obtener una Beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (en adelante, CONICET) para investigar sobre el personaje folklórico, elusivo y utópico de Pedro de Urdemales, que fue eje de su Tesis de Doctorado. El primer paso de esta investigación fue el de entrevistar a especialistas, y fue en ese punto en el que Barrenechea le presentó a Irma. Finalizaba la década de 1980, y

también Irma gozaba del auspicio del CONICET para realizar una investigación sobre utopías, habiendo ya finalizado su Tesis Doctoral. En esos tiempos, Palleiro tuvo el privilegio de acceder al texto original de dicha Tesis, y surgió la iniciativa conjunta de presentar un proyecto al CONICET que habría tenido como eje a Pedro Urdemales. En esos momentos Irma ya había comenzado a plantearse el dilema de si dejar o no Buenos Aires para regresar a Neuquén, «sonrisa del desierto», en donde, ya desde muy joven, había profetizado que habría de «dormir el largo sueño» (CUÑA I. 1956). El proyecto habría consistido en seguir las huellas de Pedro de Urdemales para advertir la pervivencia de sus aventuras, estudiadas y analizadas por Irma en registros textuales, en las voces vivas de la gente. Muchas anécdotas pueden referirse de aquella época, surgidas en encuentros personales, acerca de su lucha por la supervivencia luego de haber transitado múltiples caminos teñidos por la ausencia, que guardaron una asombrosa semejanza con los caminos de Pedro, en los que se entrecruzó el mundo de las utopías con los senderos del desarraigo.

Bajo la forma amena y fragmentaria de estas anécdotas, Palleiro pudo recomponer algunas piezas del rompecabezas de la vida de Irma, ordenado por los ya citados Irene Gruss y Gerardo Burton, quienes se ocuparon de articular de modo sistemático una biografía, espejada en su producción académica y poética. Fue enterándose así de que, luego de haber completado sus estudios primarios y secundarios en Neuquén y de haber cursado estudios de Letras en la Universidad Nacional del Sur, había obtenido una beca para estudiar oralidad y escritura en el College de France con el célebre hispanista Marcel Bataillon. Este fue el germen de su Tesis sobre este elusivo personaje folklórico, cuyas huellas en la literatura y en boca de la gente, tanto en el mundo hispánico europeo como en el latinoamericano, son tan difíciles de sistematizar como la trayectoria caleidoscópica de Irma. Luego de su primer regreso al país, en donde contrajo matrimo-

nio con el economista Enrique Silberstein, fue amenazada por la triple A (Asociación Anticomunista Argentina) y esto la impulsó a partir hacia el exilio en México en 1975, adonde finalizó, en la Universidad Autónoma de México, su tesis doctoral sobre Pedro Urdemales, comenzada en Francia bajo la guía de Bataillon. Y fue en su nuevo regreso al país cuando se produjo el encuentro con Palleiro, bajo el signo del polifacético personaje folklórico, que, como subrayó el citado Gerardo Burton fue, con sus disfraces y sus máscaras, un símbolo de la poética y del pensamiento ensayístico de Irma. En el Conicet, Irma trabajó sobre la lengua y cultura mapuche bajo la dirección de Rodolfo Casamiquela, y estudió en profundidad el pensamiento patagónico de Juan Benigar, de donde extrajo inspiración para reflexionar sobre la utopía americana. La experiencia del exilio permanente marcó así su producción poética y ensayística, atravesada por la defensa de los derechos humanos y por la búsqueda de su propia agencialidad.

Los recorridos narrativos de Pedro, en Europa e Hispanoamérica, guardan en efecto semejanza con los innumerables senderos de Irma, que tuvieron como última etapa el regreso a Neuquén, donde continuó desarrollando su vida literaria y académica, que la llevó a crear, en la Universidad Nacional del Comahue, la cátedra libre sobre utopías “Tommaso Campanella”, antes de su internación en el no-lugar de una clínica psiquiátrica, en donde, al igual que Pedro, finalizó sus días en la pobreza y el abandono. Sin embargo, Irma logró conjurar El riesgo del olvido a través de la inmortalidad de su obra.

Pedro Urdemales y las utopías: claves del pensamiento pionero de Irma Cuña

Para referirnos a Irma Cuña como pionera del pensamiento decolonial latinoamericano, cabe recordar algunos de los planteos de esta corriente, sostenida por pensadores como Aníbal

Quijano, Enrique Dussel y Walter Dignolo, quienes propusieron una relectura de fuentes inspiradas en la oralidad como la crónica de la Conquista de América de Huamán Poma de Ayala, como fundamento para plantear una «desobediencia epistémica» centrada en la deconstrucción de estereotipos logocéntricos (QUIJANO A. 2014, DUSSEL E. 2006, MIGNOLO W. 2010). Plantean así una nueva perspectiva para acercarse a la historia de (Sud) América desde la cual revalorizar las comunidades originarias, desde la “visión de los vencidos”. Esta orientación encuentra en la prosa ensayística de Irma Cuña, poco conocida y menos estudiada, un pensamiento precursor y pionero, fundado tanto en la reflexión sobre la oralidad como en su acercamiento al pensamiento utópico. Tal interés por la oralidad se evidenció en su indagación sobre el personaje folklórico, elusivo y contestatario de Pedro de Urdemales, cuyo anclaje en la cultura latinoamericana tuvo que ver con la crítica al orden hegemónico y a las desigualdades sociales. Este pensamiento utópico anclado en el paisaje fue magistralmente descrito en su prólogo a *La voz del desierto* de Eduardo Talero:

Su pensamiento utópico [el de Talero] se afincará tópicamente en el mundo bucólico en vastedades planetarias circuladas por torbellinos, sed y desolación. Así creará [...] una aspiración visionaria del proyecto-actualización de un hombre nuevo: generoso en esfuerzo, tenaz en resistencia, patriarcal en sus relaciones, descreído del industrialismo y paradisíaco por una inocencia extraída del medio ambiente idealizado por el escritor. (CUÑA I. 1995: 15)

Esta «aspiración visionaria» que recurre al mundo bucólico a partir del reconocimiento de relaciones conservadoras y patriarcales con respecto a las cuales es necesario ejercer una tenaz

resistencia, anclada en el descreimiento del industrialismo, que Irma identifica en la obra de Talero, permite establecer una línea de continuidad con Pedro de Urdemales. Las directrices de este pensamiento crítico, anticipadas de algún modo en su Tesis de Doctorado sobre Pedro de Urdemales, pueden rastrearse en su ensayo *Identidad y Utopía* (CUÑA I. 2000a).

Los universos u-tópicos, que no son solo en el producto del pensamiento de Tomás Moro (MORE T. 1965 [1518]), sino de toda la literatura utópica de los más diversos tiempos y lugares, se encuentran, etimológicamente, fuera de toda localización histórica¹, en una zona evanescente como la que transita este personaje folklórico. Con un destino itinerante, Pedro está siempre en busca de una identidad tan elusiva como la de su permanente ausencia, que fue uno de los vectores del pensamiento de Irma.

Irma y Pedro: pensamiento utópico y descolonial

El interés de Irma por Pedro estuvo ligado a su reflexión sobre oralidad y escritura, que es una ecuación fundamental en el rastreo de la trayectoria de este personaje folklórico, tanto en la

1 Literalmente, “utópico” significa «lo que no está en ningún lugar» (del griego ου τόπος). Se llama “utopía”, desde que Tomás Moro acuñó este término, a toda descripción de una sociedad que se supone perfecta. José Ferrater Mora (1971) la define como género literario que describe un mundo ideal, feliz y perfecto que no existe realmente, pero que se considera posible. También se utiliza el término para referirse a cualquier proyecto o idea social, político o cultural que busca alcanzar una situación ideal, pero poco realista. Este modelo está presente ya en la *República* de Platón, como proyecto político de sociedad perfecta, que encuentra sus antecedentes en el *Gilgamesh* y en la *Odisea*, mucho antes de que Tomás Moro acuñara el término para aplicarlo a su república imaginaria *Utopía*, y que se encuentra también en *La Città del Sole* (CAMPANELLA T. 1836 [1602]); en la *Nueva Atlántida* (*New Atlantis*) (BACON F. (2006 [1626])) y, en el mundo contemporáneo, en 1984 (ORWELL G. 1949) y *Un mundo feliz* (HUXLEY A. 2013[1932]), entre otras obras.

tradición oral como en recreaciones literarias. Es así como Pedro encontró fijaciones escriturarias en las letras hispánicas y vivió en una tradición oral de la cual dan cuenta, entre otras, las versiones orales recogidas por Aurelio Espinosa en sus *Cuentos populares españoles* (ESPINOSA A. 1946). Al llegar a América, encontró su anclaje en tradiciones vernáculas de comunidades originarias, y llegó a identificarse, por su astucia, con el zorro personificado.

Como recordó Palleiro (2015) la raíz folklórica de este personaje permite establecer un parentesco no solo con otros de la tradición popular europea, como el barón de Münchhausen y Till Eulenspiegel del folklore alemán; con Renard, el zorro personificado de la tradición francesa, con Puck, duende pícaro de la literatura inglesa, pero también con Necocyaotl, dios de huracanes y discordias de los aztecas, con Cuniraya Wiracocha, dios inca, engañador de dioses y hombres y, fundamentalmente, con Juan el Zorro, Juancito o Juancho, del Folklore sudamericano². Las distintas caras, máscaras, nombres y escenarios muestran la condición elusiva de este personaje, que Irma remarcó sabiamente en su Tesis de doctorado, al referirse a su permanente «ausencia», que es la mejor garantía de su «inmortalidad». Con el humor como arma, Pedro, al igual que Juan Zorro, desafía constantemente el orden establecido, cuestionando toda visión hegemónica del poder. Su posicionamiento se aproxima así al de los planteos decoloniales, con su ya nombrada propuesta de una «desobediencia epistémica». Tales planteos destacan la relevancia de las miradas oblicuas, deconstructivas y periféricas, que proporcionan una visión alternativa con respecto a modelos hegemónicos eurocéntricos y anglófonos. Todos estos aspectos pueden rastrearse en la producción ensayística de Irma, en la que Pedro ocupó un lugar relevante, como símbolo de un permanente desa-

² Para una reflexión sobre la identificación del personaje del zorro con Pedro de Urdemales, ver Palleiro (PALLEIRO M. 2020).

fío a las reglas establecidas, con su trayectoria itinerante similar a la del Lazarillo de Tormes, con quien comparte su costado picaresco, al servicio de muchos amos, en distintos escenarios, europeos y sudamericanos.

Para dar una idea de quién es (o quién no es) Pedro, retomamos palabras que Palleiro escribió tiempo atrás, a partir de su lectura de la Tesis de Irma, quien reconstruye una biografía imaginaria, a partir de sus innumerables destinos, en una tensión entre inmortalidad y ausencia:

Pedro tiene un destino itinerante de caballero o peón, disfrazado de mujer o sacerdote [...] llega a ser rico, pero siempre termina pobre, sin familia ni amigos. Tales tópicos están presentes en matrices que articulan sus aventuras, en las que el engaño y el disfraz, unidos a la contraposición entre esencia y apariencia, son rasgos temáticos predominantes [...] los relatos se caracterizan por su riqueza episódica, teñida con matices de culturas autóctonas. (PALLEIRO M. 2016 [2013]: 359-360)

Este «destino itinerante» de alguien «que a veces llega a ser rico, pero termina siempre pobre, sin familia ni amigos», con sus múltiples máscaras y disfraces, llegan a resumir muchos aspectos del itinerario vital y académico de Irma, quien disfrutó de una familia, pero se fue quedando sin ella. Muchos amigos fueron quedando lejos en los sucesivos exilios, en un tiempo en el que la conectividad virtual no atenuaba, como ahora, las distancias.

Así como Irma se define a sí misma en su poema “Neuquina” como «aborigen y labriega», también Pedro de Urdemales, Urdemalas, Perurimá o Pedro Ordimán, es tanto un campesino como un aborigen, que se encuentra tanto en España como en América, en la literatura como en boca de la gente, en incontables recorridos narrativos. En efecto, según especificó Pa-

lleiro, un documento aragonés del XII menciona un lugar llamado «*campum* de Petro Urdemalas» como indicio de anclaje histórico, y su primera mención literaria aparece hacia 1440 en el *Libro del Paso Honroso* de Suero de Quiñones (PALLEIRO M. 2015). Muchos episodios de sus múltiples aventuras, vinculadas con matrices folklóricas, aparecen también en la picaresca, género narrativo español de raíz tradicional cuyo protagonista es el pícaro embaucador, servidor de varios amos, que tiene en el Lazarillo de Tormes un rostro arquetípico. En el siglo XVI, Pedro es protagonista del *Viaje de Turquía. La odisea de Pedro de Urdemalas* (1557), atribuido a Villalón, y en el XVII, Cervantes (1615) escribe la *Comedia Famosa de Pedro de Urdemalas*. Muchos de estos datos se encuentran también en la Tesis de Irma, en la que el contenido referencial aparece iluminado por su prosa poética. No es de extrañar que este personaje haya sido elegido para su Tesis, que le permitió desentrañar algunos aspectos de la relación entre oralidad y escritura en el rastreo de sus burlas y engaños, a través de los que ejerce una crítica a las desigualdades sociales, que aproximan este personaje al proyecto de un pensamiento utópico. Pedro se confirma así, al igual que Irma, a la vez como “aborigen y labriego”, procedente del campo aragonés – adonde con seguridad recaló luego de haber transitado ya otros múltiples y desconocidos destinos– y llegó a la América aborigen y criolla. Llegó también a Brasil, en donde mereció la atención de estudiosos como Leonardo Fussieger, quien destacó que Pedro es un símbolo de resistencia a través de la risa y del humor (FUS-SIEGER L. 2006). También para Irma, Pedro fue símbolo de una resistencia que fue uno de los hilos que unió este personaje con el de las utopías, que son también modos de resistir en mundos alternativos. El humor, asociado con la condición de tramposo de Pedro, tiene que ver también con el desafío de un orden institucional injusto y tendiente a la marginalización social y política. La misma resistencia a un orden institucional de sesgos dictato-

riales signó la vida de Irma y la arrastró hacia un exilio en el que sobrevivió airoso de la mano de Pedro, ya que fue durante esta fase de su vida que logró defender en México su Tesis Doctoral, en la que la ausencia de un anclaje fijo fue un tópico dominante.

Irma retomó las reflexiones sobre este personaje en *La muerte en el árbol*, que puede considerarse como un postexto de su Tesis Doctoral, a mitad de camino entre el pensamiento ensayístico y la prosa poética. En esta obra, vincula a Pedro Urdemales con la figura que adquiere San Pedro en el imaginario popular:

Si volvemos a nuestros personajes [los pícaros del Folklore] y a Pedro de Urdemalas [...] vemos que son populares por [...] la valentía de sus decisiones [...] y hasta por su profundo sentido cristiano [...] que a veces se tiñe de superstición arcaica [...] En Iberoamérica [...] Pedro de Urdemalas [...] imita al Pedro hispánico, pero prefiere a sus aventuras terrenas aquellas que tienen que ver con poderes ocultos y viajes al Más Allá. Entonces, Pedro abandona la tierra, atrapa a la Muerte, consigue el Paraíso con una artimaña, burla al Diablo en su propia casa. El Pedro de Urdemalas español es esencialmente un campesino [...] habilísimo, que se vale de innumerables tretas para perjudicar al amo [...] Este aspecto de las relaciones entre Urdemalas y San Pedro no puede ser pasado por alto [...] ese San Pedro del folklore, que poco tiene que ver con el santo apostólico, y a quien el pueblo imagina glotón, mentiroso, aprendiz de milagros, bonachón y, por supuesto, enormemente humano [...] Si [...] Pedro de Urdemalas hace [...] esas mismas jugarretas, podríamos explicarnos el porqué de su nombre, Pedro, pues ha sido el que ha reemplazado al santo en la mente popular. San Pedro, en los Evangelios [...] apócrifos, el San Pedro tiene cierta similitud con el de los cuentos orales [...] es de los apóstoles más cercanos a los hombres, es quien conoce mejor las debilidades humanas [...] La tradición

conserva viva la ilusión de detener el tiempo fugitivo y eternizar al ser humano [...] para ello el pueblo apela a personajes astutísimos y avezados [...] en Argentina es Pedro de Urdemales³. (CUÑA I. 1965: 53-62)

Estas palabras expresan la visión de Pedro que tenía Irma, quien imaginó para él no solo una biografía iniciada en España, como hijo de tejedores, sino también un viaje a Latinoamérica en el que sobresalen su predilección por las visitas al Más Allá y su habilidad para burlar a seres sobrenaturales como San Pedro y el mismo Diablo. Como bien señala en su Tesis y en este cuento-en-sayo, Pedro refleja «la ilusión de detener el tiempo fugitivo y de eternizar al ser humano» en un no-lugar marcado por la ausencia de arraigo, en un destino por siempre itinerante.

Como aclara Griselda Fanese (*apud* BURTON 2021), desde 1990 Irma se dedicó a estudiar el pensamiento utópico latinoamericano, interés que volcó en sus escritos, en los que consideró el espacio latinoamericano como utopía latente, y a la utopía como “síntoma” de América Latina, lo cual la llevó a rastrear también huellas del pensamiento utópico en pensadores patagónicos. Es así como, en forma pionera y enraizada tanto sus propios orígenes como en su trayectoria vital y académica, Irma bucea en las raíces de la cultura patagónica –desde la obra del pensador vernáculo Juan Benigar hasta la indagación acerca de la cultura mapuche– para resignificar desde la oralidad y desde el Sur las utopías, en una línea que guarda interesantes coincidencias con las corrientes actuales del pensamiento decolonial y de la desobediencia epistémica, desde una óptica teñida por su experiencia de vida y su mirada de mujer patagónica. Burton

3 Para una confrontación de este texto de Irma con versiones orales sobre Pedro de Urdemales recogidas en investigaciones de campo en Argentina, ver PALLEIRO M. (*apud* MIKĚSKA E. 2022: 89-128).

(2021) subraya en efecto la continuidad entre su producción ensayística y su obra poética, que tiene en “Neuquina” su escalón inicial y profético, en el que anuncia que aquella tierra a la que ella califica como «sonrisa del desierto» será la que la verá «dormir el largo sueño» (BURTON G. 2021). Esta continuidad se extiende a su trayectoria vital que la llevó, luego de sucesivos desarraigos, a cerrar con su regreso a la tierra natal una parábola que la vio cerrar sus ojos en el no-lugar de una clínica psiquiátrica en su mismo terruño en el que hoy, en virtud de un acto de justicia poética e intelectual, se ha comenzado a rendirle homenaje con un monolito colocado en la Avenida Argentina de la ciudad de Neuquén, en la cual hay una plazoleta que lleva su nombre. Se han creado también una biblioteca y un espacio cultural que también lo llevan, y una ley provincial instituyó el día de la poesía neuquina en homenaje a Irma.

En el ensayo *Identidad y utopía* (CUÑA I. 2000a), y en buena parte de su producción ensayística, Irma consideró el territorio y el espacio cultural latinoamericano como un universo utópico (BURTON G. 2021). En esta obra, Irma se adentra en la utopía musical del escritor Daniel Moyano y en la difícil ecuación entre «identidad y utopía» en América Latina. Del pensamiento utópico de Mariano Moreno y Manuel Belgrano que guió la Revolución de Mayo en Argentina, a Sarmiento con la influencia de los pensadores de la Revolución Francesa como Rousseau, sin olvidar a los ideólogos de la independencia de los Estados Unidos y al interesante aporte de los ingleses afincados en tierra rioplatense como Guillermo Enrique Hudson; hasta los escritores del siglo XX en los que la historia sirve como hilo conductor de una trama ficcional⁴, el recorrido del pensamiento utópico de Irma,

4 Entre estos últimos se cuentan Andrés Rivera, con *La revolución es un sueño eterno*, Daniel Moyano con *El trino del diablo* de Moyano y Héctor Tizón, con *La casa y el viento*.

con un fuerte anclaje en lo literario, ofrece una parábola en que ficción, utopía e historia se entrelazan. Burton (2021) encuentra un antecedente de estos aspectos en su contribución de 1996 *Perpetua ausencia de una ciudad imaginaria* incluido en una obra colectiva sobre *La Literatura en la Patagonia Norte*, realizada por encargo de la secretaría de Cultura de Neuquén. En ambos textos, despunta en Irma la búsqueda de la utopía americana, que profundizará en los años siguientes. El mismo estudioso señala las influencias que tuvieron en el pensamiento de Irma las obras de los europeos Carlo Ginzburg, Ernst Bloch, Tzvetan Todorov y Tommaso Campanella junto con las del pensador patagónico Juan Benigar, que le permitieron analizar el pasado desde el presente y apuntando hacia el futuro, uniendo Europa con América, y la Argentina con Neuquén. En una visita realizada en 2022 a la ciudad de Neuquén en ocasión de un homenaje a Irma, Pallero pudo comprobar la existencia de estas obras, con anotaciones manuscritas de Irma, en su biblioteca, actualmente en proceso de catalogación por iniciativa de la incansable directora de bibliotecas populares de la provincia de Neuquén, Susy Ceballos. Nutrida por estos autores, Irma supo incorporar al pensamiento utópico la literatura fantástica, el realismo mágico, el indigenismo, el realismo y todas las vertientes de la poesía –desde la vanguardia hasta la social y política, a su prosa ensayística, como una máscara para narrar las otredades (BURTON G. 2021).

Utopía y pensamiento decolonial en la obra poética de Irma: de “Neuquina” a “Tejendera”

Para ofrecer un atisbo de la profunda originalidad de Irma como pionera del pensamiento decolonial femenino latinoamericano, proponemos un acercamiento a su obra poética. Resulta ineludible, al respecto, considerar el más conocido de sus poemas, fruto de su pluma juvenil, en el que ya se aprecia su ancla-

je en un territorio. A la luz de su obra posterior, el territorio del Neuquén, «oasis del desierto», puede considerarse como el lugar por excelencia para situar la utopía americana y, a la luz de su trayectoria vital, adquiere el valor profético de la tierra en donde ella habrá de «dormir el largo sueño».

Irma traza en este poema el paisaje textual (VENTUROLI S. 2004) de una tierra utópica de resonancias míticas, «inmenso reino de potente viento», habitado a la vez por las culturas vernáculas y por las corrientes migratorias, que nutrieron el «Arauco triste» con «gente nueva» que forjó el alma «aborigen y labriega» de quien le cantó a su tierra natal con su voz profunda e inequívocamente femenina, desde una mirada claramente decolonial «avant la lettre»:

Nací en Neuquén, oasis del desierto.
Inmenso reino del potente viento,
millonario de arenas y de piedras,
Arauco triste de gente nueva:
tengo el alma aborigen y labriega.

Nací en Neuquén,
nostálgico del indio
para quien fue “el audaz y el atrevido”;
el extranjero lo pobló de arados,
de frutales, de viñas y de álamos,
pero él siguió soñando con las tribus.

Nací en Neuquén y por las noches hondas,
cuando todo se acalla, mi alma loca
trepa las bardas, atraviesa el río,
y tras la Cruz del Sur halla el camino
que conduce al secreto primitivo.

Y cuando lejos parta no habrá olvido
 para mi valle, mi arenal, mis ríos,
 ni el salvaje furor del viento terco:
 nací en Neuquén, sonrisa del desierto
 y en él quiero dormir el largo sueño. (CUÑA I. 1956)

El anclaje en el territorio, que aparece ya en el primer verso («Nací en Neuquén») que se repite como *leit motiv* en el poema da lugar a una tensión entre lo autóctono del pasado indígena, que sigue gravitando como la fuerza mítica del «indio», y el poblamiento «extranjero», simbolizado por el arado que abrió la tierra a «viñas», «álamos» y «frutales» que no lograron acallar el grito libertario de «las tribus», fieles custodios del «secreto primitivo». El paisaje textual que dibuja la poesía de Irma, arraigado en el terruño natal «nostálgico del indio» y poblado luego por «arados», invita a un movimiento que lleva a la poetisa a trepar las bardas para ir más allá, hacia un derrotero existencial que la llevará por los caminos del exilio, en los cuales, sin embargo, no hubo olvido para el «arenal», el «río» ni para el «furor del viento terco». Tanto en su camino europeo, que la llevó a encontrarse con el utópico Pedro de Urdemalas quien la acompañó tanto en su exilio latinoamericano de México, como en su regreso final al «oasis del desierto», la nostalgia del paisaje cobró forma de utopía y de innegable búsqueda y de confirmación de la identidad «aborigen y labriega», atisbada en los inicios de su producción poética.

El llamado «giro afectivo» del pensamiento decolonial se encuentra en ciernes en la construcción del paisaje textual de esta poesía de Irma, en la que «el valle» y «el río» se tiñen de la nostalgia temprana de quien presiente que habrá de transitar un largo camino lejos de las «bardas», en el que el «furor» llegará a adquirir los oscuros colores del desarraigo, la persecución y el exilio. El «partir lejos» mencionado en los últimos versos que aluden al

«largo sueño» estuvo en efecto precedido por muchas otras partidas, antes del regreso final que la vio morir, injustamente, en el no-lugar de una clínica, pero que sin embargo halló en la avenida Argentina, en la plazoleta que lleva su nombre, y en la biblioteca – lugar por excelencia de preservación de la memoria– el espacio en el que logró conjurar «el riesgo del olvido», para decirlo con palabras de la misma Irma. En una apropiación evidente del paisaje, marcada por la reiteración del posesivo de primera persona, que alude a «mi valle», «mi arenal» y «mi río», Irma comienza a delinear su identidad femenina, marcada ya en el título de su poema y extendida, a lo largo de su producción ensayística signada por la reflexión sobre las utopías, a la identidad decolonial latinoamericana, cuya urdimbre atraviesa como un *filo rosso* toda su obra, según puede apreciarse en los poemas de su madurez, entre los cuales se cuenta “Tejendera”, publicado en *Cuerpo de Tierra y Agua*:

Seguís urdiendo atenta,
sin preguntas,
la geometría interminable
–blanco y negro–
de la disolución y del olvido.
En tu “matra” antiquísima
vuelan los pájaros,
giran las guirnaldas
y oscila entre tus dedos incansables
el zigzag de la víbora,

Las ocho puntas de la estrella
y pico del “pillán” de tus volcanes.

¿Seguís entretejiendo,
tejendera,
las huellas de un ritual que te ha perdido?
(CUÑA I. 1997)

Este poema instaura un diálogo cercano a la oralidad entre dos mujeres pertenecientes a culturas diferentes. A través de la imagen visual de una «matra» –manta indígena tejida con un simbolismo particular, que se coloca sobre el lomo del caballo– la poetisa intenta atisbar el universo cultural indígena. En la última estrofa, interpela a la «tejendera», emblema de una cultura milenaria con la cual identifica su obra. Es aquí donde pueden advertirse indicios del carácter de Irma como pionera del pensamiento decolonial latinoamericano, el cual, con sus planteos sobre la desobediencia epistémica, propone un retorno a las fuentes de la oralidad vernácula. En una trayectoria poética iniciada en “Neuquina”, en donde la mención de Arauco, símbolo de las tribus indígenas, devino en un hilo conductor de sus indagaciones sobre la oralidad, en “Tejendera” se acerca a los arcanos de la cultura mapuche, con la mención del «pillán», espíritu identificado con el legado cultural y espiritual de esta cultura. Irma intenta atisbar tales arcanos a partir de la descripción visual de una «matra» cuya «geometría interminable» del «blanco» y del «negro» intenta conjurar «el riesgo del olvido». Es así como las «ocho puntas» de la «estrella» y el espíritu de los volcanes simbolizan, de modo metafórico, la cultura oral de «los vencidos» reivindicada luego por los referentes del pensamiento decolonial que, en la pluma de Irma, cobra forma en las manos femeninas de la «tejendera». El poema, que se abre con una apelación a la «tejendera», entreteje así en la «matra» los símbolos de una cultura, y culmina con una pregunta, mediante la cual se propone dar voz al silencio de la artesana que, «sin preguntas» y con su obra manual, rescata los vestigios de una cultura acallada. Este dar voz a una mujer silenciosa, símbolo de una cultura amenazada por la «disolución y el olvido», anticipa de modo profético los planteos de los representantes actuales del pensamiento decolonial, en clave femenina. Este personaje que plasma en la «matra»

la visión del mundo de una cultura amenazada en tierra «neuquina» tiene puntos de contacto con el pícaro Pedro de Urdemalas quien, sin un arraigo fijo, deambula por distintos escenarios en una búsqueda de supervivencia en un mundo hostil.

A modo de cierre y síntesis final

Tanto en su trayectoria vital como en su obra, Irma Cuña se confirmó como pionera del pensamiento decolonial femenino latinoamericano. El retorno a las fuentes vinculadas con la oralidad como Huamán Poma de Ayala, reivindicada por los representantes del pensamiento decolonial, tuvo en ella una genial precursora. La descolonización del conocimiento y el proyecto de no olvidar el pasado de los pueblos colonizados con sus antiguos rituales, sostenido por la llamada “epistemología del Sur” halló en Irma una clara voz poética, suave y firmemente desafiante de la homogeneidad cultural meramente europeizante. Su interés por el personaje folklórico de Pedro de Urdemales, plasmado en su Tesis Doctoral, también pionera, es un primer punto de contacto con esta línea de pensamiento. En el poema profético “Neuquina” expresó ya en los albores juveniles su destino vital de «alma aborigen y labriega» que, a través de una trayectoria itinerante marcada por el exilio, tuvo como punto de partida y de permanente referencia el Sur y, con mayor precisión, la Patagonia argentina. «Las tribus» y el «Arauco» mencionados en esta composición temprana guardan una continuidad con el paisaje textual delineado en el poema dedicado a la «tejendera» indígena que plasma «las huellas de un ritual perdido» en su «matra *antiquísima*» con las manos laboriosas de un arte signado por la misma condición femenina reivindicada por Irma ya en el título de “Neuquina”.

La cultura vernácula cobra en la poética de Irma una dimensión universal que establece un puente con las culturas de mi-

gración «labriega», en una conjunción plural que es un rasgo distintivo de la identidad argentina. Hija de inmigrantes españoles, Irma encontró en la Patagonia argentina una invitación a interpretar el mundo desde una mirada más justa e inclusiva, reivindicada como fuente de producción de conocimientos desde una geopolítica diferente, con una óptica centrada en el respeto de la diversidad étnica. Esta nueva geopolítica latente en su poesía tiene como base su obra ensayística que reivindica la utopía como proyecto de mundo a construir desde un nuevo mapa que ve en el Sur un punto de referencia epistémico. En su poesía, el cuerpo femenino, y en especial el de la mujer patagónica, está siempre presente como símbolo de un mundo amenazado por «el riesgo del olvido». Su poética apunta a reivindicar una corpopolítica que encuentra en la identidad latinoamericana un modo particular de ver el mundo desde el Sur y, en el descubrimiento de la voz femenina, acallada por siglos, un modo de dar la palabra a quienes no la tuvieron desde tiempo inmemorial. Irma puso a la mujer indígena y a sus oficios en el centro de un discurso literario en el que la «Tejendera», como una Penélope patagónica, une los hilos del recuerdo plasmados en su «matra» que evoca rituales y culturas que deben permanecer en una memoria que, al decir de León Gieco, es «refugio de la vida y de la historia» (GIECO L. 2021 [2001]). A partir de estas consideraciones, nuestro trabajo intentó ser una invitación a acercarse a la producción de esta brillante poetisa y pensadora argentina contemporánea, cuya obra pionera, tan valiosa como poco estudiada, merece no solo la atención de estudiosos, académicos, sino también, y fundamentalmente, del público lector.

Bibliografía

ANÓNIMO, 2015, *El poema de Gilgamesh* (al cuidado de Rafael JIMÉNEZ ZAMUDIO), Cátedra, Madrid.

BACON Francis, 2006 [1626], *La Nueva Atlántida*, Akal, Madrid.

CAMPANELLA Tommaso, 1836 [1602], *La città del sole*, Tipografia di G. Rugia, Lugano

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, 1960 [1615], *Comedia Famosa de Pedro de Urdemalas*, Aguilar, Madrid.

CUÑA Irma, 1956, *Neuquina*, Pampa-Mar, Bahía Blanca.

CUÑA Irma, 1965, *La muerte en el árbol*, “La palabra y el hombre”, n. 33, pp. 53-62.

CUÑA Irma, 1992, *El riesgo del olvido*, Ediciones Culturales de la Ciudad, Neuquén,.

CUÑA Irma, 1995, *Prólogo*, en Eduardo TALERO, *Voz del desierto*, Fondo Editorial Neuquino, Neuquén, pp. 5-17.

CUÑA Irma, 1997, *Cuerpo de Tierra y Agua*, Guaymuras, Tegucigalpa.

CUÑA Irma, 1996, *Perpetua ausencia de una ciudad imaginaria*, en Irma CUÑA et al., *La literatura en la Patagonia norte: un imaginario en la frontera*, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

CUÑA Irma, 2000a, *Identidad y Utopía*, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

CUÑA Irma, 2000b, *Poesía junta, Último Reino*, Buenos Aires.

CUÑA Irma, 2007 [1964], *Inmortalidad y ausencia de Pedro de Urdemalas*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México, México.

DUSSEL Enrique, 2006, *20 Tesis de política*, Siglo XXI, México.

ESPINOSA Aurelio, 1946, *Cuentos populares españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

FANESE Griselda, 2005, *Irma Cuña, poeta*, “La aljaba”, n. 9, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-2706/2023.

FANESE Griselda, 2012, *La Neuquenian en clave retórica*, en Enriqueta MORILLAS (al cuidado de), *Modernidad y transtextualidad en la Literatura de la Patagonia*, Alción, Córdoba.

FERRATER MORA José, 1971, *Diccionario de Filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires, <https://www.Diccionariodefilosofia.es/es/diccionario/1/4108-utopia.html>, 12/08/2023.

FUSSIEGER Luciano, *Pedro Malazartes: do sincretismo cultural à resistência pelo riso*, “Mafuá”, n. 5, 2006, <http://www.mafua.ufsc.br/numero5.html>, 10/08/2023.

GIECO León, *La memoria*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=fRcoD6qY32Q>, 17/05/2022.

GRUSS Irene, 2013, *Irma Cuña, Pasajera del viento. Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

HOMERO, 1972, *La Odisea*, Losada, Buenos Aires.

HUXLEY Aldous, 2013[1932], *Un mundo feliz*, Cátedra, Madrid.

MIGNOLO Walter, 2010, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.

MIKĚSKA Etherline (a cura di), 2022, *Yo conocí a Irma: antología testimonial*, Fundación Lecturas del Sur del Mundo, Neuquén.

MORE Thomas, 1965 [1518], *The Complete Works IV: Utopia*, Yale University Press, New Haven and London.

ORWELL George, 2013, 1984, *De bolsillo*, Barcelona.

PALLEIRO María Inés, 2015, *Pedro Urdemales*, in Ulrich MARZOLPH et al. (eds), *Enzyklopaedie des Maerchens XIV. Handwoerterbuch zur historischen und vergleichenden Erzäehlforschung*, de Gruyter Verlag, Berlin pp. 1770-1774.

PALLEIRO María Inés, 2016 [2013], *Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria*, “Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur”, in Leonardo FUNES (al cuidado de), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates*, Universidad de Buenos Aires/ CONICET, Buenos Aires, pp. 359-370, www.uba.ar/.../Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales_Palleiro, 29/06/2023.

PALLEIRO María Inés, 2020, *Juan Zorro, el quirquincho y el tío tigre. Cuentos animalísticos y creencias sociales*, La Bicicleta, Buenos Aires.

PALLEIRO María Inés, 2022, *Las huellas invisibles de Pedro de Urdemales: inmortalidad y ausencia de Irma Cuña*, en Etherline MIKĚSKA (al

cuidado de), *Yo conocí a Irma: antología testimonial*, Fundación Lecturas del sur del mundo, Neuquén, pp. 89-128.

PLATÓN, 2014, *La República*, Eudeba, Buenos Aires.

QUIJANO Aníbal, 2014, *Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina*, en Danilo ASSIS CLÍMACO (al cuidado de), *Aníbal Quijano. Antología esencial. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Clacso, Buenos Aires, pp. 777-832.

TALERO Eduardo, 1907, *Voz del desierto*, edición al cuidado de Rodríguez Giles, Harvard, <https://biblioteca.org.ar/biblioteca.org.ar/libros/300844.pdf>, 15/07/2023.

VENTUROLI Sofía, 2004, *Il paesaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e memoria nell'area andina*, Clueb, Bologna.

VILLALÓN Cristóbal de, 2022 [1557], *Viaje de Turquía. La odisea de Pedro de Urdemalas*, Antonio García Solalinde editor, Madrid.

Sitografía

BURTON Gerardo, 2021 *Irma Cuña: el pensamiento y sus máscaras*, 8 de mayo, https://vaconfirma.com.ar/?articulos_seccion_719/id_13234/irma-cua-el-pensamiento-y-sus-mscaras (último acceso 06/07/ 2023).

WIKIPEDIA, *Irma Cuña*, (s/d), https://es.wikipedia.org/wiki/Irma_Cuña, 31/07/ 2023

ALMA M. REED:

UTOPIA Y AUTOBIOGRAFÍA EN MÉXICO (1922-1923)

Michael K. Schuessler

Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa

En agosto de 2001, entre almohadas y cobijas envejecidas, dentro del clóset de un departamento de la ciudad de México, y sepultada en una deshilachada bolsa de henequén, descubrí el mecanoscrito de la autobiografía de Alma Marie Sullivan Reed, mejor conocida en México como “La Peregrina”, la “flor del norte” de “ojos claros y divinos”, como la bautizó el poeta Luis Rosado Vega. Este material había desaparecido desde 1966, cuando falleció su autora, víctima de cáncer. Más de cuarenta años después, tuve la oportunidad de editar y presentar esta fascinante historia en una hermosa edición publicada por la editorial Penguin Random House y en inglés –su idioma original– por la University of Texas Press.

Antes de convertirse en una leyenda viva en México, Reed fue una columnista para el “San Francisco Call”, periódico estadounidense de izquierda, en el que trabajó bajo el seudónimo de “Mrs. Goodfellow”, y donde escribía una columna semanal dedicada a los problemas enfrentados por los sectores más marginados de la población local. En 1922, viajó a México por vez primera, invitada por el gobierno de Álvaro Obregón, como reconocimiento a la defensa que hizo en las páginas del diario de Simón Ruiz, un joven trabajador mexicano acusado injustamente

de homicidio, por lo cual fue sentenciado a la horca. En virtud de la resonancia que tuvo su exitosa defensa del mexicano, Adolph Ochs, editor del “New York Times”, la invitó a colaborar en su periódico para cubrir la expedición arqueológica a las ruinas mayas de Chichén Itzá, organizada por el Instituto Carnegie en febrero de 1923. En Mérida, la capital del estado de Yucatán, Reed se relacionó sentimentalmente y se comprometió en matrimonio con el gobernador de tendencia socialista, Felipe Carrillo Puerto, considerado por sus adversarios como el “Dragón Rojo con Ojos de Jade”.

Alma Reed conoció por primera vez a Carrillo Puerto en una recepción oficial brindada a los científicos y exploradores estadounidenses –los “yucatólogos”, como los llamaron en los medios locales– que integraban la expedición arqueológica que ella cubría como reportera. Luego de ser presentada con el Gobernador Carrillo, la periodista se acercó al general William Barclay Parsons, miembro de la junta directiva del Instituto Carnegie y el integrante de mayor jerarquía en el grupo, para comentarle la impresión que le había provocado el Gobernador. Parsons, un ingeniero de vías férreas y creador del sistema del tren subterráneo de Nueva York, supo expresar la reacción de asombro que era evidente en todos sus compañeros expedicionarios al murmurar al oído de Reed: “*—Éste es el dragón rojo más atractivo que yo haya visto en cualquiera de mis safaris... ¿Qué le parece a usted, jovencita?* Con total convicción y sin dudarle, Alma respondió: “*—Él es mi idea de un dios griego.*” (SCHUESSLER M. K. 2020: 31). Por su parte, el amor que su “niña periodista” despertó en Carrillo Puerto lo condujo –después de un evidente flechazo amoroso– a traducir el nombre y el apellido de Alma al maya yucateco: *Pixan* (Alma) *Halal* (Reed, que quiere decir caña en español). Esta pasión tropezaba con el matrimonio de Carrillo Puerto con la señora María Isabel Palma de Carrillo, madre de sus cuatro hijos, con quien, antes de haber conocido a Reed, Carrillo Puerto ha-

bía empezado un juicio de divorcio que, de prosperar, le permitiría casarse con Alma en San Francisco el 14 de enero de 1924.

Carrillo Puerto, quien había luchado al lado de Emiliano Zapata en Morelos por su demanda de “Tierra y Libertad”, hizo, dentro del espíritu de la Revolución Mexicana, enormes esfuerzos durante los primeros años de la década de 1920 para modernizar su estado, que tan apartado estaba de la capital y cuyos caciques, los señores del henequén, pertenecían a la denominada “casta divina”. Aquella aristocracia terrateniente se resistió a aceptar la reforma agraria y otros de los avances sociales que implementaba el nuevo gobierno constitucional; entre ellos, la creación de las ligas feministas –encabezadas por Elvia, la hermana de Felipe–, por medio de las cuales se instituyó el primer programa de planeación familiar y de control natal legalizado en el hemisferio occidental (LEMAITRE M. J. 1998).

El gobernador también fundó más de cuatrocientas escuelas locales para educar a los mayas que, hasta entonces, vivían en condiciones de esclavitud impuestas por el sistema de servicio por endeudamiento de las haciendas henequeneras, que eran propiedad de la clase gobernante. En una provocación evidente al *status quo*, el gobernador socialista decidió reinstaurar el sistema de ejidos, característico del México prehispánico, con el argumento de que la tierra de Yucatán les pertenecía a sus habitantes por derecho legal de nacimiento.

Entre sus muchos proyectos sociales, uno que mucho se destacaba era su programa de “templanza”, ya que el gobernador había atestiguado los daños producidos en sus adorados “indios” por culpa del alcohol –con la notable excepción del balché¹– de importación europea. Alma, quien escribió su libro de

1 Balché es el nombre de un brebaje prehispánico preparado con agua, miel y las raíces o corteza de un árbol, el *Lonchocarpus lengistylus*. Su consumo fue prohibido durante el tiempo de la Colonia por medio de un decreto real.

memorias de esta época durante los últimos años de su vida y cuya versión final estaba sobre su mesa de trabajo la noche que falleció, parecía estar fascinada con la manera audaz en que Carrillo Puerto instituía esta “ley seca” en cada rincón de su estado, al notar que, y cito de *Peregrina*, la autobiografía de Alma:

La abstinencia, que en ese tiempo era el tema de la vigorosa campaña que Felipe había puesto en marcha a lo largo de todo el estado desde su elección como gobernador, no fue un factor para que se arruinara la emotividad de [sus actividades políticas] con su audiencia cautiva. El Prof. Eligio Erosa, un ferviente y hábil cruzado que se había desempeñado como maestro y era un orador fluido en maya, asoció con destreza la condición de sobriedad al “nuevo orden” que el programa de los ejidos lanzaría en [la región]. (SCHUESSLER M. K. 2020: 227)

Alma, cuyo español aún no estaba del todo pulido y cuya comprensión del maya era casi inexistente, se fijaba en la manera en que el maestro Erosa comunicaba físicamente su mensaje, y vuelvo a citar de la autobiografía de Reed:

Sus gestos interpretativos no dejaban lugar a dudas de que estaba describiendo la condición desvalida a la que la embriaguez reducía a sus víctimas; citó datos y cifras que demostraban, convincentemente, los mortíferos efectos de beber en exceso. El Prof. Erosa sugirió que aquellas personas a las que les resultara difícil dejar sus hábitos dañinos podían encontrar fuerza en la unidad, y los urgíó a que tuvieran reuniones semanales regulares en su Liga con el propósito de intercambiar métodos efectivos para combatir el vicio; propuesta que se anticipó al sistema de Alcohólicos Anónimos. (227)

Durante su efímera estancia en Yucatán, Alma y Felipe visitaron varios pueblos donde ya el licor era prohibido, por ejemplo Kanasín. En su autobiografía, ella recuerda el momento en que Antonio, ayudante particular de Felipe, «fue a traernos limonada. Felipe me advirtió que Kanasín era un pueblo en el que habían decidido prohibir el consumo de bebidas alcohólicas y que no las expendían “ni siquiera para los representantes de la prensa”. Los trabajadores de Kanasín, me explicó, habían decidido que “no habría cantinas ni iglesias en el pueblo. La iglesia que ves enfrente de la plaza se usa como biblioteca pública y centro cultural”» (185).

Curiosamente, una de las referencias más interesantes al licor que incluye Alma en su libro autobiográfico versa sobre una descripción pormenorizada de los ritos de los antiguos mayas de Chichén Itzá. En este caso, se trata de la relación que el polémico Edward Thompson le brindó mientras los dos se asomaban a las profundidades del Cenote Sagrado, de donde “don Eduardo” había sacado centenares de piezas arqueológicas mismas que envió –de manera sigilosa y francamente ilegal– al museo Peabody de la Universidad de Harvard. Con algo de histrionismo, según Alma, Thompson le cuenta a su paisana que en un momento de sosiego:

el momento del sacrificio supremo para la deidad ofendida, uno de los sacerdotes comienza a entonar un canto y, al mismo tiempo, otro le arranca el badajo a la pequeña campana de cobre que la doncella lleva alrededor del cuello; para los mayas, ese acto significa la muerte. Por misericordia, a la novia mística le han dado *balché*, el néctar sagrado. Toda su vida ha sido la preparación para ese momento; ella cree que su matrimonio simbólico con Chac –el dios del agua– en las profundidades del Gran Cenote es el único modo de salvar a su pueblo del desastre presente o inminente. Cree, también, que el cenote es

la única puerta hacia la felicidad inmortal. Sin embargo, el instinto que la jala hacia la vida y el amor es más fuerte que la droga y que la fe, y cuando la arrojan de cabeza hacia ese abismo de agua bostezante, lanza un alarido de desesperación que perfora la selva. (332-333)

Como resultado directo de las reformas de corte socialista y humanitaria promulgadas durante su breve gobierno, que duró tan solo veinte meses, el tres de enero de 1924, el primer gobernador socialista de Yucatán elegido democráticamente fue ultimado junto con sus hermanos Edesio, Benjamín y Wilfrido, y nueve de sus colaboradores políticos más cercanos. Según la escritora norteamericana Katherine Anne Porter, Reed se enteró del asesinato de su prometido mientras ensayaba para su boda en el Hotel Fairmont de San Francisco, cuando le entregaron un telegrama con las funestas noticias. Felipe estaba muerto, pero el compositor Ricardo Palmerín, quien musicalizó la letra de “La Peregrina”, inmortalizó su breve romance. Hasta la fecha, este bolero –originalmente una “danza” o “habanera”– es uno de los más celebrados del Sureste mexicano.

“La Peregrina” murió en la ciudad de México el 20 de noviembre de 1966, el aniversario de la Revolución Mexicana: una coincidencia de lo más apropiada dada la extraordinaria pasión de Alma Reed por la libertad y la democracia. En palabras de su gran amigo el periodista norteamericano Joe Nash: «Si ella hubiera podido designar una fecha para terminar su carrera de militante, hubiera sido precisamente esa» (332-333).

Bibliografía

LEMAITRE Monique J., 1998, *Elvia Carrillo Puerto, La monja roja del Mayab*, Ediciones Castillo, México.

SCHUESSLER Michael Karl (ed.), 2020, *Alma Reed: Peregrina*, Penguin Random House, México.

LA PRÓXIMA: VICENTE HUIDOBRO CUENTA
SU IMPOSIBLE UTOPIA

Paco Tovar

Universitat de Lleida

...el comunista es el hombre más noble y más elevado del concepto sociológico humano, es el más aristocrático de los hombres, pues el comunista verdadero no quiere explotar el mundo para sí, como todos los egoístas, sino por el bien de todos, lo que nos prueba su generosidad.

VICENTE HUIDOBRO, *Vientos contrarios*

Vicente Huidobro publicaba esas líneas en 1926. Unos cuantos años después militaba en las filas del Partido Comunista Chileno¹. En 1940, renunció a su militancia negándose a compartir la doctrina que manejaba una «cédula de zapateros»². Huidobro,

1 En 1917, Huidobro ya conocía los principios teóricos del comunismo. Su interés por ellos aumentaría en 1930, poco después tomó la decisión de militar en las filas del Partido Comunista.

2 El mismo Huidobro esgrime oportunos argumentos para justificar el abandono de su militancia política en las filas del PC (inicialmente la formalizó en Francia; después la confirmaría en Chile): reconocerá su desengaño ante una ideología que, por exigencias del Comité Central, se alejó de los principios de la Revolución, imponiendo sus férreos dictados: «Pasada la época heroica de la revolución, el comunismo se ha convertido en un partido político como cual-

lejos de traicionar los fundamentos de una ideología sólidamente arraigada entre quienes luchaban por defender un orden social de nuevo cuño, vuelve a esgrimir con talante libertario su espíritu de hombre superior y el dinamismo singular de los aventureros prácticos³. El chileno, que iniciara su aventura creacionista en 1914⁴, responde también al compromiso históricos de su tiempo estableciendo las propias reglas de juego en cada una de sus ac-

quier otro, sinuoso y zigzagueante como cualquier conglomerado politiquero. [...]

Naturalmente la burguesía debe ser liquidada; no se trata de defenderla, sino de encontrar un sistema nuevo que pueda conducir el mundo después de la liquidación de un sistema ya ineficaz» (HUIDOBRO V. 1976 [1926]: 906). La conciencia libertaria de Huidobro ya se manifiesta en *Vientos contrarios*, de 1926: «es incomprensible que un individuo que haya estudiado profundamente el comunismo, no sea anarquista» (HUIDOBRO V. 1976 [1926]: 839).

3 El mismo Vicente Huidobro desarrolla esa idea de superioridad que atribuye al hombre aventurero, estableciendo las distancias respecto al hombre inferior. El primero «no se contenta con lo que le han enseñado y ha recibido en herencia de sus antecedentes. Quiere saber más y quiere ir más lejos, conocer otras cosas»; el otro «es fácil de contentar, está satisfecho con lo que le enseñaron de niño, no tiene inquietudes, no desea más». No le basta con reconocer la diferencia entre ambos tipos de hombre; añadirá que los aventureros pueden identificarse como teóricos (estáticos, realizando «aventuras espirituales y cerebrales»; científicas o artísticas) y prácticos (dinámicos, lanzados a «descubrir tierra y conquistar países, a guerrear, etc.». No faltan ejemplos de ambos tipos en la Historia. Entre los estáticos: «Galileo, Copérnico, Newton, Pasteur, Lamark, Einstein, Shakespeare, Góngora, Rimbaud, Cézanne y tantos otros»; Colón, el Cid, Hernán Cortés, Alejandro César, Napoleón, Livingstone, Cook, Magallanes, Shackleton, Amundsen, etc», pertenecen al segundo grupo dinámico (HUIDOBRO V. 1976 [1926]: 837).

4 Para establecer la fecha de inicio que suele atribuirse al creacionismo, remitimos a 1914, año del *Non serviam*, la conferencia de Vicente Huidobro en Santiago de Chile. Los inicios creacionistas de Huidobro, en poesía, juegan sus cartas en 1916, con la publicación de *Adán y Espejo de agua* (todavía motivo de polémica, esta última obra se publicó en Buenos Aires; tuvo una reimpresión madrileña, de 1918); confirmarán su registro en *Horizon carré* (1917).

tuaciones: las de un quehacer literario, basado en la fuerza de sus palabras, el justo criterio y la plena responsabilidad frente a los vaivenes políticos del mundo que, por suerte o desgracia, le ha tocado en suerte vivir. No era Huidobro un soberbio ni un iluminado que alza su voz, reclamando la exclusiva singularidad que atribuye a su poesía. No fue tampoco un «comunista de culo»⁵.

Era verano de 1930. El cónsul de Chile, Roberto Suárez, invitó a Vicente Huidobro, en compañía de Ximena Amunátegui, a residir en su casa de los Alpes italianos. Europa no había resuelto aún conflictos de su anterior Gran Guerra. Los enmascara con impecables juegos diplomáticos, lujosas fiestas y atractivas escenas melodramáticas. Esconde una violencia que anuncia los trágicos vientos aún por llegar. En su momento, emprenderá otra de sus aventuras.

Vicente se empeñó en que un grupo de amigos nos trasladáramos a ver los toros desde la barrera africana de Angola. Recogió información en el consulado portugués, leyó libros y durante no pocas semanas estuvo machacándose con el proyecto. Nadie se dejó seducir [...]. Se marchitó el proyecto. (LARREA J. 1978: 302)⁶

5 Pablo Neruda fue quién aplicó ese calificativo para Vicente Huidobro, que no tardaría en dar una respuesta oportuna, identificando a Neruda como «pequeño canalle».

6 Volodia Teitelboim escribe su versión del mismo hecho: «Huidobro, de antenas hipersensibles, avizoraba la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo evitarla? Escribiría un libro-advertencia. Creía en el poder espiritual, pero temió que ningún estadista le hiciera caso. Previéndolo, propuso a varios de sus amigos abandonar la mortífera civilización. Conservaba un nebuloso recuerdo de la colonia tolstoiana en Chile, en cuya aventura y desventura no participó. Tal vez dicho experimento –en el cual sobraron los conflictos– influyó

Volodia Teitelboim confirma lo escrito en su día por Larrea, ampliando la información. Sin duda, Huidobro «ha leído al conde de Saint Simon y a Fourier», guarda en su memoria toda y cada una de las utopías que también había leído. Añade a esas experiencias vicarias, junto a cuestiones prácticas, referencias entrañables:

[...] No desconocía que varios visionarios en los últimos siglos habían domiciliado el sueño de la sociedad ideal en América. ¿Por qué Huidobro prefería África? Tal vez porque conocía las uvas de su majuelo y los demonios de su tierra, no se ilusionaba con el continente natal. Salió de su nido ingrato y espinudo como pájaro perseguido por amenazas de muerte. Todavía no se le pasaba el sabor acre que le dejó su campaña presidencial. En el paísito largo y estrecho tal vez continuaban asándolo en las parrillas del diablo porque el amor pudo más que el prejuicio. (TEITELBOIM V. 1993: 157)

La fuga de un momento histórico difícil, el porvenir utópico en tierras de Angola, lecturas, recuerdos e intimidades van decantándose para configurar su aventura. Necesita compañeros de viaje... al menos para sembrar complicidades. «Pero sus amigos no querían oírlo hablar más del asunto» (TEITELBOIM V.

su sueño de formar una sociedad pacífica perfecta [...]. ¿Por qué no crear una Icaria, lejos de la enloquecida Europa que se preparaba con tanto frenesí para suicidarse? Mataría, incluso, a los que no querían morir ni tenían arte ni parte en la gestación del genocidio. ¡Bueno, camaradas, liemos nuestros bártulos! ¡A Angola los boletos! En África construiría una comunidad sin muerte tecnológica. Allá los artistas podrían crear sin que los liquidara la última palabra en materia de aniquilamiento civilizado (TEITELBOIM V. 1993: 157).

1993: 158)⁷. Falló el proyecto. Quedó *La próxima*, y recordar lo que hubiera podido ser aquella imposible aventura: una *Historia que pasó en tiempo más*⁸.

Primeras letras

La próxima se inicia con una dedicatoria. Vicente Huidobro brinda su relato a «los más auténticos héroes de la Gran Gerra»: Karl Liebknecht y Romain Rolland. Por su memoria, «esta vez nadie podrá situarse *Au dessus de la mêlée*»⁹. Un preámbulo en forma epistolar sirve a Huidobro para rendir ahora cuentas de un tardío e inaplazable agradecimiento:

los primeros días después de su regreso a Chile, el 2 de enero de 1933, le escribió a Roberto Suárez, evocando

7 Trató Huidobro de convencer para realizar su proyecto a Tristan Tzara, Lipchitz, Juan Emar y Lucho Vargas Rosas. Todos, llegaron a imaginar ese viaje a tierras de África. Sintieron miedo al pensar que vivirían reclusos en «Huambo o Luanda, en la selva bajo el ojo desconfiado de los colonialistas portugueses, asaltados por los mosquitos, la malaria o la enfermedad del sueño [...]. Él les proponía repetir, de forma diferente, el peregrinaje de Rimbaud, no para traficar armas sino para escapar al clima letal. Siguió tratando de persuadirlos despertándoles el miedo a los espectros pavorosos» (TEITELBOIM V. 1993: 158).

8 Así reza el subtítulo de *La próxima*.

9 Ambos personajes históricos responden a los tipos de hombres aventureros que Huidobro esboza en *Vientos contrarios* (nota 2): la memoria del judío alemán Liebknecht (1871-1914) confirma el valor que otorga el chileno a sus filiaciones políticas, su activismo revolucionario y su antimilitarismo, sin olvidar que, junto a Rosa de Luxemburgo, crearan su Liga Espartaquista y que, por sus ideas, los encarcelaron para ejecutarlos después. Huidobro admira del francés Rolland (1866-1944) su espiritualidad, su pacifismo y su tarea literaria. El primero se ajusta bien al perfil de aventurero dinámico; más cerca del aventurero estático situaría el chileno al segundo. La figura compuesta por ambos daría como resultado un aventurero de superior envergadura.

aquellas vacaciones de 1930 en su Villa de Oriolo. Allí, ambos amigos resolvieron en un momento marcharse a Angola para construir una colonia de “hombres nuevos”. (TEITELBOIM V. 1993: 158)

A su amigo debe Huidobro *La próxima*. Desarrollaron ambos esa historia, «desde la semilla hasta el árbol». Hablaban de puntos en común: tema, estructura y objetivos de su narración. Abordaron también discrepancias. Pero mayor fue su interés por la realidad, sin traicionar lo verdadero ni restar verosimilitud al mensaje¹⁰. La firma de Vicente Huidobro y Roberto Suárez habría de constar en *La próxima*. Sólo a un «desocupado lector» cervantino le corresponde juzgar su escritura¹¹. De los fallos en

10 Vicente Huidobro escribe a Roberto Suárez. Ficción y realidad, presente y pasado, se confunden al contar lo que sucedió en *Villa Oriolo* y lo que discurre al hilo de *La próxima*. «Llegó el momento en que estábamos ambos decididos a irnos a Angola y construir una colonia de hombres nuevos sobre la roca donde Roc acaso estaría ya construyendo la suya. Volvías por las tarde de tu trabajo en tu consulado en Milán y nunca dejabas de preguntarme con interés, por mi trabajo del día. Mucho hablamos, mucho soñamos sobre las páginas de este libro [...]. Otras veces nos poníamos a calcular la fecha probable de la próxima guerra. Yo afirmaba: “Me parece imposible que el régimen capitalista encuentre otra solución a sus conflictos que una guerra”. Tú respondías: “Cómo es posible que el capitalismo, que ha creado una civilización milenaria como la nuestra, con tantos recursos y tantas cosas admirables, no vaya a encontrar otra solución”» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 241)

11 Huidobro seguirá escribiendo a su amigo: «Mucho hablamos, mucho soñamos sobre las páginas de este libro [*La próxima*]. Tú me advertías: “Tal vez el público no comprenderá el diálogo anónimo o colectivo. Piensa que esos procedimientos que te son habituales porque tú los has empleado desde hace más de quince años no lo son al lector corriente”. Yo te respondía: “¡Qué importa que el público no comprenda! Tanto peor para él. Siempre el que debe comprender comprende. Ya es bueno que el lector corriente deje de ser corriente”» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 241)

la novela sólo hay un responsable: Huidobro. Tampoco él ha podido quebrantar el orden propio de naturaleza,

que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que lo colmen de maravilla y de contento. (CERVANTES M. de 2001: 9)¹²

Un exordio viene a sumarse al comienzo de *La próxima*, cerrando así el ritual de iniciación que da sentido al cuerpo de la novela: de la primera invocación a su final, guardando memoria entre ambos extremos narrativos de su itinerario. Esa verdade-

12 Tanto Cervantes como Huidobro menciona su encierro: el primero guarda memoria de los que había sufrido él mismo en varias ocasiones, en distintos lugares y por causas distintas. De cualquier manera, esa referencia no excluye referencia cervantina de todo escritor para elaborar su obra: un espacio tranquilo y ameno. Huidobro remite a sus propias experiencias de aislamiento y soledad, pero también gusta de su particular espacio ameno:

«Pasaban las horas de sobremesa y luego terminábamos la noche sentándonos en el jardín oyendo cantar los ruiseñores. ¿De qué cosas discutían ellos? [...]. Los ruiseñores se deshacían cantando mientras nosotros pensábamos en la sangre de la tragedia futura. Luego afirmábamos, como sacudiendo nuestro pensar: “Es tan admirable el canto de los ruiseñores que ha podido resistir a todos los malos poetas del mundo durante tantos siglos”» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 242-242)

ra historia únicamente muestra un par de soluciones: «catástrofe total» o «la cordura de los hombres»¹³.

Materia novelesca

En *La próxima*, sin abandonar las mejores fórmulas de aquella buena herencia realista, Vicente Huidobro sigue fiel a su particular credo estético. La verdadera historia deriva en ficción literaria mostrando así la crisis de una Europa en ruinas, con sus violencias y desequilibrios. Persigue otra vez la utopía de salvación que, urdida por un solo aventurero¹⁴, está por cumplir¹⁵.

Huidobro da comienzo a su relato pulsando la noticia de una expedición que, al regreso del cuarto viaje por Angola, fondea en Marsella otra vez. Añade más información: el motivo, desarrollo y objetivos últimos del proyecto expedicionario. Se dis-

13 La doble solución que formula Huidobro responde al difícil momento histórico de su relato. «La época de tranquilidad acabó en el mundo y no volverá hasta dentro de muchos años. Ahora estamos en un periodo de revoluciones y guerras que puede durar más de lo que se piensa. Las crisis económicas se repetirán cada vez más agudas, sembrando el pánico y la desolación en los hogares y en los pueblos. A los que aman la calma, a los que sienten su espíritu atraído por la lucha, aconsejo refugiarse en alguna isla lejana o en algún rincón de la tierra y esperar allí hasta que haya pasado el periodo de las grandes transformaciones en el mundo civilizado». (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 243). En adelante, los breves fragmentos de citas entrecomilladas que no pertenecen a Cervantes remiten a *La próxima* y pertenecen a la edición relacionada en la Bibliografía que facilitamos.

14 En *La próxima* se identifica el aventurero bajo el nombre literario de Alfredo Roc, máscara del mismo Huidobro. Ambos responden a su doble naturaleza: teórica o estática; dinámica o práctica.

15 La realidad exterior y la interior cuentan desde *La próxima*, invitando a interpretarlas con una buena lectura de su relato, «larga metáfora extendida mediante la cual Huidobro novelizó sus ideas estéticas y estableció su arte narrativo» (KASON N.M. 1986: 107).

tribuye también la responsabilidad y adecuada competencia de los personajes implicados en su aventura. El primero de los viajes fue cosa de Alfredo Roc, un verdadero *pioneer* (sic), lo acompañaron Baltazar Doriante, poeta, y Julio Bances, un «simpático muchacho, bueno, listo, con su título de ingeniero agrónomo, recibido en la universidad de los Estados Unidos». Este último embarcaría de nuevo al comienzo de un segundo viaje, confirmando «una vez más sus conocimientos de ingeniero agrónomo»: seleccionó «las tierras que se debían comprar» en Angola, los animales y semillas que habrían de criarse y cultivarse allí, el tipo de maquinaria que fuera útil en los trabajos a realizar. Con él fueron Alberto Duren, poeta y amigo de Alfredo, quién solía decir: «era como llevar a un hermano». Es «un hombre superior», añadía¹⁶. No quedaron atrás Le Corbusier, un arquitecto de Francia muy conocido¹⁷, Jaime Oriol, que había filmado ya «todo lo que quiso filmar», y Baltazar Doriante, un poeta verdadero.

Demostraba en todo momento que su imaginación iba acompañada de un raro espíritu realista. Era un hombre orgulloso, con ese orgullo tranquilo, sordo y reconcen-

16 Vicente Huidobro perfila mejor su retrato de Alfredo Duren: «Quince años de carrera diplomática habían bastado a Duren para asquearse de la mezquina y equívoca vida burocrática. Ahora nadie más entusiasta que él, nadie con más ganas de correr la gran aventura. Sentía sus manos cargadas de electricidad creadora. Le reían los ojos, le reía la piel. Después de quince años por primera vez volvía a sentir el optimismo luminoso de su primera juventud» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 247).

17 Los méritos de Oriol y Durante no desmerecen a sus virtudes humanas y entrega profesional. Uno quiso rendir servicios elementales para beneficio y mejor desarrollo de la colonia; el otro, abandonando sus reconocimientos y logros en tareas de arquitectura (mantiene Huidobro en *La próxima* el nombre y oficio que identifican realmente los méritos del mismo personaje), aceptó entusiasmado la invitación de Roc, trabajar con él para levantar una ciudad futura, «dejándole campo libre para hacerla a su antojo».

trado de los verdaderos orgullosos. Desde su infancia se había colocado tan fuera de la atmósfera habitual que ni las palabras ni los actos de nadie, de ningún enemigo, habían alcanzado jamás a conmoverlo. Y Dios sabe si tenía enemigos. Se contaban de él un sinnúmero de leyendas. Él se paseaba entre sus leyendas con aire displicente. Se decía que tenía un alma tiránica, una psicología de sultán, que había roto las relaciones con su familia por una tontería, por uno de esos reventones de su carácter difícil [...]. Alfredo Roc, que le quería como a un viejo amigo y que le comprendía como pocos [...]. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 247)

Alfredo Llevó a cabo una tercera expedición, regresando a territorio angoleño en compañía de sus padres y hermanos; también con el pintor Juan Rosales y un amigo estadounidense, Jim Mulander, y Hans Arp. Iban con sus esposas. Mulander también con sus hijos y otro amigo, el mormón Harry King¹⁸.

La colonia crecía como por encanto. Unos partían sólo impulsados por el miedo, otros por el placer de crear una nueva civilización en un mundo virgen, otros por el placer de renovar su vida y salir pronto de la atmósfera de angustia que reinaba en Europa y América. Muchos atraídos por la aventura. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 249)

18 Al sur de España, tenían los padres una finca; los hermanos una propiedad en Castilla. Unos partieron junto a «una verdadera tribu de campesinos de su finca»; otros eligieron para el viaje «lo mejor de sus peonadas». Dos hermanas, con sus maridos: ingeniero y médico respectivamente. La posesión que los alumbraba era el título de cada uno y ejercer sus conocimientos libremente. «Una fuerza subconsciente se había impuesto al optimismo de su familia, que al principio hizo poco caso de sus cartas imperiosamente apocalípticas. La revuelta situación política de España, los repetidos motines revolucionarios de América, les hicieron sentir toda la fuerza de la verdad que había en las palabras proféticas de Roc» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 248).

El cuarto viaje tuvo lugar en 1934. El proyecto de Roc tenía éxito: daba fruto la tierra, sus colonos viven allí tranquilos y felices, avanzaba el proyecto civilizador, así como la educación y los acuerdos internacionales. Campesinos, artesanos y obreros llegaban de todos lados¹⁹. Algo sucedió entonces. Muchos diarios airearon la noticia en París. La publicó “El Tricolor”. Basta con leerla directamente:

Desde hace algunos días andan unos cuantos locos repartiendo papelitos por las calles de París y en los vagones del Metropolitano. Esto no sería nada si estos papelitos no contuvieran palabras sin sentido o tan absurdas como éstas: “¿Quiere usted salvar su pellejo? ¿No quiere usted perecer en la próxima guerra que se prepara? Venda sus muebles y tome el primer vapor para Angola”. Estos papelitos se reparten sin ton ni son, en manos del primero que presenta, y el que los deja caer desaparece como una sombra. ¿Quién habla de guerra en estos tiempos cuando todo el peligro de una nueva guerra en Europa ha, felizmente, desaparecido por muchos años? ¿Quiénes son esos mistificadores? Pues sólo mistificadores y bromistas de un género bien pesado pueden permitirse semejante imbecilidad. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 451-452)

Se cuenta en parte una verdad: los papelitos existían: los mandó imprimir Baltazar Doriente, circulaban por la ciudad, los repartían él mismo y no se distribuyeron «sin ton ni son al primero que se presenta», y únicamente a quienes pudiera interesar su contenido. Es tarea realizada siempre con educación. El mismo

19 No es un despropósito recordar que los cuatro viajes a tierras de Angola y los que ya emprendió Cristóbal Colón durante sus aventuras por la geografía del Nuevo Mundo tienen algo en común.

Alfredo Roc se tomaba en broma el trabajo que Doriante hacía con seriedad por creerse a pies juntillas lo escrito en los mal llamados *papelillos*. Él no embaucaba, y tampoco es imbécil. Roc y Doriante hablaban de una misma visión trágica: las ruinas del pasado anuncian el tiempo de la próxima guerra. Se impone actuar: dejarse matar o salvarse. Ambos defendían esta segunda idea esforzándose para lograr su objetivo: perseguir la utopía en busca de un Paraíso

a donde podamos trabajar, en donde podamos hacer algo grande, sentir el placer de crear un mundo con nuestras manos, con nuestra cabeza, con nuestro esfuerzo. Lejos de esos países en donde todo está hecho, en donde se ha llegado a esa lamentable situación actual, a esta crisis humana representada por el odio de unos hombres a otros, por la intranquilidad general casi histérica y por poner impuestos hasta a la respiración y a las miradas. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 243)

Baltazar Dorien mantendrá que no perdía su tiempo distribuyendo papeles; tampoco reconoce su mensaje como absurdo si lograba interesar por algún motivo a una sola persona. De una cosa estaba seguro: «hay mucha gente que tiene el deseo subconsciente de irse, una vaga idea de lo que puede pasar, y basta sólo una frase para cristalizar ese deseo y fijar esa idea» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 252). Roc mismo se atreve a cuestionar lo que Baltazar defiende, por falta de razones, atribuyéndole fantasías de poeta. No tardará el amigo en darle una respuesta.

—¿Y tú me dices eso? Pero piensa que si vamos a analizar con eso que llamas razón todo lo que tú has hecho, todo lo que tú estás realizando parecería mucho más ilógico que esta historia de los papelitos. Tú eres más poeta que los poetas. Y tus predicciones de guerras y revoluciones

exterminadoras. ¿Hay algo más absurdo que tus predicciones? (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 252-253)

La discusión queda en suspenso. Alfredo quizás no era un visionario. La guerra que anunciaba no estaba cerca. «En realidad los ánimos se calmaban pronto y la Europa parecía volver a una especie de sueño beato. La prudencia imponía su silencio. El miedo a otra guerra de una guerra espantosa apagaba los malos instintos». Los aires parecían que tomaban rumbos diplomáticos. “El Tricolor”, quizás, estaba en lo cierto. Incluso a Roc le asaltaron dudas: «tal vez ya no creía él mismo en su vieja obsesión» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 253). El diario engaña²⁰.

Alfredo y Baltazar viajaron de París a Nueva York. Les aguardaba un recibimiento de locura, incluso estafalario. Hablaban de Roc. Para unos, era un comerciante, a otros les parecía lúgubre y exagerado, un *pioneer* (sic), un espíritu creador. Incluso llegaron a reconocerle su poder como vidente. Gozaba de fama²¹.

20 Vicente Huidobro, Alfredo Roc, Baltazar Dorien y casi todo el mundo «sabían que la próxima guerra sería una guerra atroz, sin cuartel, una guerra de fin de mundo y ante la cual la Gran Guerra sería una pequeña guerra. Era muy grave atreverse a declararla. ¿Quién tomaría sobre sus hombros la responsabilidad? Ahora sí que la paz era definitiva y todos los conflictos se arreglarán con palabras y lo más amigablemente posible. [...] De cuando en cuando salía una voz de Alemania gritando que el pueblo alemán estaba con la sogá al cuello, que Alemania se suicidaba si continuaba en su actitud de aceptar viejos tratados, que la situación era imposible y que sólo quedaba resolverla por las armas. Era la voz de un loco y nadie hacía caso. Lo mismo cuando Italia se levantaba de mal humor pidiendo la revisión del tratado de Versalles y nuevas tierras para colonizar con su pueblo que desbordaba de la península. Delirios de un pueblo viejo al cual un dictador ha aplicado el injerto de Voronof» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 253).

21 La popularidad no es lo que a Roc le interesaba. Su objetivo era establecer las relaciones oportunas con grandes magnates norteamericano de la industria y los negocios: demostrarles cómo se han viciado las entrañas mismas del progreso: «el mundo de la banca y de las finanzas estaba agrietado por todas partes

Logró entrevistarse con Henry Ford. Quería solicitar vehículos y maquinaria de uso agrario. En cambio, le ofrece un pedazo de su territorio angoleño. El magnate aplazó la respuesta con cierta elegancia distante. Alcanzaron a cerrar el trato²². Así es como funciona el progreso... y sus trampas. Roc y su amigo decidieron regresar juntos a su colonia, donde todo iba bien y los trabajos rendían beneficios.

Es hora de volver al principio de *La próxima*, cuando Huidobro puso en marcha su relato: «La expedición de Alfredo Roc acababa de llegar a Marsella. El nuevo explorador volvía de Angola por cuarta vez y parecía más optimista» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 243).

Todavía queda por leer una coletilla. Vicente Huidobro la remite a una de sus máscaras literarias.

y se venía abajo, que todo ese mundo ya no tenía raíces, que descansaba sobre una rutina ya muerta en la conciencia de los hombres, que habían nacido valores nuevos, más sólidos, más reales, y que ellos parecían ignorarlos o vivir aún en un sueño lejos de la nueva verdad humana» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 254).

22 Frente a Mister Ford, Alfredo Roc defendió sus ideas y expuso el motivo de la entrevista. El magnate norteamericano dispensó a su visita un trato amable: tanteó sus ideas, guardó las distancias y valoró intereses particulares: «Los hombres de negocios y los industriales de esas razas nuevas ofrecen una gran diferencia con sus colegas de Europa. Esta diferencia consiste en que el financiero o industrial europeo ve siempre más pequeño, más tímido, más rutinario; ante cada asunto que se le propone empieza siempre por ver toda clase de dificultades, él mismo se amontona piedras en el campo; mientras el americano es más valiente, ve más grande, salta los inconvenientes o los derrumba a patadas, todo le parece posible o por lo menos digno de estudio» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 255).

(¡Ah mi querido Roc, cómo despedazarías estas páginas si las leyeras! A través de ellas tu obra resulta empujoneada, resulta de un ridículo, de una ingenuidad sólo comparable a Rusia o a Cristo.

Desde aquí oigo tu voz: “Maldito autor, pretendes escribir con un estilo impersonal y sólo logras aparecer tan banal como el más mediocre periodista”).

(HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 257)

Es ahora cuando *La próxima* empieza y ofrece una verdadera *Historia que pasó en tiempo más*. Continuamos hablando. Mientras, entre las ruinas

de aquella otra guerra, que no esperó mucho en arrasar Europa,

se oyó la voz de Roc que parecía aullar al infinito:

—Rusia, Rusia, mi hijo tenía la razón.

Rusia, la única esperanza.

(HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 318)

Propias consideraciones

Cervantes, al escribir su prólogo al relato quijotesco, deseó «salir con todos sus años auestas»; procuró también narrar una leyenda que no respondiera por ley natural de obligado cumplimiento a sus defectos más entrañables. Vicente Huidobro, en *La próxima*, y a su estilo, responde a esas mismas querencias formuladas con su letra por el maestro Cervantes: maneja el chileno sus propias vivencias que, acumuladas en la memoria, se filtran por la escritura; conoce también propios defectos, y trata de sortearlos. Ambos responden a

pensamientos varios nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda

incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación. El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles, se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo para que le colmen de maravilla y de contento. (CERVANTES M. 2001: 9)²³

No es difícil reconocer así la sombra del hidalgo en los gestos de Alfredo Roc y Baltazar Doriante, dos figuras y una sola persona, reflejo del mismo Huidobro. Tampoco sería un despropósito interpretar que los tres, fieles a sus principios y en sintonía con la historia, denuncian el final de nuestra civilización viajando lejos de su realidad. El viejo caballero decide correr aventuras en busca de un pasado utópico, ya desaparecido. Sin cuestionar Vicente Huidobro a sus abuelos, que «fundaron países en América», se aventura por crear su particular utopía en *tiempo más*, dónde aún, todos juntos, pueden

hacer algo grande, sentir el placer de crear un mundo con nuestras manos, con nuestra cabeza, con nuestro esfuerzo, lejos de estos países en donde todo está hecho, en donde se ha llegado a esta lamentable situación actual, a

23 Los encierros cervantinos bien pudieran ser los que sufrió en diferentes cárceles. Tampoco debería excluirse la metáfora de la prisión relacionada con el aislamiento de todo escritor durante su trabajo. El sosiego de un espacio tranquilo y amable también cuenta, necesarios en tareas literarias de corte pastoral. Huidobro responde con su labor creativa en forma similar: encerrado para ofrecer «lo nunca imaginado otro alguno»; disfrutando el «sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu», necesarios durante la escritura de su relato. La finca de Roberto Suárez, en los Alpes italianos, le proporcionó ese ambiente, con sensaciones parecidas. Tampoco falta el acento crítico en Huidobro: rechazo de los que siguen forjando sus obras «*Au dessus de la mélée*».

esta crisis humana representada por el odio de unos hombres, por la intranquilidad general casi histérica y por poner impuestos hasta a la respiración y a las miradas. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 243)²⁴

El hidalgo fue cuestionado en su locura. Roc hará frente a quienes habrían de cuestionar su proyecto. Sancho acompañó a Don Quijote, rindiendo fidelidad en sus trabajos y aconsejándolo en sus viajes. Alfredo tuvo ayuda necesaria en la idea y realización del proyecto africano: Baltazar Doriente primero; después Alberto Doren²⁵. Ofrecían uno y otro sus consejos. Alfredo insistía en dar motivos para fundar en tierras de Angola una colonia de futuro para una civilización de hombres nuevos:

—Hay demasiados odios acumulados en esas viejas razas sin cordura. Se siente, se huele un aura mala en el aire de Europa. Yo no soy teósofo, pero creo, como dicen los teósofos, que es posible que las personas tengan algo así como un aura en torno a sus cabezas, algo así como el fluido que despiden sus pensamientos, sus sentimientos. El fluido de Europa es malo, está muy espeso, muy cargado de rencores, muy rojo de borrascas futuras. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 244)

24 El mismo Alfredo Roc valora el trabajo de sus abuelos, «esos *pionnéer* (sic) que fundaron países en América». La diferencia entre sus aventuras y la de quienes han perdido ya ese dinamismo, resulta evidente: «Nosotros somos unos pobres infelices que nos contentamos con escribir sobre ellos. No vivimos sino que escribimos lo que otros vivieron. Somos unas pobres ratas» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 243).

25 Si la figura literaria de Huidobro responde al personaje literario Baltazar Doriente, Roberto Suárez, cónsul en Milán de Chile, tiene su proyección en *La próxima* como Alberto Doren.

En última instancia, unas preguntas flotan por el aire... tuvieron respuestas. No quería un refugio para «ir a esperar que pase la borrasca», tuvo sus razones para establecer su colonia en tierras de Angola, no en otras de mayor garantía civilizadora. Demasiado calor para irse al Congo Francés, incluso al Congo Belga; menos práctico hubiera sido ir al Sur del África, donde la corona inglesa tiene raíces:

allí hay demasiada política, demasiada civilización, de esta civilización que conocemos y por eso mismo detestamos. Además, allí los terrenos son más caros y ya debe haber tantas molestias, tantos inconvenientes, tantos impuestos y tanta vigilancia inútil como en cualquier país de Europa. Si vamos huyendo de la esclavitud en que vivimos en Europa, no es para caer en otra esclavitud igualmente odiosa. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 245)

Mayores garantías de libertad pueden alcanzarse bajo la mirada portuguesa. El gobierno autoritario de Portugal es uno de los

más comprensivos y más fáciles en este sentido. No creáis que son ningunos tontos, son muy inteligentes y saben lo que les conviene. La emigración de buena gente a sus tierras no puede sino valorizarlas y aumentar su importancia en todo sentido. (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 245).

La ironía está servida: Bélgica y Francia no merecen a Roc garantías climáticas; Inglaterra coarta libertades al imponer su dominio en asuntos de colonias. El gobierno autoritario de Salazar le ofrece un espacio mayor para desarrollar el proyecto fundador sin trabas. Lograr sus objetivos reclama ciertas condiciones. Una buena elección de compañeros para embarcarlos en su Arca de Noé: llevar sólo a «poetas, artistas y soñadores» no basta; debe aventurarse también con científicos y «una legión de sabios, una

tribu de cerebros escogidos o mejor dicho una pareja de cada género humano» (HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 246).

Una duda queda todavía pendiente: «-¿Y si después de tanto viaje y tanta expedición resultara que no hubiera nada?». Roc despeja esa incógnita:

-Habremos corrido una bella aventura y seremos siempre los *pioneers* (sic) de una nueva nación, de una nueva raza de hombres rejuvenecidos por el trabajo en una tierra virgen, rejuvenecidos por el entusiasmo de crear un mundo nuevo.

(HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 245-246)

La realidad europea que arrastra conflictos y anuncia otra guerra de mayores dimensiones conduce inevitablemente a un par de soluciones: «catástrofe total» o «la cordura de los hombres». Roc apuesta defendiendo la segunda opción, materializada en su verdadera utopía de paz. No faltan quienes apuestan por una tercera opción: la violencia revolucionaria del comunismo utópico, ya en marcha. El hijo de Alfredo Roc, Silverio, abandera su triunfo.

Y se oyó la voz de Roc que parecía aullar al infinito.

-Rusia, Rusia, mi hijo tenía razón.

Rusia, la única esperanza.

(HUIDOBRO V. 1976 [1934]: 318)

Bibliografía

CERVANTES Miguel de, 2001, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco RICO, Editorial Crítica, Barcelona.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1926], *Vientos contrarios*, 4ª parte, *Obras completas*, vol. I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1934], *La próxima*, en *Obras completas*, vol. II, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1947], *Por qué soy anticomunista*, en *Obras completas*, vol. I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 906-908.

KASON Nanci M., 1986, *La próxima, hacia una historia de la novela creacionista*, en Fernando BURGOS (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, pp. 105-113.

LARREA Juan, 1978, *Vicente Huidobro en vanguardia*, en *Torres de dios: poetas* presentación de José Miguel ULLÁN, Editora Nacional-Libros de Poesía, Madrid, pp. 77-162.

TEITELBOIM Volodia, 1993, *Huidobro. La marcha infinita*, Ediciones Bat, Santiago de Chile.

UTOPIÁS DE CELULOIDE.
ARGENTINA EN EL IMAGINARIO DEL CINE ITALIANO

Ana Lía Rey
Universidad de Buenos Aires

Fernando Diego Rodríguez
Universidad de Buenos Aires

Este trabajo aborda el tópico de la “utopía” en la filmografía italiana y argentina sobre la emigración durante la segunda Posguerra. El objetivo es mostrar cómo la producción filmica contribuyó tanto a la reafirmación como a la reformulación de los imaginarios migrantes presentes en ambos países desde los comienzos de aquel proceso, ya para entonces centenario.

Aquellos procesos migratorios, tanto los del siglo XIX, como los del XX, con sus diferencias notables, tuvieron en todos los casos un componente utópico, el de hallar un destino mejor allende el océano. El traslado –literalmente– al otro lado del mundo, comportaba una empresa que en cada individuo tenía un significado particular y dentro de estos miles de significados agregados viajaba la “utopía”, en mayor o menor medida, junto a los trastos y equipajes de las partidas.

Como afirmaba Eduardo Grüner, América es el continente inspirador de utopías por excelencia. Y, a través de los siglos, la “utopía” ha sido el género literario que dio cuenta del carácter a la vez inevitable e imposible de la relación con el “otro”, de una

búsqueda siempre inconclusa. Afirmaba también que América se constituyó en el nombre europeo de ese “otro”, de ese deseo y de esa imposibilidad (GRÜNER E. 1992: 1-4).

La idea utópica de América reapareció una y otra vez en las memorias individuales de los migrantes, dando lugar al género que podemos definir como “la historia en primera persona”. Siguiendo esta perspectiva, Camilla Cattarulla en su libro *Di proprio Pugno*, desplegó esos imaginarios ultramarinos poblados de deseos y temores, componiendo un fresco cuyos relatos acompañan por largos tramos los temas que se tratan en este trabajo. (CATTARULLA C. 2003). La literatura también se nutrió de estas experiencias, por ejemplo, la reciente novela de Graciela Batticuore que relata pormenorizadamente la experiencia de la guerra y de la emigración en la voz de su madre (BATTICUORE G. 2023).

Por fuera, o rodeando aquel ámbito privado que nos hablaba de partidas, viajes y desarraigos, las utopías ultramarinas configuraron un archipiélago variado. Así, florecieron en los discursos políticos, en los afanes de ordenamiento social de los Estados y también en las promesas de las campañas comerciales orientadas al lucrativo asunto del traslado de los viajeros. De este modo, el entretejido de lo utópico con las sucesivas empresas migratorias ha quedado plasmado, a través del tiempo, en diversas prácticas de la política, de la vida social y en general de la cultura, sobresaliendo aquí la cultura visual filmada.

La “Utopía de América” presentada como tierra de Paz es una construcción histórica de larga duración. Nosotros la hemos rastreado específicamente en un corpus fílmico que abarcó cinco películas. Estas van, cronológicamente, desde el *Luciano Serra Pilota* (Alessandrini 1938), hasta *El Gaucho* (Dino Risi 1964), las otras tres son *Emigrantes* (Aldo Fabrizi 1948), *Stromboli* (Rossellini 1949) y *Volver a la Vida* (Borcosque 1950).

De este conjunto, nuestra mirada se centró especialmente en dos trabajos que concentran buena parte de estos tópicos, en la

época y el lugar que nos ocupan: Argentina, durante los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955). Ellos son, *Emigrantes*, donde Fabrizi fue a la vez director (debutante) y protagonista, y *Volver a la Vida* con la actuación de un consagrado actor italiano, Amedeo Nazzari (que fue en el pasado la estrella de la laureada *Luciano Serra Pilota* y luego será partenaire de Vittorio Gassman y de Nino Manfredi, en *El Gaucho*).

Estas dos películas tienen la particularidad de haberse rodado en gran medida en Argentina, una: *Volver a la Vida*, íntegramente en locaciones y galerías nacionales y la otra, *Emigrantes*, parte entre Génova, Roma y Nápoles, parte durante una navegación a través del Atlántico y por fin en locaciones de la ciudad de Buenos Aires y alrededores.

Ambos films giran, con modulaciones diversas, alrededor del viaje a América y la emigración, sus dudas, sus dramas, sus módicas victorias y sus momentos de zozobra. Aun contando con proporciones variables de todos estos ingredientes, en ambas se reactualiza una imagen, la de Argentina como territorio abierto a la posibilidad de ensayar una nueva vida en paz, luego de la experiencia explícita de la última Gran Guerra.

El discurso de la utopía enfocado en América recorre una larga cronología, que si se quiere podría comenzar en los siglos fundantes de la conquista y extenderse hasta nuestro presente. Para acompañar a nuestra hipótesis de trabajo, establecimos un momento donde esta idea, a pocos años de concluida la primera guerra mundial, se resignifica, revistiéndose de un halo de optimismo que alcanzará a la segunda posguerra. Fue Pedro Henríquez Ureña quien, en la Universidad de La Plata, en 1922, tituló su conferencia liminar *La Utopía de América* dando así forma definitiva al sintagma en cuestión: América, tierra donde el dominicano avizoraba un futuro de paz para la humanidad. Fue para su generación la expresión de un programa que excedía las posibilidades de la extensión universal de la reforma universitaria –

que era lo que por entonces estaba en el corazón de sus razonamientos y de su acción política— y hablaba más allá de las aulas, a todos los hombres y mujeres que habían sobrevivido a la Primera Gran Guerra¹.

El discurso de Ureña participaba tempranamente de una saga de voces que alertaban durante la entreguerra sobre la posibilidad y aún sobre la certeza de una nueva y próxima catástrofe civilizatoria. Y lo que aparecía profético finalmente ocurrió, la Segunda Guerra devino en un nuevo y perfeccionado escenario de horror para que, antes, durante y sobre todo al finalizar, la emigración fuera otra vez un puente que mujeres y hombres cruzaron para reconstruir su vida material, y poner distancia con las masacres. Otra vez se relanzaba la Utopía transoceánica.

Italia y Argentina en la segunda posguerra

La última gran ola inmigratoria que arribó a la Argentina fue de origen italiano. Entre 1947 y 1955 llegaron a Buenos Aires más de trescientas mil personas. Esto era un tema crucial para ambos estados. Pocos meses después de los acuerdos de febrero de 1947 se produjo la visita de Eva Perón a Italia². Este tema, y

1 Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) fue un intelectual dominicano que tuvo una destacada actuación en México y Argentina. Después de realizar estudios en Estados Unidos se acerca a México para colaborar con la reforma educativa que está llevando adelante José Vasconcelos. En 1925 se radica en Argentina y se vincula con el círculo de la revista “Sur”. Ese mismo año publica en La Plata su obra *La Utopía de América*, basada en la conferencia pronunciada en 1922 en la recepción que la Universidad de La Plata dio a la delegación mexicana presidida por el Secretario de Educación José Vasconcelos, del cual Ureña era por entonces secretario personal.

2 El 21 de febrero de 1947 se firmaron los acuerdos de inmigración con Italia. Junto con ellos, que requirieron una larga labor diplomática desarrollada en la Argentina por el embajador de la República Italiana, Giustino Arpesani (un

el asunto urgente de los alimentos para una Italia amenazada por la hambruna generalizada, estuvo en el primer lugar de la agenda de ese viaje. Aunque pueda parecer frente a estos tópicos un asunto menor, también estuvo en el tapete el desarrollo de los vínculos culturales, especialmente los relacionados con la industria cinematográfica.

A la Primera Dama argentina la acompañaba en su comitiva su hermano, el secretario personal de Juan Perón, Juan Duarte, quien tenía fuertes vínculos con la cinematografía local en los Estudios San Miguel y sería el principal promotor de la Ley de Cinematografía, sancionada ese mismo año (Ley 12999). Es probable que fuese él quien aceitó los vínculos con la industria fílmica local, sobre todo a través de una figura de relevancia que siguió a Eva Perón con las cámaras de su noticiario a través de toda Italia. Nos referimos a Sandro Pallavicini, el titular de la INCOM, productora del principal semanario fílmico de entonces: la *Settimana INCOM*. A través de él también se anudaron lazos con el director de la Lux Film, Ricardo Gualino, empresa que tendrá una larga y exitosa historia dentro del cine italiano³.

Más allá del éxito de estas gestiones, y aún antes de que el viaje de Eva Perón se concretase, una notable cantidad de artistas extranjeros, italianos ante todo arribaron a Buenos Aires para desempeñarse en distintos rubros y especialidades; entre otros nos visitaron: Emma Gramática, Pierino Gamba, Beniamino Gigli, Naldo Bruno, Ave Ninchi, Adriana Benetti, Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, y aquellos dos en los que nos detendre-

miembro activo del Comité de Liberación Nacional de la Alta Italia) ante el propio General Perón. Junto con estos acuerdos se firmaron otros protocolos que extendían créditos para la adquisición de granos y otros alimentos básicos que urgían para los italianos (RODRÍGUEZ F. 2021).

3 Para seguir el vínculo entre el Estado Argentino y las empresas cinematográficas nacionales e italianas durante este período véase REY A. - RODRÍGUEZ F. D. 2022: 79-97

mos: Aldo Fabrizi y Amedeo Nazzari. Los estrenos de películas italianas se quintuplicaron y el cine de ese origen fue el segundo en las pantallas argentinas (luego del norteamericano), en 1948 y 1949.

Estas celebridades viajaban, seguramente con otras comodidades y otros horizontes personales, en aquellos vapores que traían a estas tierras a las multitudes cuyos nombres hoy se recuperan en las listas obrantes en el Museo de la Inmigración⁴. Estas memorias múltiples permanecen en el espacio de sus familias, muy probablemente ligadas a los recuerdos de la tierra de origen. La colonia de artistas italianos venía a reponerles retazos de aquellas vivencias que tuvieron que dejar atrás.

Fabrizi y Nazzari en Buenos Aires

Aldo Fabrizi llegó a Buenos Aires en abril de 1948, para concluir la filmación de *Emigrantes*, su primera película como director, que ya había comenzado a rodar en Roma y Génova. Fue recibido como una celebridad. Su fama lo precedía; él y Ana Magnani habían concentrado gran parte del fervor del público argentino por el cine italiano de posguerra, especialmente por su actuación en *Roma Città aperta*, *Campo de' Fiori* y *Vivir en Paz*. Esta última película lo contó como coprotagonista de *Ave Ninchi*, al igual que en el caso de *Emigrantes*.

4 El Centro de Estudios Migratorio Latinoamericanos (CEMLA) confeccionó una base de datos sobre archivos de inmigrantes a la Argentina que puede consultarse de manera on line en: <https://cemla.com/> Los registros alcanzan a 4.400.000 inmigrantes registrados y los archivos son vastísimos, pero aún incompletos. También se puede acceder a la información en el Museo de la Inmigración de Buenos Aires, que funciona en el edificio del antiguo Hotel de Inmigrantes, en la actualidad bajo la gestión de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.



Publicidad gráfica, *Diario Democracia*, 1948.



Publicidad gráfica, *Diario Democracia*.

Emigrantes se estrenó en el cine Libertador de la tradicional calle Lavalle de Buenos Aires (conocida por entonces como “la calle de los cines”), el 10 de noviembre de 1948, con la presencia de Eva Perón. La primera función de la película fue a total beneficio de la obra social que la Primera Dama llevaba adelante. En el mes de junio, Fabrizi y los directivos de la productora Guaranteed Pictures, Jaime y David Cabouli, le habían entregado como obsequio el libro de la película, en el despacho donde desarrollaba su tarea cotidiana (El Heraldo del Cinematografista, Buenos Aires, n. 878, 30 de junio de 1948: 99).



EL ESTRENO DE “EMIGRANTES”. — La esposa del jefe de Estado asiste a la “premier” de la película “Emigrantes”, exhibida anoche en función extraordinaria en el cine Libertador, a total beneficio de la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón. La acompañan el ministro de Hacienda, doctor Ramón Cereijo; el edecán militar del presidente de la República, teniente coronel Juan José Uranga, y el protagonista del film, Aldo Fabrizi

Estreno de *Emigrantes*, Eva Perón junto a Aldo Fabrizi. Diario Democracia, 11 de noviembre de 1948

El filme desarrollaba durante su primera mitad la secuencia del traumático desplazamiento de una familia romana, desde Trastevere hasta el Hotel de Inmigrantes, en el puerto de Buenos Aires. Durante este tramo, la cámara se desplazaba por la ciu-

dad de Roma, hasta arribar a la Dirección Argentina de Inmigración en Europa (DAIE), en su oficina de Génova. Luego se sucedían las imágenes del puerto y de la travesía atlántica en el vapor Tucumán de la compañía Doderó⁵. Los tramos filmados a bordo del barco pueden considerarse una película con entidad propia dentro del conjunto del film, por la suma de peripecias y por la participación de los propios emigrantes que viajaban a bordo del mismo como actores. A propósito de este punto el propio Fabrizi destacó en un reportaje que le realizó el “Corriere della Sera” durante la filmación de las escenas en Génova: «Es un film ítalo-argentino, explica, sin la retórica habitual sobre los inmigrantes. Yo soy un albañil que parte hacia el otro lado del Océano y conmigo van tantos otros, incluso ladronzuelos y aventureros ¿me explico? Porque el film entra en la traza de la nueva escuela cinematográfica italiana. Digamos así, neorrealista» (ANÓNIMO, 28/1/1948: 4)⁶.

Todo lo que ocurre durante la travesía intenta confirmar la promesa utópica del nuevo mundo. El viaje que los emigrantes muchas veces relataron con miedos diversos en sus autobiografías y en sus cartas a Italia, se convertía en una exitosa experiencia donde se resaltaba la seguridad, donde las incomodidades, aunque evidentes, eran leves, el alimento abundante e incluso, y esto era un punto que destacar, la atención médica estaba atenta a las demandas más diversas. En el caso del personaje de Ave Ninchi, esta atención especializada se manifiesta con el nacimiento de su hijo, a bordo. Este nacimiento en el mar, entre dos

5 Alberto Doderó, quien también formó parte de la comitiva de Eva Perón en su viaje a Italia, era un importante armador argentino, dueño por entonces de una flota de vapores que había obtenido el contrato para el envío de emigrantes hacia la Argentina y por contrapartida el envío de cereales a Italia. La compañía obtuvo similares contratos para otros destinos europeos. El vapor Tucumán, donde se filma una parte importante del film *Emigrantes*, era parte de su flota.

6 La traducción es de los autores.

mundos está saturado de alegorías y representaciones. El niño nace bajo bandera argentina (lo cual no le agrada en absoluto a la madre), pero es bautizado mezclando el agua bendita que aporta el sacerdote argentino con otra de igual naturaleza traída al efecto desde la iglesia del pueblo de origen en Italia.

Los tópicos de la tierra Argentina como destino de paz y pan jalonan este primer tramo, y encuentran una expresión cabal en las palabras que se cruzan Fabrizi en el personaje de Giuseppe y otros, especialmente quien hace el papel del *Professore* (así lo llaman sus compañeros de viaje), papel interpretado por un joven Adolfo Celi.

Lo más sustancial de este diálogo, alrededor de la calidad del pan que comen a bordo, cuestionado por la esposa de Fabrizi, se transcribe aquí:



Emigrantes (Fabrizi, 1948).

–Profesor: si cada cual tuviese un pedazo de pan no sería necesario ir a buscarlo fuera de casa.

–Giuseppe: Eso mismo

[...]

–Profesor: yo creo que nosotros, hoy fuera de nuestra patria, debemos ver en este primer pan, una promesa de trabajo y de paz. La vida en definitiva no tiene otra poesía. (*Emigrantes*: 27:30 a 28:55) [Traducción de los autores]

Así quedaba presentada la posibilidad de la nueva tierra; no eran sin embargo imágenes ni tampoco diálogos ajenos a lo que los espectadores argentinos podían ver en los noticiarios cinematográficos. Tanto es así que esas imágenes del film, evocadoras de espacios añorados y de experiencias recientes para los emigrantes, se ordenaban casi en paralelo con las que ofrecía por entonces el Documental *Rumbo a la Argentina*, producido en 1947 por la empresa Emelco, para la promoción oficial de la inmigración. Se suceden en ambas filmaciones las mismas locaciones: calles de Roma; oficina de inmigración; barco de la compañía Dodero; Hotel de Inmigrantes.

En este punto de locaciones comunes y situaciones asimilables en la trayectoria emigrante entran Rossellini y su obra *Stromboli*, una de cuyas primeras escenas también transcurre en una oficina de Inmigración Argentina, suponemos la correspondiente a Nápoles. Pensar a nuestro país como alternativa a la Europa devastada estaba en el imaginario cotidiano de muchos desplazados y esa fue la elección primera de la joven fugitiva Ingrid Bergman, que desde su Lituania natal venía escapando de país en país de la persecución del nazismo y la guerra, hasta quedar prisionera en un campo italiano. Lo otro que le aguardaba como posibilidad era un casamiento y una vida incierta en la árida isla de

Stromboli, y eso fue lo que ocurrió cuando le rechazaron su pedido de emigración a la Argentina⁷.



Stromboli (Rossellini, 1949).

En la película *Emigrantes* se repite la escena de la Oficina de Inmigración, pero aquí todo se resuelve como un paso de comedia alrededor de la confusión con la media lengua que se habla entre el italiano y el “argentino”. El punto clave que aquí se remarca es la atención esmerada que los aspirantes a emigrar reciben del Estado Argentino, poniendo de relieve, ante todo, la revisión médica a la que se los somete.

⁷ Este fragmento del film *Stromboli* se encuentra disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=D9huJTMvHbM> (última consulta: 18-11-2023).



Emigrantes (Fabrizi, 1948).

En estas secuencias que transitan por los pasillos de la Delegación de Inmigración, muchos italianos ya residentes en Argentina podían reconocerse y evocar sus propias y recientes experiencias desde una butaca de cine. Podían, en suma, verificar el real derrotero de su experiencia utópica y cuánto de ella se había cumplido o no. Esta directa apelación, sobre todo utilizada por Fabrizi, a un recuerdo próximo mediante recursos como el permanente uso del bilingüismo en largas escenas del film (cuestión que también venía a zanjar uno de los habituales temores de los emigrantes: el de no poder comunicarse en el país de recepción), ayuda a explicar el rotundo y extendido éxito que tuvo la película en la Argentina.

Al cabo de seis meses de exhibición todavía se representaba en veinticinco salas de la ciudad de Buenos Aires, cuatro de ellas

céntricas, pero lo más notable era que seguía disponible en otra veintena que representaban a distintos barrios populares habitados por trabajadores en su gran mayoría inmigrantes. A modo de ejemplo mencionamos dos de ellas, la sala *Cumbre*, en el periférico barrio de Saavedra y el *Aconcagua*, en el también lejano barrio de Villa Pueyrredón.

El propio Fabrizi se encargó de aclarar las ideas que subtenían su trabajo: «Quiero mostrar la renovada aventura de América, la evidencia del sueño de miles y miles de italianos que hallaron en esta tierra, en este magnífico país, la continuidad con el suyo» le decía a la revista “Radiolandia” (ANÓNIMO, 30/10/1948).

Por el contrario, en Italia la película tuvo menos repercusión. La crítica no le fue favorable e incluso el diario del Partido Comunista, “L’Unità”, la criticó con acritud, como una muestra del pacto De Gásperi-Perón, afirmando incluso que se trataba de un melodrama que nada tenía que ver con el neorrealismo (ANÓNIMO, 1/5/1949: 2).

En efecto, la identificación del guion de *Emigrantes* con ciertos postulados del peronismo y la presentación y resolución de la trama en el sentido de la conciliación de clases que ese movimiento postulaba, pueden abrir una pesquisa sobre el posible financiamiento del estado argentino a la producción de Fabrizi. Práctica que, por otra parte, y luego de sancionada la Ley de Fomento del Cine (12999), también se hacía, por entonces, extensiva a otras producciones.

Un tratamiento similar de América como refugio frente a la guerra pasada y a las amenazas futuras, se desarrolló en el film *Vivir en Paz*, protagonizado por Amedeo Nazzari, quién también arribó a Buenos Aires en mayo de 1948 y vivió un año en esta ciudad. Nazzari llegó de la mano de la empresa Emelco, la misma que había realizado el documental de propaganda a favor de la inmigración ya mencionado. El consagrado actor italiano llegaba con la expectativa que le daba un contrato firmado para prota-

gonizar tres películas. Al igual que Fabrizi, Nazzari tuvo una recepción multitudinaria, tal como lo reflejaron los principales diarios y las revistas especializadas de entonces.



Puerto de Buenos Aires, Kurt Lowe, Aldo Fabrizi y Amedeo Nazzari, *Radio-landia*, 5 de agosto 1948.

Su actividad fue más allá de los eventos de los que participó junto a la farándula porteña, que fueron muchos. Amedeo amenizó programas de radio y viajó por el país para conocer sus escenarios naturales. Además de todas estas actividades, se destacó la visita a Eva Perón en su despacho, para asistir a una de sus largas jornadas de trabajo atendiendo reclamos sociales.



Amedeo Nazzari en las oficinas de la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón, María Evelina Buffa (2008).

Nazzari procuró presentarse como un actor que mantenía vínculos con el mundo intelectual de la época. De ello ha quedado documentada una larga relación con el escritor argentino César Tiempo, ese vínculo prosiguió a través de las décadas y se re-actualizó cuando Nazzari regresó en 1964 para firmar *El Gaucho* junto a Victorio Gassman y Nino Manfredi.⁸

8 César Tiempo (seudónimo de Israel Zeitlin) fue un destacado escritor argentino, vinculado al peronismo. Fue director del suplemento literario del diario La Prensa desde su expropiación a la familia Paz, hasta 1955. Autor de numerosos poemas, cuentos y obras teatrales. Su relación estrecha con Nazzari quedó documentada en notas y reportajes. En 1974, cuando el peronismo volvió al gobierno fue designado Director del Teatro Nacional Cervantes y en ese carácter le envió a Nazzari una cálida invitación para que retornase a nuestro país. Por otra parte, en 1965 viajó especialmente a Roma para hacerle un largo reportaje que aquí reprodujo el diario *Acción* Año XVII, 12 de febrero de 1965, n 5729.



Volver a la vida (Borcosque, 1950).

El primer guion que Emelco le propone, con el título de *El Testigo*, es rechazado de plano por el actor, ya que lo hacía interpretar a un asesino. Como declaró a la revista porteña “Radiolandia”: «Ni lo sentía ni honraba a su condición de italiano». Y seguía la nota así: «(Nazzari) se niega a representar a un animal cuando trae la representación de un pueblo de paz y labor, muchos de cuyos representantes llegan a nuestras playas con ese sólo deseo pacífico y útil» (ANÓNIMO, 16/6/1949). Así expresadas, estas palabras parecen calcar las de los folletos de propaganda que el gobierno argentino difundía para promover la inmigración y con ello la aceptación de estos nuevos habitantes por los argentinos criollos.

En *Volver a la Vida*, los tópicos de la armonía de clases, la vida pacífica y el estado de bienestar general de los trabajadores bajo

el peronismo subterráneo un guion que se basaba en una historia de amor y desarraigo, un melodrama más de los tantos que se filmaban en esa época. Las calles de los populares barrios de la Boca y de la Isla Maciel tapizadas con afiches de Eva y Juan Perón ven pasar a los personajes que se buscan, desencuentran y al final se unen y deciden quedarse en la Argentina. La Boca y sus alrededores eran desde principios del siglo XX lugares saturados de tópicos de la cultura de mezcla ítalo-argentina. Barrios de trabajadores y también de artistas que convirtieron a sus calles y al río aledaño en el tema preferido de sus obras.

Hasta aquí hemos seguido la historia del viaje de Nazzari a Buenos Aires, en 1948. Sin embargo, su vínculo con ese país no se agota en esta etapa de su vida. La filmografía del actor sardo abarcó tres momentos muy distintos de la circulación de imaginarios a través del cine, entre Italia y Argentina. La presencia de Nazzari trazó una línea común entre estas tres etapas, la de plasmar en cada una de ellas una imagen arquetípica del “varón italiano ideal”. Esa línea es la que trazan en sus extremos los filmes *Luciano Serra Pilota* y *El Gaucho* y se completa con el que aquí hemos presentado.

A modo de conclusiones

El cine que nos convoca en este análisis funciona como un texto visual que ordena para sus espectadores los elementos básicos de una “utopía” que (valga el oxímoron) ya ocurrió. Ocurrió en el pasado reciente de muchos o en el más lejano de los que vinieron con la primera ola inmigratoria.

Son utopías que se sitúan en tiempo y espacio, y tienen, tomadas por la propaganda estatal sus modulaciones burocráticas como ejemplifican esas oficinas que obran como pequeños purgatorios donde algunos quedan varados y otros, los elegidos, toman el camino al nuevo mundo.

Las utopías, de este modo, situadas en medio del desastre de la posguerra y vistas desde hoy no parecen tener toda la profundidad que asignamos al término. Son módicas, sus márgenes no dan contorno al heroísmo y a lo fabuloso, pero sin embargo están allí. Alentadas por las industrias culturales y el Estado, pero, a no dudarlo, sentidas como vivencias personales por millones de personajes de reparto, que son, finalmente, quienes hacen la historia.

Bibliografía

- ANÓNIMO, 1/5/1940, *Le prime a Roma. "Emigrantes"*, "L'Unità", p. 2
- ANÓNIMO, 28/1/1948, *Nella 'Sciagai' di Genova Aldo Fabrizi prepara un film*, "Corriere della Sera", p. 4
- ANÓNIMO, 30/10/1948, *Pantalla. Noticiario del Cine Criollo*, "Radiolandia", n. 1076, s.p.
- ANÓNIMO, 16/6/1949, *Conflicto entre Nazzari y Emelco*, "Radiolandia", n. 1056, s.p.
- BATTICUORE Graciela, 2023, *Música Materna*, Alfaguara, Buenos Aires.
- CATTARULLA Camilla, 2003, *Di propio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e in Brasile*, Diabasis, Reggio Emilia.
- GRÜNER Eduardo, 1992, *La rama dorada y la hermandad de las hormigas*, "Punto de Vista", n. 42, abril, pp. 1-4
- HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, 1978, *La utopía americana*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela.
- KRIGER Clara, 2009, *Cine y Peronismo. El estado en escena*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- KRIGER Clara, 2021, *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*, Prometeo, Buenos Aires.
- MAZZARELLI Giulia, 2009-2010, *L'Italia del secondo dopoguerra attraverso i cinegiornali della Settimana Incom*, tesi di doctorato, Università degli Studi di Cagliari.
- REY Ana Lía y RODRÍGUEZ Fernando Diego, 2022, *El viaje de Evita por Italia en la Settimana Incom y en los noticieros cinematográficos*, "Letterature d'America", Año XLII, n. 188, pp. 79-97.
- RODRÍGUEZ Fernando D., 2021, *Evita en Italia. La Gira Arco Iris, un espectáculo de la política*, "Rassegna iberistica", 44 (115), pp. 99-12.
- TIEMPO Cesar, 2022, *Querido Zeitlin: Correspondencia 1930-1976*, prólogo de Solana
- SCHVARTZMAN, Eudeba, Buenos Aires.

LA DISTOPÍA DEL PROCESO: EL LENGUAJE
DEL SIMBOLISMO ESPECTRAL EN *NADIE NADA NUNCA*
DE J. J. SAER

Macarena Escobar Fuentes

Università degli Studi di Salerno

Del contexto al texto

La literatura argentina posterior a los años ochenta, dentro y fuera de sus fronteras, ha establecido de manera directa o indirecta un compromiso con su historia política y social. La crueldad de la dictadura militar y el dolor de las víctimas, la voz de los exiliados políticos y el tortuoso camino hacia la democracia son algunos ejemplos de temas recurrentes en los relatos de este periodo. Inevitablemente, nos cuestionamos si la narrativa debe verse envuelta activamente en el tejido político de una nación, o si, por el contrario, debe mantenerse al margen. No reside en el interés de este estudio buscar respuesta a esta disyuntiva, sino más bien ilustrar uno de los casos en los que el terror de la dictadura militar aparece como constante distópica en el lenguaje literario de una de las obras insignia de la narrativa argentina del siglo XX. En este sentido, nos abalamos de las palabras de Aguiar e Silva para introducir la idea de la correlación entre el universo literario de la novela y el mundo exterior configurado en el plano de la realidad, para preguntarnos si el autor construye con su narrativa un nuevo mundo o si simplemente se li-

mita a crear un nuevo contexto para contener los hechos verídicos del mundo real:

Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria: pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmo, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva. (AGUIAR E SILVA V. M. 1999 [1967]: 18)

«No hay, al principio, nada. Nada» (SAER J. J. 2019 [1980]: 11). La obra de la que nos ocupamos parte de la *nada* para avanzar hacia un relato profundo que constituye de manera sinuosa y espectral una literatura de realismo político; “realismo” entendido como forma de representación de la violencia que propagan las fuerzas políticas durante la dictadura militar argentina entre los años 1976 y 1983, y que será la marca de agua que impregnará las páginas de esta novela en un segundo plano y, aun así, como elemento protagonista. Parece evidente pensar en la dificultad de plasmar en negro sobre blanco la brutalidad de la violencia con la que el Estado ha asediado a numerosos pueblos durante el curso de la historia; y no es menos en el caso de *Nadie nada nunca* (SAER J. J. 2019 [1980]), novela en la que el autor hace entrever el régimen autoritario que llevó a cabo una brutal represión contra cualquier forma de oposición política o social, dejando un saldo de miles de personas desaparecidas, torturadas y asesinadas.

Saer se alza como baluarte de la literatura latinoamericana del siglo XX, con una vasta producción que abarca doce nove-

las, cinco libros de cuentos, cuatro de ensayos y uno de poemas (entre estos, destacamos *Palo y hueso* (SAER J. J. 1965), *Cicatrices* (SAER J. J. 1969), *El limonero real* (SAER J. J. 1974) y *El concepto de ficción* (SAER J. J. 1997). En todos ellos, el escritor santafesino confirió a su narrativa una opacidad contraria a las modas; la incertidumbre de la percepción de la realidad, tanto de los hechos que forman la obra como de su relación con el contexto exterior, hace que el lector se interrogue sobre su papel como mero espectador o como partícipe activo en la composición de la narración. En esta línea, Sandra Contreras se refiere a la obra de Saer, en su brillante libro *Las vueltas de Cesar Aira*, como «una escritura de resistencia, basada en una estética posmoderna de la negatividad, contra los géneros, contra el relato canónico, contra la industria cultural [...]» (CONTRERAS S. 2002: 28).

La obra se publica por primera vez en México en 1980, tiempo convulso para la vecina Argentina, pero más todavía en el transcurso de su escritura, desde 1972 a 1978 (DELGADO S. 2011). Cronológicamente insertada en la narrativa de la dictadura, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer se presenta como un ejemplo literario clave que busca huir del miedo a lo autoritario haciendo visible una historia política implícita en el relato, enmascarada de ficción, conectada con lo genuino de la condición humana. En este estudio analizaremos la novela y sus más de doscientas páginas desde un punto de vista del lenguaje distópico usado para contar el terror ligado a la violencia de la represión militar que tendrá lugar en el plano de lo real, la angustia de un presente exasperantemente inmóvil y, al mismo tiempo, de un futuro narrativo que –como ha demostrado la historia– pasará a formar parte de la “inminente” realidad.

El lenguaje distópico en el tiempo de la narración

En palabras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, para entender una obra literaria es necesario tener en cuenta tanto la individualidad de la obra como los diferentes elementos supraindividuales que la condicionan, ya que el pasado vivo que viene transmitido en las obras literarias influye sobre la subjetividad del lector y despierta reacciones personales, en concomitancia con el espacio y el tiempo propio del mismo. El hermetismo significativo de los elementos narrativos de la obra de Saer quizás haya hecho que la dimensión política de *Nadie nada nunca* pasara desapercibida en los últimos años del siglo XX (BOGOYA C. 2017: 3) y que, como apunta Julio Premat «fue necesario que la trayectoria novelesca del autor continúe, se complete, y luego que el tiempo cambie la perspectiva para que la omnipresencia de la dictadura en ese relato se vuelva visible» (PREMAT J. 2002: 321).

Podemos afirmar que el tiempo de la narración es uno de los protagonistas de la historia, envolviendo la trama en una pasividad observadora que se descompone y recompone una y otra vez en una línea temporal casi estática. Realidad y ficción se entrelazan por medio de un lenguaje literario que no se puede desprender de una realidad empírica, que derrumba los muros de la literariedad, creando una nueva realidad ficticia, pero que mantiene un significado común con la realidad objetiva (AGUIAR E SILVA V. M. 1999 [1967]: 18). El autor elabora una trama que se distingue de la realidad y se aproxima a una verosimilitud que es factible dentro de su dominio creativo. La transformación de la historia en narración no es un proceso sin implicaciones y afecta la relación con los eventos reales (RICOEUR P. 2004 [1985]: 271). Por tanto, el relato objeto de estudio se desarrolla a través de un juego narrativo que desafía las convenciones de la temporalidad lineal; más bien requiere un esfuerzo interpretativo que invita al lector a reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y su relación

con la narración. El avance de la trama hace que los acontecimientos sean tangibles a la vez que su construcción «oscila entre la conformidad servil a la tradición narrativa y la rebelión contra todo paradigma recibido» (RICOEUR P. 2004 [1985]: 337).

Saer aplanar el horror del contexto exterior de la obra adentrándonos en la anodina cotidianidad de un grupo de amigos en la costa de Rincón –limitando el tiempo cronológico del relato a tan solo dos o tres días durante «febrero, el mes irreal» (SAER J. J. 2019 [1980]: 12, 35, 81, 113, 134, 177, 183)– que transcurren prevalentemente alrededor de la casa de la costa del Gato Garay, a orillas del río Paraná. La descripción escrupulosa de los diferentes escenarios hace que la imaginación del lector vuele hacia los lugares propuestos, sintiendo la materialidad de los objetos, «dos tambores de aceite, uno vertical, el otro acostado, y adelante y atrás, semienterradas en el pasto [...] viejas cajas de batería y cubiertas podridas» (SAER J. J. 2019 [1980]: 21); percibiendo los colores que envuelven a los protagonistas, la arena “amarilla”, la casa “blanca”, la luz “amarillenta”, las sombras “azuladas”, la lona “anaranjada”, la canoa “verde”, el asfalto “azul, el aire “negro”, el río “violáceo”; también los olores, el perfume de la madre selva, el «olor a pescado muerto» (SAER J. J. 2019 [1980]: 147); sin dejar atrás el tacto, «la semipenumbra diurna de la habitación» (SAER J. J. 2019 [1980]: 159), «los dedos, las uñas, recorren la piel que permite adivinar la tensión de los músculos» (SAER J. J. 2019 [1980]: 196).

La historia se presenta como un cuadro inerte, centrada en los instantes de la vida cotidiana de los protagonistas y sus visitas a la casa de la costa; hacer el amor con Elisa, beber limonada o vino blanco, contemplar la playa, comer salmón o un asado, dormir la siesta, leer un libro que llegó desde Francia a través de Pichón, escribir direcciones en sobres, son las acciones que impregnan la obra de una normalidad que contrasta con las historias que llegan desde el otro lado de este universo personal narrado. Elisa,

Carlos Tomatis, el Gato, el Ladeado, el bañero y un personaje anónimo con sombrero de paja serán los encargados de narrar en primera persona la realidad interior de la novela, fusionando el relato vivencial con el de la observación sin solución de continuidad, gracias también al relato del narrador omnisciente en tercera persona, y permitiendo así al lector alternar su conocimiento entre los acontecimientos que ocurren en la costa y los que vienen desde la ciudad. El discurso se torna pesado a medida que avanza en el tiempo y está dotado de una exasperante lentitud pronunciada por el uso de un presente atemporal encuadrado en un “ahora” sempiterno, que aísla a los personajes en su propia experiencia, que crea un vínculo solipsista y que los dota de una incertidumbre existencial (ABBATE F. 2014). De esta manera, los personajes se sienten a la deriva en un tiempo inconcluso a veces dotado de un estado de ensoñación que confunde realidad y fantasía: «Sé que estamos hundiéndonos, imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno» (SAER J. J. 2019 [1980]: 52). El presente adquiere un aspecto difuso, definido solo por la irrealidad del caluroso mes de febrero, pero del que los protagonistas toman conciencia, aunque a veces solo sea por un instante: «Elisa se siente de golpe en el presente, en ese presente y no en otro, rodeada de objetos inertes que están tan en el presente, o tan presentes, como ella misma» (SAER J. J. 2019 [1980]: 138-139); así como el Gato:

Lo que sigue es un estado extraño, sin nombre, en el que el presente, que *es tan ancho como largo es el tiempo entero*, parece haber subido, no se sabe de dónde, a la superficie de no se sabe qué, y en el que lo que era yo, que no era en sí, de ningún modo, gran cosa, sabe ahora que está aquí, en el presente, lo sabe, sin poder sin embargo ir más lejos en su saber y sin haber buscado, en la fracción

de segundo previa a ese estado, bajo ningún concepto, entreverlo. (SAER J. J. 2019 [1980]: 88. Énfasis del autor)

Sin embargo, la dictadura sí toma consciencia plena del presente ficticio de la obra y, de una manera indeseable en sí misma, también del presente y del futuro del mundo real que proyecta y que construye en su horizonte narrativo. Las acciones anodinas de los personajes parecen desarticular el tiempo para volver de una manera impasible a una especie de presente anclado en un pueblo en el que nada pasa y en el que sus habitantes nada piensan, pero en el que, como una sombra oscura, sobrevuelan noticias trágicas que provienen de la ciudad y que mantienen alerta a los protagonistas del relato. Lo exterior no se presenta de forma nítida a los ojos y oídos de los personajes; más bien se dejan adivinar como «puntos luminosos» (SAER J. J. 2019 [1980]: 119) que se descomponen infinitamente a lo largo de la obra. Tendremos que esperar a las últimas páginas para que la dictadura irrumpa de manera explícita en el presente habitual de los personajes, que continúan con sus vidas ordinarias sin ser verdaderamente conscientes del horror que les circunda, y que interpretan entre el recuerdo y la realidad por acontecer:

Elisa se contempla, durante unos segundos, de un modo mecánico, en el espejo, y después se sienta a defecar [...] También se ha olvidado del motor del automóvil que podría oír sin embargo si prestara atención, llegando desde un punto impreciso del pueblo. Las detonaciones que siguen suenan demasiado lejos como para sobresaltarla: tiros aislados de revólver o de carabina y tableteos de ametralladora. (SAER J. J. 2019 [1980]: 167)

El lenguaje del simbolismo distópico sobre el terror de la dictadura

Nos valemos de las palabras de Paul Ricoeur para afirmar que «el simbolismo no es un instrumento de demostración, pero sí un vehículo de comprensión» (RICOEUR P. 2004 [1985]: 16), y para conocer el elemento real al que hace referencia tendremos que calar a través de los diferentes estratos lingüísticos en los que se manifiesta, por lo que el lenguaje simbólico conlleva una dificultad «lingüística y exegética» (RICOEUR P. 2004 [1985]: 15). Víctor Gustavo Zonana ha puesto de manifiesto la dificultad para analizar el simbolismo en la obra saeriana, ya que el escritor utiliza estrategias que «no sólo alteran el estatuto de una forma dominante de narración de estilo realista, sino que al mismo tiempo modifican las normas de lectura vinculadas con dicha forma» (ZONANA V. G. 1995: 144), y construye un mensaje complejo y tortuoso producido en parte por su afán de especificar con morosidad la acción narrada. De esta forma, la repetición porfiada de una misma escena genera «un efecto de inmovilidad», creado para romper con la sucesión progresiva de los hechos de la realidad exterior (ZONANA V. G. 1995: 149).

Las escenas en *Nadie nada nunca* se desarrollan en un tiempo “inmóvil”, y no es un caso que este término y sus variantes en número y categoría gramatical aparezcan hasta ciento nueve veces en el texto. La cotidianidad de la vida de los protagonistas está cristalizada en un instante imperecedero casi imperceptible, cubierto de ensoñación, que destruye el marco espaciotemporal de la trama y que se ayuda de adjetivos para disociar la propia existencia de la noticia que pulula en las bocas de los habitantes de Rincón: la matanza cruenta de caballos. Así, encontramos diseminados en la obra términos como “aturdido”, “difuso”, “espeso”, “apisonada”, “nocturno”, “anónimo”, “negruzco”, “inseguridad”, “pegajosa”, “confuso”, “impreciso”, “ilusoria”, “iner-

te”, “denso”, “sofocante”, “neutral”, “ardiente”, “vacío”, “opaco”, “sombrio”, “irreal”, “suspendida”, “delirio”, “ardua”, “lenta”, “coagulada”, “fantasmal”, “desierta”, “penumbra”, “innominado”, “borroso”, y una larga lista de sustantivos y adjetivos que ponen de manifiesto el uso de un lenguaje distópico, preludio de un estado de conciencia ilusoria respecto del plano del espacio y del tiempo, que se presenta en una sucesión inescindible, y que impregna la obra de una neutralidad formal terminológica.

Las escenas son estáticas, y en numerosas ocasiones también lo son los personajes, entre ellos los caballos, ya que la figura que los anda asesinando «no se conformaba con quitarles la vida sino que, con una especie de ensañamiento, los tajeaba salvajemente hasta sacarles las vísceras afuera» (SAER J. J. 2019 [1980]: 99). Quizás sea la historia que enmarca y completa la trama y que refiere, con mayor claridad, a la violencia y al terror político del periodo dictatorial. La narración de estos asesinatos –que circula socialmente– provoca que el lector salga del estado de ensoñación al que los cuerpos casi inmóviles de los personajes le han sumido, para intentar averiguar quién es el responsable de tan cruentas acciones, y, a pesar de las numerosas conjeturas que ofrecen los habitantes del pueblo, es un interrogante que permanece abierto. El desconocimiento de cómo se llevan a cabo los crímenes –aparecen solo los cadáveres– lleva a los personajes a un estado de desconfianza y miedo, provocado también por la figura del comisario encargado de la investigación, el Caballo Leyva. Así, encontramos en el texto numerosas pruebas de un lenguaje destinado a mostrar un clima de suspicacia hacia los eventos no narrados que provocan horror:

Cualquiera que entendiese un poco de caballos se podía dar cuenta; el estado de esos animales saltaba a la vista. Se encabritaban fácil; buscaban de morder a sus jinetes, y rara vez se dejaban montar por extraños. Y la gente pa-

recía no darse cuenta de que la causa de todo eso eran los crímenes y que los caballos olían en el aire que algo se tramaba en la oscuridad contra ellos. (SAER J. J. 2019 [1980]: 102)

Pero no solo los caballos sentían terror por lo que no podían ver; Elisa demuestra en su discurso la “repugnancia”, el “terror” y el “pánico” que le produce pensar el ir al campo –el mismo espacio en el que habían aparecido asesinados los caballos– ya que espera que haya «algo que se aparezca, súbito, algo vivo, o muerto, entre los yuyos, o a la distancia, en la luz del sol; y sobre todo, algo en estado de descomposición» (SAER J. J. 2019 [1980]: 82), y además, sostiene que es donde un asesino acudiría si quisiera «desembarazarse de un cuerpo» (SAER J. J. 2019 [1980]: 83).

Con la historia de los caballos asesinados observamos en el texto los métodos violentos que la policía utilizaba para desarrollar su investigación: «a dos o tres les pegó una zamarreada» (SAER J. J. 2019 [1980]: 103); «le puso el ojo negro» (SAER J. J. 2019 [1980]: 104); «en esos tres o cuatro días lo habían puesto en la miseria» (SAER J. J. 2019 [1980]: 104); y la violencia policial toma su máximo esplendor en la obra con la figura del Caballo Leyva, el que hacía cantar a los sospechosos y, además, «como era el protegido de los políticos no se podían negar directamente ni los métodos ni los resultados de la investigación» (SAER J. J. 2019 [1980]: 104).

La muerte del caballo del comisario contribuye a sembrar el terror en el pueblo, cuyos habitantes se escondían apenas Leyva aparecía en busca del culpable. La imposibilidad de controlar el momento en el que el comisario aparece en la escena hace que el terror siempre quede suspendido en la trama, construida por un lenguaje que intenta definir una figura espectral de violencia no narrada que acecha la vida anodina de los personajes; la muerte

es inminente pero no logran tomar conciencia de ella en el presente del mundo ficticio del que forman parte.

El lenguaje explícito que pone de manifiesto claramente la violencia que usan las fuerzas militares llega con la muerte del Caballo Leyva a mano de un grupo de guerrilleros, por lo que desde la ciudad se instala un dispositivo militar en el pueblo para registrar «meticulosos la región: casa por casa, cuadra por cuadra, manzana por manzana» (SAER J. J. 2019 [1980]: 189). Los «vehículos del ejército» (SAER J. J. 2019 [1980]: 205) llenos de «soldados armados con ametralladoras» (SAER J. J. 2019 [1980]: 211) se instalan en las calles desiertas por las que antes erraban inmóviles nuestros protagonistas.

Encontramos numerosos ejemplos de una verdadera poética de disfraz narratológico en un intento de elevar lo despreciable y oscuro de la represión militar, con un atisbo de positividad en un horizonte luminoso encapsulado en un instante –que repite hasta tres veces en el texto–, justo antes de que los militares llegaran a Rincón:

Ante mí, más allá del espacio abierto de la playa, del río, que parece inmóvil, está la isla baja y polvorienta que se calcina al sol de febrero, contra un cielo sin nubes, liso, del que no es azul más que la parte cercana al horizonte, porque el resto parece hendido hasta el infinito por esas astillas arduas y centelleantes. Es una isla baja y polvorienta en el silencio de esto que llamo la mañana. (SAER J. J. 2019 [1980]: 199)

La historia nos ha mostrado que el Proceso se caracterizó por la práctica de un terrorismo de Estado que propagó la atrocidad en el tejido social argentino no, o mejor dicho no prevalentemente, por medio de la violencia manifiesta, sino a través de las desapariciones. La mayor forma de violencia fue despojar a las vícti-

mas de un espacio-tiempo concreto; quedaron a la deriva respecto al mundo de los vivos y de los muertos, al pasado y al presente, a la concreción y la espectralidad. En *Nadie nada nunca* la figura fantasmal de la dictadura toma forma en una «sombra móvil» (SAER J. J. 2019 [1980]: 62) que da muerte a los caballos, y en los personajes del Gato y Elisa quienes, con una estrategia narrativa magistral de transtextualidad por parte de Saer, aparecen para descubrirlos como *desaparecidos* seis años más tarde en la publicación de otra obra del autor: *Glosa*¹.

Reflexiones finales

No hay, al principio, nada. Nada. En la luz de tormenta, en la inminencia del aguacero —el primero, después de varios meses—, las cosas ganan realidad, una realidad relativa sin duda, que pertenece más al que las describe o contempla que a las cosas propiamente dichas [...]. (SAER J. J. 2019 [1980]: 206)

La obra de Saer se presenta a los ojos del lector como la luz previa a una tormenta, desordenada y cegadora, privada de un espacio lineal concreto, en un presente indefinido pero que, sin embargo, dota a los hechos de una realidad que va más allá del tiempo para la que fue escrita; que trasciende el mensaje primario para la que fue creada. El universo ficcional de *Nadie nada nunca* propone una desarticulación del sentido consciente de los personajes por medio de un lenguaje complejo en un espacio que, en principio, debiese ser alegre al ocurrir alrededor de un río útil para refrescarles del caluroso mes en el que se desarrolla,

1 «[...] en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos» (SAER J. J. 2017 [1986]: 130).

y que, sin embargo, es ese preciso espacio el que aporta una nota de irrealidad, bañada por la presencia infinita de un hermetismo del que *nadie* puede escapar.

El sentido cifrado que ofrece la obra, quizá producto del periodo en el que fue escrita, ejerce de custodia histórica para narrar lo que no se podía describir; para dejar plasmado de una manera implícita el mensaje que tenía que ser contado. Los hechos se suceden a borbotones en las páginas de esta novela en una desesperante quietud que pudo adivinar el horror del futuro inmediato que se atisbaba en el horizonte.

El escritor santafesino supo despojarse de las comodidades de una literatura de masas para regalarnos obras herméticas, reservadas a unos pocos, y comprometidas con el estrato político y social a diversos niveles de lo real. Para narrar lo innombrable tuvo que desarrollar con maestría diferentes estrategias discursivas, disociando la voz narrativa; dotando a los personajes de un conocimiento superior que del que disponía el propio lector; introduciendo figuras espectrales; narrando el silencio para hacer difícil que lo real se manifestase. A pesar de que Saer compusiera ejemplos de narrativa considerados por la crítica como obras emblemáticas de la dictadura militar², no podemos afirmar que su intención fuese crear propaganda de una determinada ideología; lo que sí supo hacer fue comprometerse con las problemáticas nacionales de su tiempo a través de una crítica social velada, con una poética disfrazada de narrativa capaz de delinear de una manera sutil el sueño y la realidad; lo espectral en un mundo construido con ladrillos tangibles que, sin embargo, desaparecían como los protagonistas que los colocaban.

2 Nos referimos a las tres obras magistrales de Juan José Saer: *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1986) y *Lo imborrable* (1993), entrelazadas además entre ellas en su forma y contenido.

El interés de *Nadie nada nunca* reside en la visión distópica de un “realismo de lo irreal”; de un futuro que aún no había acontecido pero que el lenguaje empleado en el texto evidencia de manera pesimista. La espectralidad supone un desprendimiento temporal, que borra las fronteras físicas y psicológicas de la relación personajes-historia, desordenando la continuidad y atrapando a Elisa y al Gato en una concepción abstracta de su propio yo respecto al contexto externo. Saer logra retratar la violencia y el terror invisible que supuso el régimen de represión del periodo dictatorial a través de un lenguaje que evaporaba toda concreción, dotando de sombra y misterio la figura que asesinaba a los caballos, y narrando la brutalidad con la que la *nada* se instaura en el presente sempiterno de los personajes.

Bibliografía

ABBATE Florencia, 2014, *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*, Eduvim, Villa María.

AGUIAR E SILVA Vítor Manuel (de), 1999 [1967], *Teoría de la Literatura*, trad. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid.

BOGOYA Camino, 2017, *La custodia del sentido. Una lectura de Nadie nada nunca*, “Cuadernos LIRICO”, n. 17, <http://journals.openedition.org/lirico/3863> (03/05/2023).

CONTRERAS Sandra, 2002, *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

DELGADO Sergio, 2011, *Nadie nada nunca. Lisa y dorada la rivera*, en Paulo RICCI (curador), *Zona de Prólogos*, Seix Barral y Ediciones UNL, Buenos Aires, pp. 117-132.

MANDOLESSI Silvana, 2013, *Nadie nada nunca: Saer y lo espectral*, en Ilse LOGIE (curadora), *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 139-152.

PREMAT Julio, 2002, *La dicha de Saturno Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo, Rosario.

RICOEUR Paul, 2004 [1985], *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI editores, s.a. de c.v., México.

SAER Juan José, 1993, *Lo imborrable*, Alianza, Buenos Aires.

SAER Juan José, 2000 [1965], *Palo y hueso*, Seix Barral, Buenos Aires.

SAER Juan José, 2003 [1969], *Cicatrices*, Seix Barral, Buenos Aires.

SAER Juan José, 2016 [1997], *El concepto de ficción*, Rayo Verde Editorial, Barcelona.

SAER Juan José, 2017 [1986], *Glosa*, Seix Barral, Buenos Aires.

SAER Juan José, 2018 [1974], *El limonero real*, Rayo Verde Editorial, Barcelona.

SAER Juan José, 2019 [1980], *Nadie nada nunca*, Rayo Verde Editorial, Barcelona.

SUAZO Gisela Eleonora, 2021, *Un análisis fenomenológico-levinasiano de la cuestión del tiempo en Nadie nada nunca de J. J. Saer*, “Revista de Filosofía de Santa Fe”, n. 41, pp. 142-167.

ZONANA Víctor Gustavo, 1995, *Estrategias de des-simbolización literaria en la narrativa de Juan José Saer*, “Revista de Literaturas Modernas”, n. 28, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y letras, pp. 142-156.

LENGUAJE DISTÓPICO EN *TIERRA EN LA BOCA*
DE CARLOS MARTÍNEZ MORENO

Mariarosaria Colucciello

Università degli Studi di Salerno

Elementos contextualizadores

Como primacía de una función crítica con base en una extrapolación de los rasgos despectivos de la sociedad y la fabricación de realidades alternativas de naturaleza anticipatoria sobre el potencial totalitario de una específica ideología, la distopía comparte la geografía despojada de una racionalidad humana limitada por procedimientos textuales esencialmente oximorónicos, además de poseer una patente vocación ideológica que apunta a influir en las crisis que se encarnizan en los tiempos que nos ha tocado vivir y que, en la Hispanoamérica del siglo pasado, llegaron a la cumbre de la experiencia humana desde diferentes puntos de vista. La distopía se construye a partir del presente, estableciendo una relación metonímica a lo largo de la que las coordenadas tanto espaciales como temporales se ven suspendidas por una reescritura que establece extrañamiento; la distopía, pues, «comparte [...] muchos aspectos en común, perfectamente identificables, con la realidad desde que el autor construye su obra y desde la cual el lector o espectador accede a ella» (DÍEZ COBO R.M. 2019: 25).

Al elaborar *Tierra en la boca* (1974), Carlos Martínez Moreno parte de su presente y del mundo en el que habita, justo al prin-

cipio de la dictadura cívico-militar, cuando la censura dictatorial empieza a castigar a la prensa independiente; de hecho, Martínez Moreno la redacta antes de sus indeseadas “vacaciones” en Europa. Si, por un lado, los atravesamientos de las experiencias distópicas generalmente aparecen como desnaturalizantes y algo turbios –induciendo a Andreu Domingo a sostener que «el viaje órfico de las distopías carece de Virgilio» (DOMINGO A. 2008: 70)–, dejándonos, en la mayoría de los casos, solos y despistados ante toda posibilidad reformadora, por otro lado, Martínez Moreno ha logrado crear una atmósfera polémica, abierta a la crítica de sus lectores, totalmente sumergidos en la dimensión espacio-temporal del autor uruguayo, y listos para hacerse arrastrar por el exorcismo catártico de su lenguaje.

Tierra en la boca se escribe cuando el problema de los cañeros y de su semiesclavitud ya había sido afrontado, sin éxito, por el MLN-T, Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, con acciones de guerrilla, con su parábola ascendente hacia la derrota en la guerra, y el abandono de las armas; mucho después daría su apoyo y participación en las instituciones, difuminando su identidad política y aplazando *sine die* su programa institucional para poder ganar las elecciones de manera pacífica y democrática, ya no como MLN-T, sino como partido “Frente Amplio”, encabezado por José Mujica Cordano.

En la primera mitad de la década de los setenta, Uruguay ya no era la Arcadia feliz¹ o la Suiza de América; ya no tenía una

1 Arcadia debe su nombre al héroe Arcas, hijo de Zeus y de Calisto, a la que el dios de los dioses convirtió en la constelación de la Osa Mayor para ampararla ante la ira de Artemisa. Arcadia también es una provincia interior de Grecia, a la que pintores y poetas siempre han descrito como sencilla, bucólica e ingenua, próspera, llena de paz y felicidad, además de frondosos bosques y praderas verdes y fértiles. Hoy en día, con semejante expresión se nos refiere a los políticos que ofrecen paraísos falsos a electores crédulos e ignorantes (BORDAS MARTÍNEZ J. 2015: 19-37).

sustancial estabilidad político-social que había convertido a la capital Montevideo en cosmopolita cumbre económica de la región. Ya en los años cincuenta el modelo uruguayo había empezado a rechinar, evidenciando unas cuantas deformaciones y torceduras que no lograron parar la crisis que había desencadenado la marcha precursora de los Tupamaros (LABROUSSE A. 1973; LESSA A. 2005; LABROUSSE A. 2009; BRUM P. 2015; BRUM P. 2016) y las sucesivas precauciones represoras del presidente Pacheco. Las “medidas prontas de seguridad” suspenderían momentáneamente las garantías constitucionales, mientras las potencialidades de los Tupamaros enervaban un clima que desembocaría inevitablemente en un punto de no retorno, en una guerrilla tenaz, en una angustiosa y firme represión gubernamental y, finalmente, en el golpe del 27 de junio de 1973. El cierre de las cámaras de representantes por parte del presidente Bordaberry y la suspensión de la Constitución darían comienzo a la dictadura y llenarían las cárceles por doce años, produciendo una distopía que es proclamación de insensatez y de crisis de la conciencia histórica y simplemente humana, una utopía ya vencida por la misma realidad.

Al principio de la distopía de Tierra en la boca

Al pertenecer a la Generación del 45 (AÍNSA F. 2017) –llamada también “Generación de los críticos”, por su patente propensión a la crítica para comprender la realidad– durante toda su existencia especulativa Carlos Martínez Moreno formó parte de los círculos intelectuales hegemónicos del medio siglo rioplatense y también del «microuniverso cambiante y urgente de la política» (ROCCA P. 1996: 170). Antes de que llegara el exilio español y finalmente mexicano recibió hasta un encargo como subsecretario de gobierno del que dimitió por protesta, dando a conocer al mundo entero su experiencia y la iniquidad de las acciones

gubernamentales por medio de unos cuantos ensayos (MARTÍNEZ MORENO C. 1973); también estuvo en contacto permanente con los círculos infernales de la delincuencia común, defendiendo a quienes habían incurrido en los llamados “delitos políticos”. Durante su destierro produjo como escritor intermitente y «el jurista mutó en prestigioso profesor universitario, el hombre político recorrió el mundo formando parte de una alianza multipartidaria antidictatorial» (ROCCA P. 1996: 170). Lejos de su tierra, fortaleció una valentía intrínseca que, ante los horrores, tomaba fuerza de estos y lo impulsaba a buscar un lenguaje ajeno a los lugares comunes, inscribiéndose en una línea experimental e intelectualizada que le permitió dar un salto cualitativo en la arborescencia temática de sus relatos y en las inconfundibles especificidades de su código interpretativo. Partiendo de un modelo en el que siempre la razón somete a toda descarga interior, su prosa ficcional supo amalgamar lo propiamente narrativo con el pensamiento especulativo y racional puro, y con la reelaboración de materiales periodísticos y experiencias propias.

Tierra en la boca (MARTÍNEZ MORENO C. 1974) representa, sin lugar a duda, no solo la transición literaria entre los movimientos del boom y del posboom en la obra de Carlos Martínez Moreno, sino también su personalísima mudanza estilístico-narrativa entre obras extremadamente complejas, con una prosa impecable y, a veces, demasiado asfixiante (MARTÍNEZ MORENO C. 1963; MARTÍNEZ MORENO C. 1966a; MARTÍNEZ MORENO C. 1966b; MARTÍNEZ MORENO C. 1970) y novelas testimoniales de opresiones, torturas y contextos enloquecedores y sobrecogedores de la violencia (MARTÍNEZ MORENO C. 1981). *Tierra en la boca* se sitúa en el medio, es la metamorfosis escritural, la más redonda de sus construcciones narrativas, con una respiración que empieza a ser más libre y menos acumulativa, en la que el regodeo verbal deja el paso a una dicción más límpida para acercarse al lector, presentándole lo cristalino del lenguaje del lumpen en el que se

mueven, zarandeándose, los protagonistas y sus actividades delictivas.

El delito incidental aterriza sobre cuatro malhechores –Tomás Bismarck Font Barreiro (el Gallego), Ramos (el Chato), Isabel y Luján–, junto con un borroso sentido de culpa que hace desbordar una incauta fechoría planeada en minúsculas hacia la notoriedad de un crimen en mayúsculas. Todo ocurre de un sábado a un jueves, y en este ceñido marco temporal de seis días el simple robo de una modesta carnicería es descubierto por un viejo tartamudo, a quien matan más por miedo que por verdadera saña. Es el gran error de pequeños rateros con casi insignificantes antecedentes penales, es el mismo desacierto que el Gallego –el protagonista real del homicidio– seguirá acrecentando con un aturdimiento que es la cara visible de su íntima e interior decisión de no integrarse. En su «tenaz ejercicio de despojamiento ponderable en la pertinacia con que se ajusta a una realidad exterior» (BLIXEN C. 1991: 452), Martínez Moreno define a los personajes por sus acciones, los pinta sobre la base de los sucesos que los han marcado. De hecho, son escasos los datos que el autor brinda; es más, la intriga es dejada a sus sapientes artimañas retóricas que, aun así, confieren al lector un albedrío y una autodeterminación intelectual algo insospechados e inesperados de la sabiduría impositiva de nuestro uruguayo. Las conocidas cualidades expositivas, endulzadas aún más por la mansedumbre del trato filológico, no se desprestigian ante el uso de un registro disconforme de lo habitual; además, la capacidad de desenvolverse en empadronamientos momentáneos deja al lector en espera de descubrir los matices más sutiles de un habla popular y marginal que adelantan expectativas distópicas de un futuro que es ya presente, aunque todavía bastante inconsciente.

Pruebas distópicas

La novela empieza con la víspera de los cinco días seguidos, con los aullidos que el botellero lanza al aire tal vez para escucharse a sí mismo, «para descifrarse» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 9), «desfigurado por la erosión» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 9). El cansancio los vence a su caballo y a él; el día está acabando e Isabel, su hija y una de los protagonistas, lo está esperando de la vuelta del cole; niña desafortunada y abandonada por la mamá para irse a vivir con un amante que luego la mata. De la infelicidad al bienestar momentáneo con Tomás Bismarck Font Barreiro, el Gallego, «bajo y rubio entrecano y ancho de hombros, con unas patillas pobladas y unas cejas pobladas y unos ojos color caramelo y su camisa azul» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 14), a quien acosa casi diariamente el Viejo botellero por haberle robado la alegría de su hija, sin consultarlo y sin permiso. La otra pareja de protagonistas está compuesta por Ramos y Luján, «una pareja legal» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 14), mejor dicho, de rateros menores, con manos más limpias y menos estropeadas que las de sus compañeros. Los cuatro preparan el gatillo de un revólver para poner en práctica una simple crónica policial que los llevará hacia lo desconcertante, mientras invitan inocentemente a cenar a una pareja de viejitos que aplican sus bocas a contener el goteo de un helado antiguo como ellos mismos.

Las vidas de los cuatro protagonistas se afanan alrededor de un crimen no planificado, contado como un proceso humano de simple reportaje y de inusual calidez. «La madrugada de domingo está cayendo hacia su centro desierto» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 38), y dos estafadores y perdularios comunes se están preparando para asaltar a una ordinaria carnicería a espaldas de las dos mujeres, totalmente inconscientes del asunto. El simple robo es descubierto por «una voz que engrasa las palabras, que

las dice sin puntas» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 39); pertenece al viejo tartamudo, Nicolás Sambucetti, setenta años, enseguida obligado a levantar los brazos, a obedecer y a caminar sin ruido, produciendo sonidos guturales. El viejo solo parece confiar en la elocuencia de su caverna, en los eructos ronquidos y en los jadeos que menudean a cada paso; sin embargo, el balazo llega sofocado y envuelto por la ropa que rasga, mientras el cuchillo ahoga el estertor asombrado de un cuerpo baleado y apuñaleado. «El belfo de un animal muerto de sed» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 42) se convierte en la maldición de un asesinato desconcertante por su imprevisibilidad y falta de organización. El peso de la muerte impacta enseguida en sus corvas y en las coyunturas de sus brazos, de sus rodillas y de sus piernas; también las mujeres se enteran de la verdad, están preocupadas, beben algo y se cuelan todos hacia los «sitios más imprecisos de la noche» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 52). Con esa carga encima los recién asesinados bailan por las calles intentando no dejar miguitas de pan en ese casi carnaval montevideano, seguidos por un perro vagabundo y perdido, como lo están ellos, en el duermevela de la borrachera de la angustia que comienza a subir. Dejándose atrás la intimidación del disparo, quedan para almorzar juntos el día siguiente: ¿a quién puede importar la muerte de un viejo? Los abismos que los separan del mediodía son largos y la borrachera sigue, a pesar del recuerdo del ronquido de la agonía. Una noche de amor no borra el recuerdo, no produce el olvido; el Gallego e Isabel suben y bajan intentando deshacerse por unos minutos de la memoria, fabricando olores de esclavitud física y psicológica, en un cortejo de sensaciones acechantes y de sensualidad discreta, en los potiches viejos de la crema endurecida del tuallet de Margot, la dueña de la casa en la que viven. En esa ciudad ya se están desatando las fuerzas que se han puesto a perseguirlos, y el tiempo pasa rápido, está enloquecido, inseguro del futuro. Inde-

fensa y ajena, Isabel siente que su presente no le pertenece, no lo ha construido así, estremecida y

caída al lado de un extraño entre muebles extraños, obligada a seguir una historia desde el sitio azaroso en que la ha asumido y tomado, una historia que es la historia de otro, una historia ligeramente incongruente y que la excluye o la rechaza, una historia hostil que pertenece a alguien y que ese alguien no le suelta. (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 79)

Ya se ha perdido cualquier clase de seguridad mientras comen cuatro porciones de tallarines y beben tinto, echándole un vistazo interior y de vez en cuando a la “cosa”; no tienen la valentía de hablar del suceso de la noche anterior. Pero el Chato llora. Ahora tienen que buscarse otro hogar; ya no están seguros. Escarban en las antiguas amistades en monólogos intensos y prolongados, en un discurso casi siempre indirecto y asombrador —«también se vive sin robar» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 97)—; mientras tanto la noticia del asesinato avanza en la radio.

El suicidio se asoma ante el Gallego, «mirando el agua que bate y patina las piedras a lengüetazos blandos, el agua que revuelve y mece inmundicias en medio de las cuales aquella gente sueña [...]» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 111-112). Los perros ladran, aunque no hay luna; el cruce de la frontera quizás sea necesario para ya no oír ladrar a perros o perras en celo, o para buscar a perros silenciosos:

a qué Brasil, a qué perros y luna o a qué perros sin luna
o a qué país sin perros si todas las noches son enemigas,
cualquiera sea el sitio que se elija, si todas las noches enfrentan al cobarde o al culpable o al inocente perseguido a las cosas que ha hecho no hecho temido silencio-

do ambicionado querido abominado abandonado sentido. (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 143-144)

Pero Brasil está demasiado lejos; mejor llegar inesperados a la casa del antiguo amigo Manolo, aspirando a que este no se haya enterado de la noticia. La esposa de Manolo no pregunta, no escucha la radio, solo se mueve entre inútiles monólogos que relajan los nervios; sin embargo, al Gallego y a Isabel los delatan pronto, mientras el Chato y Luján siguen su vida medio enjaulados. En los rieles de un ferrocarril, el Gallego e Isabel se miran y caen dentro de sus propias manchas; en particular, él se asume psicológicamente la paternidad del crimen al golpe de la luz muriente, el rostro pringoso de los sudores de la tarde. «Ha resuelto él mismo no existir» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 180). Los rieles brillantes, casi licuados al sol rasante del crepúsculo, «un sol que ya no calienta» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 181), esconden «el borde de la guillotina, el filo de la cuchilla o el sitio del tajo, una endija sangrienta que crece y se estira al lado de la noche, una endija que no dice, que no indica» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 181). La verdad ya no es reversible y, al mismo tiempo, es inútil como la mentira, la promesa y el cálculo:

un hombre que va a morir no sabe todo lo que dice, no se pone a contar todo lo que sabe, no habla. Se deja estar ahora sobre sus grandes zonas de silencio, como un pajarro sobre un poste de luz; mejor todavía: como un pajarro sobre la calcomanía de su sombra en el suelo. (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 188)

La conciencia de que su vida ya no es la misma y el cuidadoso inventario de todas sus pérdidas futuras –no solo la libertad, sino también la vida, un hijo y el mismísimo cuerpo de Isabel– estremecen al Gallego y adquieren vigencia completa cuando em-

pieza poco a poco a huir de sí mismo, al darse cuenta de que nadie lo ayudará, porque lo acaecido es más grave de lo debido. El Gallego solo quiere penetrar en la muerte, dejarse arrastrar por la corriente del olvido y hacerse envolver por el fin. «Un hombre que va a morir es un hombre que va a morir y se acabó» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 193). Las vidas marginales de los comprometidos se llenan de la presencia infamante de un suceso que no deja vislumbrar otra posibilidad, sino solo desorientación y extravíos. La confesión del crimen en una última noche de amor se une al silencio del ferrocarril en el que, estremecidos, arrinconados, destruidos y totalmente cercados, sacan la valentía de admitir por fin, el Gallego su suicidio, e Isabel su entrega a la policía. «No lo ha visto morir. Se ha ido de su lado, ha caminado sin volverse» (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 208). El Gallego ya no existe, aunque la vida tiene que seguir su rumbo de desesperación. El dúo protagonista y su franqueza conmovedora destacan respecto de Ramos y Luján, la otra pareja gris, que completa el panorama en el que se insertan los exabruptos del Gallego y las desilusiones de Isabel.

Todo empieza a cumplirse como en un sueño ya soñado, de esos que se olvidan al despertar y se recuperan muchas horas después, como en una película que no recordarán haber visto y que ahora, repentinamente, saben que vieron, pero no cómo termina. (MARTÍNEZ MORENO C. 1974: 282)

Conclusiones

En esta obra de Carlos Martínez Moreno –al parecer basada en un hecho realmente acaecido– destacan elementos de extraordinario alcance, que arriban todos a lo social y al lenguaje. El éter espacial de los suburbios miserables y de los barrios margina-

les y promiscuos se exhibe en la novela con una veracidad nada chocante. La trama se cumple en el pleno realismo de los riesgos concretos y de la desmesurada realidad a los hechos, y se redime mediante el imaginativo y creador uso de un lenguaje que se hace fiel reconstrucción verbal del habla que plantea el submundo delictivo. Lindando frecuentemente con lo trillado y lo soez, el autor logra reivindicar cabalmente el diálogo entre los protagonistas y los monólogos interiores por medio de un torrente caudaloso de palabras y pensamientos internos y externos.

En esta obra la angustia alfabetiza a sus integrantes, quienes lastimosamente aprenden cuando ya no hay tiempo para soluciones, cuando ya es tarde y el único subterfugio es el suicidio. A los pobres la lección siempre llega tarde; pueden estremecerse y conmoverse, pero se trata de un estremecimiento y de una conmoción tardía que no los salvará de la cárcel o, peor aún, de la muerte voluntaria.

La objetividad de la obra presiente íntima y claramente el germen de la crueldad del sistema que se está imponiendo en Uruguay, empieza a enjuiciarlo con ensimismamientos distópicos que llenan como un arroyo copioso las páginas que comienzan a envenenarse enseguida, con la preparación de un hecho delictivo que se les escapará de las manos a sus protagonistas. Hay huidas, llantos, pérdidas de seguridad del presente y del futuro, discursos indirectos e íntimos por la imposibilidad de hablar abiertamente. Silencios aturridos llenan el hogar interior de gente indefensa, ajena en su propia tierra, que necesita buscar otro lugar, para no seguir recluida en su propia recóndita defunción. El sol ya no entibia a los protagonistas; solo son sombra de sí mismos y escueto balance y taxonomía de sus quebrantos futuros. No se conjetura ninguna otra posibilidad que la muerte, ya convertida en «búsqueda de esencias» (AÍNSA F., http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Carlos_Martinez_Moreno/lib/exe/fetch.php?media=ainsa_f._-la_ficcion_como_encuentro_de_

resistencias.pdf). Aun así, la caída vivencial presenta una gravedad sobria y casi natural, a partir del viejo tartamudo matado al principio de forma nada laberíntica: el silencio del testigo se logra gratuitamente, aunque, poco a poco, el recuerdo de la acción posterior crece acabando por invadir la totalidad de las vidas de los gratuitos asesinos y de sus parejas. La presencia de la muerte asedia desde el principio, en un ensueño de luz y sol y oscuridad que se intercambian. Sin embargo, la muerte es simbólica; es el fin del pasado –el único espacio temporal cierto–, de un mundo exterminado por la evolución y por el simple paso del tiempo, y el inicio de un presente tumultuoso y de un futuro lastimosamente resuelto.

Si uno de los elementos distintivos de la obra del uruguayo es la presencia de una conciencia que, a través de la reflexión y la introspección, hace del individuo y del mundo un espectáculo del que no queda mucho por decir, *Tierra en la boca* es una excepción. Parece que el narrador no quiere inmiscuirse en la intriga que llevará a las dos parejas protagonistas a peripecias condimentadas con degüellos, suicidios, delaciones, etc., que, gracias al lenguaje empleado por el autor, presienten, describen y representan el estado de cosas futuro por el que pasará Uruguay, cuyas situaciones y desarrollos negativos todo el mundo conoce. La crisis psicológica que viven estos personajes es una forma de desvelar la distopía presente en los espacios donde dichos caracteres actúan. La lucidez militante de Carlos Martínez Moreno efectúa una fría autopsia de la realidad; lo hace no sin dolor, con un tono constantemente acusatorio, por debajo del cual no se esconde la tensión ética de una inestabilidad incipiente que el atento escritor uruguayo presiente y ve pintada en una pared de matices por ahora solo grises. De ahí que *Tierra en la boca* sea el testigo *ante litteram* de un derrumbe extraliterario, del que el Uruguay de esa época no podrá salvarse sino después de largos doce años de prisioneros políticos y rehenes que, con base en sus memorias

del calabozo (ROSENCOF M. - FERNÁNDEZ HUIDOBRO E. 1993), lograrán edificar el futuro de la libertad y, con Pepe Mujica, de la felicidad (RABUFFETTI M. 2015).

Bibliografía

AÍNSA Fernando, 2107, *La Generación del 45: lúcidos, críticos y... poetas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

AÍNSA Fernando, s.f., *La ficción como encuentro de resistencias: la narrativa de Carlos Martínez Moreno*, "Biblioteca Virtual Universal", http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Carlos_Martinez_Moreno/lib/exe/fetch.php?media=ainsa_f._-la_ficcion_como_encuentro_de_resistencias.pdf (04/05/2023).

BLIXEN Carolina, 1991, *Tierra en la boca*, en Alberto F. OREGGIO NI (curador), *Diccionario de Literatura Uruguaya. Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*, Arca, Montevideo, pp. 452-453.

BORDAS MARTÍNEZ Julio, 2015, *Tupamaros: derrota militar, metamorfosis política y victoria electoral*, Dykinson, Madrid.

BRUM Pablo, 2015, *Historia completa del MLN-Tupamaros*, Planeta, Montevideo.

BRUM Pablo, 2016, *Patria pata nadie: la historia no contada de los Tupamaros de Uruguay*, Ediciones Península, Barcelona.

DÍEZ COBO Rosa María, 2019, *Parajes de desolación en la literatura hispanoamericana: la imaginación posapocalíptica en El impostor de Antonio Malpica y Subte de Rafael Pinedo*, "Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas", n. 41, pp. 23-43.

DOMINGO Andreu, 2008, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Anagrama, Barcelona.

LABROUSSE Alain, 1973, *The Tupamaros: urban guerillas in Uruguay*, Penguin Books, Harmondsworth.

LABROUSSE Alain, 2009, *Tupamaros. Des armes aux urnes*, Éditions du Rocher, Paris.

LESSA Alfonso, 2005, *La revolución imposible: los Tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*, Editorial Fin de Siglo, Montevideo.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1963, *El paredón*, Seix Barral, Barcelona.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1966a, *Con las primeras luces*, Seix Barral, Barcelona.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1966b, *La otra mitad*, Joaquín Mortiz, México.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1970, *Coca*, Monte Ávila Editores, Caracas.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1973, *Los días que vivimos. Dieciséis ensayos inmediatos*, Girón, Montevideo.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1974, *Tierra en la boca*, Editorial Losada, Buenos Aires.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1981, *El color que el infierno me escondiera*, Editorial Nueva Imagen, Ciudad de México.

RABUFFETTI Mauricio, 2015, *La revolución tranquila*, Aguilar, México D.F.

ROCCA Pablo, 1996, *Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad*, en Heber RAVIOLO, Pablo ROCCA (curadores), *Historia de la literatura uruguay contemporánea*, Tomo I, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, pp. 167-189.

ROSENCOF Mauricio, FERNÁNDEZ HUIDOBRO Eleuterio, 1993, *Memorias del calabozo*, Txalaparta Editorial, Tafalla (Navarra).

L'OMBRA DI QUEL CHE ERAVAMO.
ORRORE DEL PASSATO E SPERANZA DI FUTURO
NEI ROMANZI DI LUIS SEPÚLVEDA

Giuseppe D'Angelo

Università degli Studi di Salerno

E un'altra cosa, piedi piatti, i ragazzi di Chaihuín volevano imparare a combattere per essere liberi e lo stesso fa quella gente che si gioca il tutto per tutto per far vincere Allende. Vogliono essere liberi. Io sono diverso, piedi piatti. Io combatto per non dimenticare che sono già un uomo libero. (SEPÚLVEDA L. 2016a: 101)

Così Pedro Nolasco González, lo “Specialista”, uno dei personaggi de *L'ombra di quel che eravamo*, rivela la sua idea di libertà a un giovane ispettore di polizia, appena uscito dall'accademia. Il romanzo, pubblicato in Germania e in Italia nel 2009, è un'opera assai significativa di Luis Sepúlveda. Racconta le vicende di un gruppo di militanti di sinistra, a Santiago del Cile, a cavallo della fine del Novecento. Come molte delle opere dell'autore cileno, è un continuo andare avanti e indietro nel tempo, lungo tutto il XX secolo e i diversi personaggi invecchiano o ringiovaniscono a seconda delle esigenze narrative.

Chaihuín è la località del sud del Cile, nella regione di Los Ríos, nella quale è stata organizzata una presunta scuola di guerriglia, attaccata dai fanti della marina nel maggio del 1970. L'o-

biettivo dei militari è un giovane cadetto, Kiko Barraza, che ha preferito disertare per unirsi a quella ipotetica guerriglia. Kiko ha due colpe: è un disertore e non è figlio di ricchi cileni, a differenza degli altri cadetti, «chiamati a solcare i mari del mondo sull'*Esmeralda* e a vivere in una crociera infinita a spese dell'erario pubblico» (SEPÚLVEDA L. 2016a: 99-100).

I fatti che racconta lo “Specialista” sono anteriori di una trentina di anni a quelli durante i quali si dipana la storia.

Non sappiamo nulla di Pedro Nolasco González. Assai noto è, invece, l'uomo che Lucho ci presenta come nonno del protagonista: Pedro Nolasco Arratia è un anarco-sindacalista di origini spagnole, che nel 1927 compie, insieme ad altri, la prima rapina in una banca cilena, con lo scopo di finanziare l'attività insurrezionale del gruppo. Assolutamente reali sono anche il giovane Kiko Barraza e le circostanze della sua scomparsa.

In questo romanzo di Luis Sepúlveda –così come in molti altri della sua produzione– verità e finzione letteraria si mescolano; fatti e invenzione si confondono. Anzi è interessante questo strano intreccio tra “vero” e “verosimile”, che ribalta il rapporto tra la ricerca che “racconta” il reale –oggi si dice “narra”, utilizzando un termine di moda sul finire del secolo scorso– e la letteratura che gli ridà vita, in una sorta di inversione di ruoli, nella quale la storia è il “verosimile” che descrive qualcosa che non è più, poiché tra l'accadimento, l'indagine e la scrittura essa si è modificata, e la letteratura che “invera” la realtà le ridà una vita “autentica”, non costretta a rinchiudersi nelle maglie della scienza.

Nella narrativa di Sepúlveda, inoltre, emerge un secondo elemento assai interessante. Come è noto, lo scrittore cileno è parco nel fornire notizie autobiografiche complete e anche nel concedere interviste. Il solo Pino Cacucci, già nel 1998, tenta una prima ricostruzione biografica e la arricchisce a una settimana dalla scomparsa dello scrittore, nel 2020. I volumi pubblicati dopo quel drammatico 16 aprile, scritti da persone assai vicine

a Lucho, inoltre, sono un'importante testimonianza per l'amico scomparso e avviano un lodevole lavoro di ricostruzione biografica (ARPAIA B. 2021; CARMIGNANI I. 2021). Infine, Daniel Mordzinski –amico dello scrittore, fotografo che ha accompagnato Lucho per molti anni– cura la scelta delle immagini e dei testi del recentissimo *Hotel Chile* (2023). Nel *Prologo* Mordzinski sottolinea che Lucho, durante gli oltre trent'anni della loro amicizia,

aveva parlato più volte del Cile, sempre con amore, a volte anche con dolore. [...] Raccontava la distanza, l'impossibilità del ritorno, la frustrazione perché la sua opera incontrava mille difficoltà ad arrivare ai lettori cileni. (MORDZINSKI D. 2023: 11-12)

È proprio Lucho a fornire una traccia da seguire, quando confessa a Ilide Carmignani –la traduttrice in italiano dei suoi lavori, che lo invita a scrivere «l'Enciclopedia del Sud del Mondo»–, che gli «piace raccontare il mondo inventando storie che però dicano la verità. Voglio dar voce a chi non ha voce» (CARMIGNANI I. 2021: 53).

Non è compito di questo intervento ridefinire l'opera di Sepúlveda nel genere della narrativa *no-ficcional*. A tale proposito vorrei solo fare riferimento a un recente –e meritorio– lavoro di Rosa Maria Grillo che, fin dall'introduzione al suo libro, chiarisce lo stretto rapporto tra scrittura e testimonianza. Il bisogno di rendere nota la realtà e di raccontarla

è arrivato fino a noi in una commistione feconda tra la necessità di comunicare, cercando le “parole per dirlo”, e la difficoltà di rendere credibile l'incredibile, visibile l'invisibile, consueto l'inconsueto, in particolar modo di fronte a una realtà eccezionale, tanto in senso positivo quanto in senso negativo, in quella che non può che essere narrativa ibrida, uno spazio letterario di frontiera, culla della

letteratura di *no ficción*, tra scrittura giornalistica e creativa tesa a fare della testimonianza tassello centrale nella la creazione di una Storia e una memoria condivise. (GRILLO R. M. 2022: 11)

E, richiamando Giorgio Agamben e Hayden White, evidenzia la necessità del racconto per superare la “freddezza” della ricostruzione storiografica, della mera conoscenza di date, fatti, personaggi, dati. Una «frontiera» che, nei fatti, cerca di superare la dicotomia tra “interpretazione” e “racconto” che rimonta, ormai, alla cultura greca e alle opere di Erodoto e di Tucidide.

Si vuole qui, in primo luogo, porre i personaggi di alcuni romanzi di Sepúlveda di fronte all'orrore di quel che è stato, di quel che hanno vissuto e subito, e alla speranza “disperata” che la testimonianza e la ricostruzione della memoria riescano a “fermare le acque dell'oblio”. Non la ricostruzione di una memoria condivisa, poiché non ritengo possa esserci condivisione alcuna tra carnefice e vittima (come cantava Fabrizio De Andrè in “Nella mia ora di libertà”: «Di respirare la stessa aria / D'un secondino non mi va / Perciò ho deciso di rinunciare / Alla mia ora di libertà / Se c'è qualcosa da spartire / Tra un prigioniero e il suo piantone / Che non sia l'aria di quel cortile / Voglio soltanto che sia prigioniero»). In secondo luogo, seguendo le tracce che Sepúlveda dissemina all'interno dei suoi romanzi –nascoste nelle pieghe dei nomi e dei cognomi, delle date, dei luoghi, degli avvenimenti, di quelli che, insomma, costituiscono gli “oggetti” indispensabili per la ricostruzione storica–, riconoscere gli elementi autobiografici che lo scrittore affida ai personaggi, a cominciare da Juan Belmonte –il protagonista di *Un nome da torero* e de *La fine della storia*– che rappresenta un *alias*, un *alter ego* di Lucho e che, perfino nel nome di battaglia che assume nella guerriglia in Nicaragua, nelle file dell'esercito sandinista, rievoca frammenti dolorosi di vita vissuta e omaggia un suo amico fraterno, Sergio Lei-

va, ucciso dagli sgherri del regime militare il 5 gennaio 1974 e al quale Luis dedica una lunga poesia: “Poesia in cinque pallottole”, tante quanti erano i colpi che avevano colpito il petto di colui che Luis chiama “fratello” e da quei fori era fuggito il futuro (SEPÚLVEDA L. 2022: 55-57). Belmonte diventa Iván Leiva, comandante di colonna, nicaraguae (SEPÚLVEDA L. 2020: 157), rappresentante «di una cultura estinta nella quale non contava tanto il nome riportato nel certificato di nascita quanto il nome di battaglia scelto per morire» (SEPÚLVEDA L. 2016b: 88).

Sepúlveda, insomma, si maschera dietro i suoi *alter ego* e gli *alias* delle persone che più ama, in un gioco di “ombre” che ne costituisce la cifra essenziale. “L’ombra di quel che ero stato”, di “quel che eravamo” diviene una sorta di mantra che ricorre con frequenza in un romanzo come *La fine della storia* (SEPÚLVEDA L. 2016b: 20, 29, 32, 45, 55, 70, 89, 126) e che è anche il titolo del già citato volume del 2009 (SEPÚLVEDA L. 2016a).

Il rapporto tra passato e futuro nei romanzi di Sepúlveda circola proprio intorno a questo concetto: il passato grava come un’ombra sul presente dell’autore e dei protagonisti dei suoi romanzi perché «non si sfugge alla propria ombra. Non importa dove stiamo andando, l’ombra di ciò che abbiamo fatto e siamo stati ci perseguita con la tenacia di una maledizione» (SEPÚLVEDA L. 2016b: 14).

Attraverso l’ombra, Sepúlveda ricostruisce brani di passato, suoi o delle persone che gli sono più care, e li affida ai personaggi dei suoi romanzi, lasciando loro il gravoso compito di “fare i conti” con la propria ombra, con il proprio doloroso passato.

Così racconta la vicenda della compagna di Juan Belmonte, Verónica Tapia Márquez, che ha lo stesso cognome della bisnonna di Luis, la madre dell’anarchico Gerardo Sepúlveda Tapia.

Ma non è l’unica “coincidenza” nel racconto di Lucho. Belmonte, come Sepúlveda, entra a Managua il giorno della sua liberazione e della fuga di Anastasio Somoza García. Il 19 luglio

1979 è un giorno di festa nel paese centroamericano. Sepúlveda sceglie questa data anche per far “rinascere” la compagna di Juan, ritrovata in fin di vita in una discarica nei sobborghi di Santiago. Ana Lagos è la donna di Santiago –moglie di un idraulico comunista vittima del regime, che fa parte del Comitato dei Familiari dei Desaparecidos– che apprende della presenza del corpo di una donna quasi morta nella discarica di San Bernardo. Ana scrive a Belmonte per raccontargli di averla raccolta e accudita e che ora quella donna vive nella sua casa, come se fosse sua nipote. Ma Ana scrive anche che Verónica porta nella sua mente i segni delle torture e delle violenze alle quali è stata sottoposta per molti anni.

Dal punto di vista fisico Verónica sta bene, Juan, ma l'hanno distrutta psichicamente [scrive Ana]. Non parla. Da quando l'abbiamo ritrovata non siamo riusciti a farle pronunciare neppure una parola. Chissà quali orrori ha sofferto e visto durante il periodo in cui è rimasta alla mercé dei militari [...]. [È] ancora prigioniera degli orrori che ha sofferto. (SEPÚLVEDA L. 2020: 95-97)

È del tutto evidente la similitudine tra la vicenda di Verónica e quella di Carmen Yáñez, la moglie di Luis, che in questi stessi anni è rinchiusa in uno dei più tristemente noti campi di tortura cileni, Villa Grimaldi. Una “somiglianza” che può senza alcun dubbio consentirci di parlare di una “doppia coppia”: Juan/Luis - Verónica/Carmen.

Sepúlveda fornisce altri atroci particolari della detenzione e delle torture subite da Verónica che

aveva affrontato il cosacco, il capitano Miguel, l'unico che a Villa Grimaldi torturava con la faccia scoperta. Il cosacco le mostrava una foto di noi due in un parco di Santiago e le chiedeva il mio nome. Verónica taceva. Il suo corpo

saltava nudo sulla “griglia”, la branda di metallo a cui applicavano gli elettrodi. Verónica taceva. Krassnoff, il cosacco, la prendeva per i capelli arruffati e le prometteva la libertà in cambio dell’indirizzo del mio nascondiglio. Verónica lo conosceva e taceva. Il suo silenzio era la più grande dimostrazione d’amore verso di me e verso i miei compagni. Verónica decise di dimenticare il meccanismo che porta le parole dal sentimento alla bocca e con tutte le sue forze di combattente allontanò il suo corpo dal regno del cosacco. (SEPÚLVEDA L. 2016b: 132-133)

E ci descrive, inoltre, la condizione della donna a distanza di quasi vent’anni, quando ancora non è riuscita a liberarsi della sua ombra.

Verónica cercava qualcosa in mare, all’orizzonte, qualcosa di molto suo che aveva perso in quel posto maledetto chiamato Villa Grimaldi. Quando diciotto anni prima l’avevano dimessa dalla clinica danese specializzata nel trattamento delle vittime di tortura, il dottor Christiansen mi aveva ordinato di dimenticare quel “l’hanno rotta dentro” che mi rodeva l’anima, sempre che io ce l’abbia questa appendice della sofferenza, e mi aveva spiegato che non c’era niente di rotto, la mia compagna aveva resistito al dolore facendo in modo che il suo io intimo, felice, di donna giovane, fuggisse lontano, in un viaggio simile a quello che i mistici chiamano viaggio astrale, e che il suo silenzio, il suo sguardo fisso sull’orizzonte, era una ricerca di se stessa, un seguire le proprie tracce per ritrovare la donna di vent’anni, per invitarla a tornare dentro di lei, ad abitarla, per essere di nuovo completa, invitta, incrollabile. (SEPÚLVEDA L. 2016b: 94)

Ma Verónica resta sorda anche alle parole del suo amore ritrovato. Anzi, a voler essere preciso è il suo amore che la ritrova. Dice Juan:

Sono io, amore, Juan, e ti parlo anche se so che la mia voce non ti raggiunge, che nessuna voce ti raggiungerà mai finché rimani persa nel labirinto dell'orrore. Perché non ne esci, Verónica? Perché non segui il testardo esempio del tuo corpo che è riemerso dal mare dei *desaparecidos* dopo due anni durante i quali la macchina ha tentato invano di distruggerlo? Il tuo corpo nudo in una discarica di rifiuti a Santiago. (SEPÚLVEDA L. 2020: 49-50)

«L'ombra di quel che eravamo non perdona» (SEPÚLVEDA L. 2016b: 29) e, forse, rivivere il passato attraverso il racconto affidato ad un altro, a un *alias*, lo rende un fardello meno pesante, consente di condividere la pena e l'angoscia con chi, in vece dell'autore, racconta la storia in prima persona.

Anche il raccontare è un ritorno alla vita, è anch'esso una "resurrezione". Una riflessione di due dei protagonisti del romanzo *L'ombra di quel che eravamo* è particolarmente significativa:

La vita si era riempita di buchi neri, che erano ovunque: uno entrava in una stazione della metropolitana e non ne usciva più, saliva su un taxi e non arrivava a casa, diceva luce e lo inghiottivano le ombre.

Molti uomini e donne che si conoscevano avevano rinnegato se stessi in un'epidemia di amnesia necessaria e salvifica. No, non conosco quegli uomini che avete buttato sul camion, No, non ho mai visto quella donna che aspetta all'angolo della strada.

Dimenticare era un'esigenza immediata, bisognava cambiare marciapiede per evitare incontri, bisognava fare subito dietrofront e tornare sui propri passi. E tutto quello

che era carico di futuro si era ritrovato di colpo avvelenato di passato. (SEPÚLVEDA L. 2016a: 58)

Il silenzio come anestetico collettivo, la separazione della mente dal corpo come antidoto per sopportare le torture e per tacere, il chinare il capo –non reagire come insegnavano i vecchi rabbini ai giovani ebrei invitandoli a sopportare percosse e angheria, con la speranza di salvare la propria vita e quella altrui– inevitabilmente si trasformano in quella “ginnastica di obbedienza” della quale parla Fabrizio De Andrè. È il velo di Maya che cala su occhi e coscienze; è il sudario imposto dalle dittature; sono le acque dell’oblio.

Ma il silenzio di Verónica/Carmen è anche il rifugio di chi non può dimenticare quel che ha subito, ancora vivo nelle carni e nella coscienza piagate, ma allo stesso tempo non vuole ricordare, non vuole ri-vivere l’orrore.

Il ritorno di Carmen nei luoghi della sua detenzione e dell’orrore che aveva vissuto è raccontato da Daniel Mordzinski. Insieme, durante il loro secondo viaggio nel paese della Cordigliera, si recano al centro di tortura e di detenzione di Villa Grimaldi. Scrive nel *Prologo*:

Abbiamo visitato il centro di detenzione, oggi museo della memoria, fra brevi commenti sussurrati da Pelusa, simili a frustate, che spiegavano: “Qui c’erano le baracche”, “Queste sono le aiuole di rose di cui sentivo le spine quando mi portavano incappucciata alle stanze della tortura”. Davanti alle targhe dove sono incisi i nomi delle prigioniere e dei prigionieri, un gruppo di studenti si è messo a chiacchierare con noi. Carmen ha detto che nella lista c’era anche il suo nome. (MORDZINSKI D. 2023: 12-13)

Per una migliore comprensione di una condizione drammaticamente scissa può essere utile la risposta di Chaco Salinas –uno

dei protagonisti di *L'ombra di quel che eravamo*— a una domanda di Lucho Arancibia —che ha il medesimo nomignolo dell'autore— che gli chiede quando sia tornato dall'esilio. Chaco risponde che

dall'esilio non si torna, che qualunque tentativo è un inganno, l'assurda illusione di abitare nel paese dei ricordi. È tutto bello nel paese dei ricordi, non ci sono imprevisti né terremoti e persino la pioggia è piacevole nel paese dei ricordi. Il paese di Peter Pan è il paese dei ricordi. (SEPÚLVEDA L. 2016a: 35)

È un comportamento analogo a quello dei “sopravvissuti” ai campi di sterminio nazisti. Pochi, infatti, raccontano la loro esperienza immediatamente dopo la liberazione e la loro rinascita. Primo Levi è un caso eccezionale, ma non trova chi lo vuole ascoltare. Scrive *Se questo è un uomo* tra il 1945 e il 1947, anno della sua prima pubblicazione con la piccola casa editrice Francesco De Silva, fondata da Franco Antonicelli; bisognerà attendere il 1958, e ben due rifiuti, perché veda la luce l'edizione di Einaudi. Più di dieci anni dopo la fine della guerra. E sempre nel 1958 esce anche *La notte* di Elie Wiesel che non parla della sua esperienza per 10 anni a causa della perdita di fiducia in Dio e nell'umanità. Come se, alla fine degli anni '50 si avverta l'esigenza di fermare le acque dell'oblio e si superi la frattura tra “non dimenticare” e “raccontare”, quando il dolore e l'orrore possono diventare patrimonio collettivo.

La *pars destruens* dei romanzi di Sepúlveda, l'orrore per le violenze della dittatura, il dolore del quale il regime ha disseminato il paese è evidente e si incontra anche sotto la forma di una “autobiografia indiretta”. Più complesso è riuscire a ricostruire lo sguardo dell'autore cileno per il futuro suo, delle persone che gli sono più care e del paese. La fiducia, nella maggior parte dei casi, sembra sbiadita e, nonostante i romanzi siano sta-

ti scritti molti anni dopo il *golpe*¹, quando il regime di Pinochet è scomparso, lo stesso dittatore è morto e varie inchieste hanno fatto luce sui crimini di quegli anni, la scrittura mostra rari segni di speranza.

In un brano inedito, non datato, pubblicato nel 2023, Sepúlveda racconta di un invito a casa di un poeta e della sua compagna, dei quali non conosce neppure il nome, perché «all'entrata dell'edificio dove vivono non ci sono cassette della posta, sono state strappate tempo fa e adesso c'è solo il segno sul muro, un rettangolo vuoto a indicare che in quella casa nessuno deve aspettare lettere» (SEPÚLVEDA L. 2023).

Dopo pranzo, la donna gli mostra un album di fotografie.

Nelle foto c'era altra gente come loro, la pelle scura brillava riflettendo la luce intensa, i bambini avevano denti bianchissimi e i vecchi sorridevano accovacciati o appoggiati a lunghi bastoni.

Di colpo la donna accarezzò una delle foto, l'uomo posò la mano su quella di lei e si misero entrambi a piangere, prima dolcemente, finché non si abbracciarono, e allora scoppiarono in un pianto diretto, generoso di lacrime, forse liberatorio, per una minuscola porzione del tempo infinito che l'universo aveva previsto per loro.

Uscii in silenzio, senza salutare per non interrompere l'intima angoscia della coppia aggrappata al suo unico patrimonio: il dolore della perdita. (SEPÚLVEDA L. 2023: 163-164)

1 Di seguito si indicano le date delle prime edizioni dei volumi di Luis Sepúlveda considerati. Due sono stati pubblicati per la prima volta in Germania: *Mundo del fin del mundo* nel 1989 e *Nombre de torero* nel 1994; *L'ombra di quel che eravamo* è stato pubblicato nello stesso anno, il 2009, in Italia e Germania; *La fine della storia* è stato pubblicato prima in Italia nel 2016.

Il 16 aprile 2002, in occasione della presentazione della casa editrice “Crediamo ancora nei sogni”, tenuto presso la Biblioteca Nacional de Santiago, Lucho offre ancora la sua dolente idea di futuro e la sua visione di ciò che era stato e di quel che si attendeva. Richiama il suo primo ritorno dall'esilio, nel 1989, il suo viaggio al Sud, l'incontro con il suo compare e con la moglie dopo sedici anni di dittatura.

Dopo parlammo e scoprimmo che condividevamo qualcosa che si chiamava inventario delle perdite. Ci abbracciammo, piangemmo nominando tutti i nostri che non c'erano più e che ci mancheranno sempre, i nostri amati fratelli di sogni, che hanno dato la vita per la portata dei loro sogni. Piangemmo per tutte le compagne e per tutti i compagni sepolti in luoghi noti solo ai loro assassini, o che furono lanciati, vivi e legati, in fondo al mare.

Ma dopo il pianto, una volta bevuto un buon bicchiere di vino *pipeño*, iniziammo a parlare dei nostri sogni e scoprimmo che erano sempre gli stessi, forti, irriverenti, indomabili, inflessibili, ostinati, necessari, indistruttibili. (SEPÚLVEDA L. 2023: 90-91)

Nei romanzi il futuro resta all'orizzonte dell'esistenza dei protagonisti, come se ne costituisse un “obiettivo” lontano e forse irraggiungibile. Lucho affida alle “ombre” questo sentimento di vuoto, quasi di spaesamento, di ricerca di una pace che, a stento, si intravede. Juan Belmonte in *La fine della storia* descrive la condizione sua e di Verónica Tapia, la sua compagna.

Mi credevo al sicuro a Puerto Carmen, a spaccare legna con l'aiuto del Petiso, in modo da avere una bella provvista di caldo per l'interminabile inverno australe. Non desideravo altro che guardare il mare con Veronica stretta al braccio, sentendo il suo sguardo che passava dalla riva

alle prime onde, e di lì alle isole Cailin e Laitec, fino a raggiungere la riva vaga della Patagonia continentale. A quel punto le sue pupille cercano sempre la cima innevata del vulcano e si fermano impassibili, immuni alle mie promesse di attraversare un giorno il canale e navigare fino al golfo di Corcovado per vedere le balene azzurre che si accoppiano in quelle acque. (SEPÚLVEDA L. 2016b: 17-18)

Ma anche Lucho Arancibia vive come sospeso tra passato e futuro, in un presente che non riconosce quel che è accaduto. Lo chiarisce mentre risolve uno schema di parole crociate.

Bilbao c'è sempre. Perché non ci mettono parole intelligenti che hanno a che fare con noi? Per esempio, dieci lettere: campo di concentramento in cui se ti portavano via di notte non tornavi più. Puchuncaví. Nove lettere: quello che provi quando i tuoi vecchi vengono a trovarti in carcere e ti dicono che tuo fratello Juan è stato ritrovato in una discarica crivellato di pallottole. Tristezza. Sei lettere: cosa senti se scavando una buca in terra trovi tre scheletri con le mani legate dietro la schiena e uno ha le scarpe di tuo fratello Alberto. Rabbia. Puttana, sto di nuovo parlando da solo. (SEPÚLVEDA L. 2016a: 30)

E, improvvisamente, è distolto dal suo passatempo da qualcuno che bussa alla porta della sua officina. Lucho chiede la parola d'ordine, ma Cacho Salinas, dall'altra parte della saracinesca di ferro, gli ricorda che «non c'è parola d'ordine. C'era una volta, ora non siamo più in clandestinità, è finita». Lucho insiste e lascia Chaco sotto la pioggia; gli suggerisce, però, la parola d'ordine: il titolo di una canzone assai famosa tra i quadri della gioventù comunista, “Somos la joven guardia” (SEPÚLVEDA L. 2016a: 31). Subito dopo, però, confessa che quei tempi sono passati e che

non erano più la giovane guardia. La giovinezza era rimasta sparpagliata in centinaia di posti, strappata a brandelli dalle scosse elettriche negli interrogatori, sepolta in fosse segrete che lentamente venivano alla luce, negli anni di carcere, in stanze estranee di paesi ancora più estranei, in ritorni omerici che portavano in nessun luogo, e di lei restavano solo canzoni di lotta che nessuno cantava più perché i padroni del presente avevano deciso che in Cile non c'erano stati giovani come loro, che non si era mai cantata *La Joven Guardia* e che le ragazze comuniste non avevano sulle labbra il sapore del futuro. (SEPÚLVEDA L. 2016a: 33)

Desolatamente Luis consegna un presente “livido”, quasi impaurito dalla fine della dittatura e dalla riconquistata democrazia. Affida queste sue riflessioni al suo *alias*, Juan Belmonte, in occasione del primo ritorno nella patria negata e a una figura emblematica di agente della polizia di frontiera che si sofferma sul tempo che è trascorso dall'ultimo viaggio di Juan in Cile.

“Accidenti, sono parecchi anni che non torna il Cile”.

“Già. Sono un turista impenitente e il mondo è pieno di bei posti”.

“Non mi interessa. Sapere che cosa ha fatto all'estero né i motivi per i quali se n'è andato. Ma le darò un consiglio, e gratis: questo non è il paese che ha lasciato quando è partito. Le cose sono cambiate, e in meglio, per cui cerchi di non creare problemi. Siamo in democrazia e siamo tutti felici e contenti”.

Quel tipo aveva ragione. Il paese era in democrazia. Non si era dato nemmeno la pena di dire che avevano, o che era stata ristabilita la democrazia. No. Il Cile “era” in democrazia, il che equivaleva a dire che era sulla buona stra-

da e che qualsiasi domanda scomoda poteva allontanarlo dalla retta via.

Belmonte aggiunge una amara considerazione:

Forse anche quel tizio aveva fatto parte della sua carriera in prigioni che non erano mai esistite o di cui era impossibile ricordare l'indirizzo, interrogando donne, vecchi, adulti e bambini che non erano mai stati arrestati e di cui era impossibile ricordare i volti, perché quando la democrazia ha allargato le gambe in modo che il Cile potesse entrare, ha detto prima il prezzo, e la valuta in cui si è fatta pagare si chiama oblio. (SEPÚLVEDA L. 2020: 152-153)

Eppure Sepúlveda non nutre sentimenti di vendetta e si affida alla giustizia degli uomini per vedere punito il dittatore, Augusto Pinochet Ugarte. Quando apprende la notizia dell'arresto del dittatore (SEPÚLVEDA L. 2003: 23) o, successivamente, dell'autorizzazione della Corte suprema di processarlo, affida alla giustizia cilena l'arduo compito di sollevare il sudario dell'oblio e del silenzio. Il suo pensiero corre immediatamente alle vittime dell'11 settembre, ai suoi amici del GAP, morti nella difesa della democrazia cilena.

So che loro condividono la serena allegria per questo giorno, per questo giorno tanto atteso, in cui la tenue luce della giustizia si lascia vedere fra il fumo della Moneda in fiamme, fra i volti luminosi di tutti i compagni del GAP che caddero e che non sono mai scomparsi dalla nostra memoria. (SEPÚLVEDA L. 2005)

E aggiunge in *La frontiera scomparsa*:

Per me è fonte di grande orgoglio sapere che non dimentico né perdono i loro carnefici. [...] Alcuni dei compagni sopravvissuti li ho incontrati in giro per il mondo, altri non ho più rivisti, ma occupano tutti un luogo privilegiato nei miei ricordi. (SEPÚLVEDA L. 1996: 28-29)

Non intende vendicarsi, chiede giustizia per le migliaia di morti *desaparecidos*, dei torturati. Risulta affatto evidente dalle ultime pagine de *La fine della storia*: quasi la conclusione di tutta la vicenda. Juan Belmonte –tiratore scelto addestrato in una delle migliori accademie militari sovietiche e forgiato nel vivo della lotta di guerriglia– è costretto ad uccidere Miguel Krassnoff, il “cosacco”, il capo dei torturatori del centro ubicato in Calle Londres 38 a Santiago, nell’edificio basso, proprio alle spalle dell’Universidad Nacional de Chile, che era stato la sede del comitato centrale del Partito socialista, l’unico che torturava a volto scoperto. Il criminale è detenuto in una prigione cilena nei pressi della capitale, ove sconta la sua pena. Juan sa che se non uccide il torturatore, sarà ucciso lui e, quel che è peggio, sarà uccisa la sua compagna, ostaggio di coloro che gli hanno commissionato l’assassinio.

Poco dopo le 3,30 del mattino del 27 febbraio 2010, proprio quando Juan, appostato alla finestra di una palazzina di fronte alla prigione, ha inquadrato nel mirino del suo AK47 la testa di Krassnoff e sta per premere il grilletto, la città di Santiago è squassata da uno dei più violenti terremoti della tormentata storia geologica del paese latinoamericano: interminabile e violento, il terremoto dura quattro minuti e ha una intensità di grado 8,8 della Scala Richter. Calle José Arrieta, come scrive Sepúlveda, si riempie di gente terrorizzata, nel penitenziario scattano gli allarmi antincendio e, nel fuggi fuggi generale, il “cosacco” trova la “grazia” che gli salva la vita.

“Ce l’avevo a tiro”, mormorò Belmonte abbracciando Verónica mentre la terra continuava a sussultare.
 “Che soffra. Che viva mille anni rinchiuso”, mormorò Verónica cercandogli le labbra mentre la casa tremava e l’ira della terra era l’eco della sua voce ritrovata.

Le due espressioni “Ni olvido, ni perdono” e “Nunca más” costituiscono l’architrave di questo patrimonio: non dimenticare e non perdonare affinché non si ripeta mai più.

«Sono l’ombra di quel che eravamo, ma finché c’è luce esisteremo», dice Pedro Nolasco González (SEPÚLVEDA L. 2016a: 15).

Solo le tenebre, infatti, possono far scomparire le ombre.

Adelita Bobadilla, giovane agente della polizia di Santiago che coadiuva l’ispettore Crespo nelle indagini sulla morte dello “specialista” e sul colpo perpetrato dai protagonisti de *L’ombra di quel che eravamo* confessa al suo superiore

Sa, ispettore, quando mi mancava poco a ricevere il mio distintivo da poliziotto, dalla scuola ci hanno portato a Villa Grimaldi per un’operazione di riconoscimento in un posto pieno di impronte. Non sapevo dell’esistenza di quel casermone, di cosa era stato, della gente che là dentro veniva torturata, assassinata e fatta sparire. Non credo nei fantasmi o nell’aura, ma si respirava qualcosa di terribile e mi sono sentita male. A un certo punto mi sono allontanata dal gruppo e senza volere ho sentito una donna che diceva ad altre persone di essere stata lì. Era bella, fragile, in seguito ho saputo che si trattava di una scrittrice, e raccontava gli orrori che aveva vissuto insieme a molte altre prigioniere. La cosa strana è che non c’era rancore nella sua voce, dolore sì, ma un dolore privo di odio, un dolore pieno di dignità, straordinario per me che sono cresciuta sotto la dittatura ascoltando ogni giorno messaggi di odio. Allora mi sono avvicinata e le ho detto: “Sono un’agente di polizia, a nome mio e

di tutta l'istituzione che rappresento voglio chiederle perdono per quanto ha sofferto, le giuro che non si ripeterà mai più". Lei mi ha guardato con dolcezza, mi ha chiesto quanti anni avevo, e quando le ho detto che ero nata nel '73 mi ha abbracciato dicendo: "Ma tu non hai nessuna colpa, tu hai le mani pulite". (SEPÚLVEDA L. 2016a: 140-141)

Ancora una volta il mondo può essere salvato dai ragazzini.

Bibliografia

ARPAIA Bruno, 2021, *Luis Sepúlveda. Il ribelle, il sognatore*, Guanda, Milano.

CACUCCI Pino, 2015 [1996], *Camminando. Incontri di un viandante*, Feltrinelli, Milano.

CACUCCI Pino, 2020, *Il cileno errante*, “JacobinItalia”, 23 aprile 2020, <https://jacobinitalia.it/il-cileno-errante/>

CARMIGNANI Ilide, 2021, *Storia di Luis Sepúlveda e del suo gatto Zorba*, Salani, Firenze.

D’ANGELO Giuseppe, 2020, *Luis Sepúlveda, el guerrero y el arco iris: siempre derrotado, nunca vencido*, “Cultura latinoamericana”, Vol. 32, pp. 67-104.

GRILLO Rosa Maria, 2022, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine, Salerno.

LEVI Primo, 1947, *Se questo è un uomo*, Francesco De Silva, Torino.

LEVI Primo, 1958, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino.

MORDZINSKI Daniel, 2023, *Prologo*, in Luis SEPÚLVEDA, *Hotel Chile*, Guanda, Milano, pp. 9-18.

SEPÚLVEDA Luis, 1994, *Il mondo alla fine del mondo*, Guanda, Parma.

SEPÚLVEDA Luis, 1996, *La frontiera scomparsa*, Guanda, Parma.

SEPÚLVEDA Luis, 2003, *Il generale e il giudice*, Guanda, Parma.

SEPÚLVEDA Luis, 2005, *Questo è il giorno più atteso. Pinochet andrà a processo*, “Il Manifesto”, 5 gennaio, <https://ilmanifesto.it/questo-e-il-giorno-piu-atteso-pinochet-andra-a-processo/>.

SEPÚLVEDA Luis, 2016a [2009], *L’ombra di quel che eravamo*, Guanda, Milano.

SEPÚLVEDA Luis, 2016b, *La fine della storia*, Guanda, Milano.

SEPÚLVEDA Luis, 2020 [1995], *Un nome da torero*, Guanda, Milano.

SEPÚLVEDA Luis, 2022, *Istruzioni per il viaggiatore. Poesie (1967-2016)*, Guanda, Milano.

SEPÚLVEDA Luis, 2023, *Hotel Chile*, Guanda, Milano.

WIESEL Elie, 1995 [1958], *La notte*, Giuntina, Firenze.

LA UTOPIA POSIBLE: DDHH, ÉTICA Y POÉTICA EN ZURITA DE RAÚL ZURITA

Nicolás Alberto López-Pérez

Università degli Studi di Salerno

La esperanza de poder saber más sobre las
monstruosidades que había
en el trasfondo de mi propia vida

(W. B. SEBALD, *Sobre la historia natural de la destrucción*)

Hoja de ruta

La obra de Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) es, ante todo, una mirada esperanzadora frente al porvenir. El futuro de la poesía es un tópico que se juega en la relación del poder con las palabras y viceversa. Aquí lo humano y la humanización de las prácticas redefinen el espacio intersubjetivo y de los sujetos que comparten y habitan una misma comunidad. Desde ese argumento es que vale la pena volver a leer la construcción del concepto de Derechos Humanos, en el Chile del último medio siglo, moldeada e instaurada a partir de pugnas políticas e interpretaciones jurídico-históricas.

Si bien el recorrido tanto literario como artístico de Zurita es unitario y se encuentra cruzado por una preocupación última que es la fragilidad de la vida y la muerte (la otra vida), es posi-

ble dividirlo en dos grandes períodos, considerando sus publicaciones y performances.

El primero contempla el trabajo entre 1979 y 1994, ello sin perjuicio de subrayar que su escritura comienza en 1967 y tiene a *El sermón de la montaña* (ZURITA R. 1971) como *opera prima*. En este margen temporal se editan sus libros más relevantes y que, componen el corpus cuya estética se basa en *La Divina Commedia* de Dante Alighieri (MUNIZZA E. T. 2022). Esta referencia es a la trilogía que incluye a: *Purgatorio* (ZURITA R. 1979), *Anteparaíso* (ZURITA R. 1982) y *La vida nueva* (ZURITA R. 1994/2017). Asimismo, se presenta la actividad cultural del Colectivo Acciones de Arte (CADA), la escritura sobre el cielo de Nueva York (ZURITA R. 1982) y la intervención en el desierto de Atacama intitulada “Ni pena ni miedo” (ZURITA R. 1993).

El segundo período se extiende desde 1994 a 2011, donde se cuentan principalmente, el ensayo *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (ZURITA R. 2000), el breve *Poemas militantes* (ZURITA R. 2000), publicados en el mismo año en que él es acreedor del Premio Nacional de Literatura de su país, y los libros de poesía *INRI* (ZURITA R. 2003) y *Zurita* (ZURITA R. 2011/2012).

Mi interés residirá en algunos aspectos de este último texto, probablemente, el proyecto más ambicioso de Zurita y que, a sus espaldas, cuenta con la consolidación del autor, más allá de su lugar como protesta neovanguardista y resistencia cultural contra la dictadura militar-civil de Augusto Pinochet Ugarte.

Salir del infierno: Zurita por Zurita

Zurita se abre con un manifiesto de nombre “¿Qué es el paraíso?” (escrito en 1975), que, en lo sucesivo, será insertado en las recopilaciones y antologías del poeta, como en *Tu vida rompiéndose* (ZURITA R. 2015). De ese opúsculo los derroteros de Zuri-

ta se abren como un abanico. Basta con observar el siguiente extracto clave:

Entiendo entonces la obra del Paraíso como una práctica que, desde el dolor, es decir, desde el hambre, desde el terror, desde la soledad, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado [...]. Comprender que se trata de la vida de todos, es dar por concluidas las peores formas de la antigüedad para estampar una nueva marca sobre estos páramos sudamericanos. (ZURITA R. 2012: 14)

Zurita ofrece una propuesta integral (artístico-literaria-política) a partir de una reconstrucción de la experiencia de la libertad y la apertura del lenguaje como una estrategia política y, al mismo tiempo, mediante el vector “la obra del Paraíso” como una utopía posible extendida hacia una visión integral de sociedad. Desde ahí podría afirmarse que en las páginas de ese libro subyace una comprensión histórica de los Derechos Humanos como una ética y una poética de vida futura y en común.

Paraíso es «la presencia de amor» (ZURITA R. 2017: 114). La simpleza de la definición puede espantar. Aún es mucho más complejo. Zurita, como se mencionó antes, en su primer período literario y artístico, basó la estructura de su trabajo en la estética de *La Divina Commedia*. No solo porque sea un punto de referencia para la poesía occidental ni porque sea la piedra angular de una lengua, sino por la capacidad de esta y otras obras para leer la historia de la humanidad. En Dante, al igual que en la Biblia, la *Odisea* y la *Iliada*, el amor es un tópico angular. Ahora bien, no es que Zurita estuviese reescribiendo alguno de estos monumentos de nuestra cultura, él va más allá de pensar en la superación de su propio trauma, uno que se integra a un eje narrativo.

Sin perjuicio de que necesita al lenguaje para escribirse y volver a observarse, Zurita apunta hacia la pérdida, la desaparición, el luto, la fragilidad y, en especial, a la lucha fratricida. El trauma en el hilo continuo es indeleble. *Zurita* conduce una pequeña historia en los márgenes de una historia nacional que va ampliándose en distintas escalas. Por ejemplo, la Guerra Fría, la historia de Occidente o la historia de la destrucción humana. En el aludido manifiesto, al inicio, no es casualidad que sean interpeladas las Gentes de Hiroshima, toda vez que el mismo libro menciona, en distintas oportunidades, a los bombardeos. El “obrero de la experiencia” también efectúa la pregunta ontológica del paraíso a los trabajadores chilenos y a las naciones de la tierra. El llamamiento es a generar un proyecto compartido, colectivo. Insiste el manifiesto: «Como uno repetido que trata de impugnar el individualismo y las ganancias ilícitas de los individualistas. El individualismo es la plusvalía que el terror frente a la muerte le saca al terror frente a la vida» (ZURITA R. 2012: 14). De ahí que se afirme «un derecho a un trabajo en la belleza» (ZURITA R. 2012: 14), ¿estamos en presencia de “derechos poéticos” (LEGENDRE P. 1980: 144)? Esto es, los fundamentos del discurso poético, o bien del discurso mismo que nos constituye como poemas, como cuerpos poéticos y, en último término, como partícipes de esta gran obra que sería el paraíso.

En *Zurita*, la escritura crea el cuerpo detrás del hablante lírico, ya no es la escritura como cuerpo. El margen temporal es relevante y no. Estamos en presencia del atardecer del día 10 de septiembre y del amanecer del día siguiente, ambos de 1973. El día del golpe de Estado constituye un momento pre-poético, reconstituyente de la trayectoria de Zurita. Pero no se agota en la literalidad de los hechos, sino que se multiplica entre hipótesis y ficción, a partir de los sueños y de los pensamientos de una persona y sus respectivas potencialidades. El autor escribe desde lo intemporal, busca cruzar experiencias y fundirlas en la majestuo-

sidad de un pasado que puede o no estar directamente vinculado: lo oblitera. Esa es la fuerza del poema como lienzo para ensayar una utopía.

La fuerza del poema

Fuerza. Esta es una palabra, un concepto, cuya referencia es tan equívoca como cierta. Fuerza de: implica, a decir verdad, un objeto sobre el que recaerá el movimiento. Y, puntualmente, que sufrirá un cambio a nivel de materia o sustancia. La fuerza requiere de un agente, un sujeto que la ejerza. En *Zurita* es el centro de la distribución de las palabras y los significados. Fuerza, entonces, empleada por el ser humano, que somete, que reduce la carne a escombros o ceniza. El espíritu humano es el que no queda indemne. En efecto, que o quien queda afecto a la fuerza se transforma en una cosa. En el curso de la historia no son pocas las veces en que ha sido llevada al límite. Así como los cuerpos se vuelven cadáveres y viceversa, los procesos de deshumanización se deben, en buena parte, a la fuerza.

Un estudio que encaja con esta reflexión es el de Simone Weil sobre la *Iliada*. La proximidad de *Zurita* con Homero es probablemente mayor que con algún otro escritor o escritora chilena. Efectivamente, él dedica algunas reflexiones al estudio de esos textos antiguos: «En la *Iliada*, vemos a los personajes intervenidos por los dioses, por el destino. El hombre actúa su vida, pero otras fuerzas actúan también a través de él» (ZURITA R. 2017: 274). Actúa, remarca *Zurita*. Hay una re-presentación en el texto, de quien solía aparecer como el hablante lírico. En el libro quedan las marcas, las huellas e incluso los aullidos y zarpazos de su autor. Todo como parte de la llamada «mundanidad del texto» (SAID E. W. 1983: 4), es decir, su indefectible lazo con el contexto en el que se produce, el momento histórico de su ubicación e interpretación. *Zurita*, con todo, se trata de un ejercicio de re-

trospectiva e incluso de profundización del trabajo hecho bajo dictadura. Puede verse en las adendas, a mitad del libro, la reconstrucción de la trayectoria del poeta e incluso la inclusión de material ya usado como los electrocardiogramas intervenidos y las fotografías de la escritura sobre el cielo de Nueva York (ZURITA R. 2012: 454-456). *Zurita*, igualmente, comparece como una obra total y que puede leerse a partir de los mitos que refuerza o desencadena. En ese punto, entran las «tecnologías del arte poética» (LEGENDRE P. 1980: 152).

Además, cuando hablamos de fuerza, estamos a un paso del derecho y a dos de la violencia. *Zurita* puede leerse como una puesta en escena, como un soporte en el que la materialidad de una escritura se inscribe como crítica de otro lenguaje o como un discurso paralelo que se aproxima a una realidad. Es decir, en primer lugar, como un espacio situado en el que los paisajes, al igual que en *Anteparaíso* vuelven a ser lo que se pone en evidencia. En segundo lugar, como decía anteriormente, en esa apertura del lenguaje como estrategia política, que no transfiere la propiedad de la agencia del dolor, sino que subraya «los mecanismos de producción del mal» (TODOROV T. 2009: 455). Y, en tercer lugar, en paralelo a la potencial historia (*ex post*), los medios de comunicación, la poesía deja su estela como ficción con estructura de verdad, independiente de su fidelidad o no a los hechos. Lo interesante aquí es que la ficción del poema se encuentra «vinculada a la justicia, no a la fuerza lo que hace que (esa) verdad opere en ella sin violencia» (RODRÍGUEZ FREIRE R. 2022: 188). La fuerza ejercida en esa realidad, esa cuyo ejercicio es idéntico al que produce «la tiranía del hambre extrema» (WEIL S. 1956: 10), es sometida a una suerte de “justicia poética”. La mundanidad del texto de Zurita, en aquel entonces, a casi cuarenta años del golpe de Estado, contuvo incluso a la fuerza de los perpetradores.

El reverso de la fuerza. Fuerza estética como una facultad creadora o «generadora de imágenes a partir de la conjunción con otras imágenes» (MENKE C. 2013: 56). Ahí radica la vocación de guionista de Zurita en la composición de las distintas partes de *Zurita*. Es más, reescribe su *El paraíso está vacío* (ZURITA R. 1984) en el acápite “Verás que se va”, para consolidar la idea del paraíso como una obra por hacer, más que por venir. Existe una agencia potencial en su realización, queda más que un ideal, una imagen que puede abrir un cielo nublado o, tal vez, un momento de felicidad, un «ejercicio privado de resurrección» (ZURITA R. 2016: 19). Esta fuerza se vincula con la función del arte, como la concibe Zurita.

El arte consiste también en poner frente a lo que es, lo que podría o debería ser. Una obra de arte no cambia un régimen, pero sintetiza todo el vigor del pueblo en el que surge. Si un pueblo se quedara sin arte, no tendría sueños, es decir, no tendría siquiera la posibilidad de cambiar. (ZURITA R. 2017: 79)

El sueño ante el otro tipo de fuerza, como en el poema “Fellatio”:

De pronto tocaron la canción nacional. / Esta es la canción nacional de Chile no de Cuba / mierdas, gritó, mientras me levantaba a patadas [...] / Canté la canción nacional y quise que no acabara / nunca. (ZURITA R. 2012: 501)

O bien, en “Azul cobalto”, el hablante lírico llora con «la inmensa concavidad del amanecer» (ZURITA R. 2012: 48), porque no ha sido una víctima del violador obsesivo, eyaculador precoz que introduce ratones en la vagina.

El sueño que faltó: el del 11 de septiembre de 1973. El poeta fue detenido en la madrugada por una patrulla de militares en

Valparaíso, ciudad que fue cuna del golpe. Desde la propia vida, intenta, mediante la escritura, la resurrección no de un proyecto inconcluso (como habría sido un campo cultural sin interrupción o la consolidación de la vía chilena al socialismo) ni mucho menos de una continuidad histórica democrática –que, por cierto, es importante– sino de una fractura que conduce a una sociedad al bucle de la historia de la destrucción humana. Los procesos de deshumanización, en el caso chileno, agudizados por una contrarrevolución neoliberal, conservadora y desarrollista y cuyos métodos fueron una herencia de las prácticas totalitarias, no son óbice al sueño de ese poeta que ya no es el vidente de Rimbaud, y que vuelve al carguero Maipo a exorcizar demonios y a retomar el diálogo con los que ya no están. Esa es la fuerza del poema.

Componer una ética y una poética: Zurita por Zurita

«La vida es muy hermosa, incluso ahora» (ZURITA R. 1979: 4) es el leitmotiv con el que *Purgatorio* continúa la puesta en escena de la marca del paraíso. Es decir, la mejilla que el mismo poeta se había quemado con un fierro caliente. Esto, en un ejercicio que colocaba al cuerpo como un sobreviviente al dolor mismo. El cuerpo es el primer lienzo, por ser el soporte mediante el cual la vida tiene lugar. Al final de ese libro, Zurita escribe sobre tres de sus propios electrocardiogramas. En el primero, bajo la leyenda de “Inferno” escribe: «mi mejilla es el cielo estrellado». En el segundo, de título “Purgatorio”: «mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile». Y el tercero, completa la frase del anterior: «del amor que mueve el sol y las otras estrellas» (ZURITA R. 1979: 67). Arriba del último se lee “Paradiso”. Más allá de la referencia a Dante, hago hincapié que en el pie de página de este que cierra el volumen está escrito: «Yo y mis amigos / MI LUCHA». La obra de Zurita, *ex post*, funciona como un puzle. Releyendo a partir del archivo, como sugiere Héctor

Hernández Montecinos con su metodología de «poética crítica» (HERNÁNDEZ MONTECINOS H. 2021: 97), se encuentran piezas que permiten ver el todo que representa cada letra, cada página. Por ejemplo, en un ensayo de 1979, “Nel mezzo del cammin”, vuelve sobre la mejilla quemada como un punto de partida y, al mismo tiempo, insiste en el estadio siguiente del proyecto intelectual: «asumir la vida en un espacio habitable para todos» (ZURITA R. 2022: 44).

Luego en *Anteparaíso* el cambio central es el vínculo que tiene el hablante y el texto mismo con el paisaje, ya más allá de la interioridad del cuerpo. Zurita, en el estado del arte que hace de la última década en 1983, identifica cinco tópicos literarios del campo cultural chileno: el paisaje físico, la denuncia social, el tema amoroso, la precariedad y el resto de la “comunidad de libros”. En ese último punto se sitúan los ejercicios metaliterarios y cuyo contenido se remite a otras obras como una gran cadena trascendental, destaca *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977). Cuando desarrolla el punto del paisaje, el contexto de producción bajo Pinochet Ugarte genera un desplazamiento del vínculo del poeta, del poema y de la poética con el entorno. En el caso de otros autores como Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Gabriela Mistral la escritura ensalza o re-crea el paisaje. Sin embargo, en propuestas estéticas como las de Carlos Cociña en *Aguas servidas* (1983) y del mismo Zurita, pasa «a constituir escenarios puramente mentales o pantallas donde el sujeto proyecta sus emociones» (ZURITA R. 1983: 41).

En un manifiesto de 1978 titulado “Goya es un momento de la historia del arte, pero hoy el arte soy yo...”, una clave de lectura a partir de tres preguntas ontológicas sobre la obra, los soportes y los proyectos. Probablemente, el guion del CADA y, del otro lado, una declaración de intenciones. La práctica del arte es: «dignificar para todos esa vida que somos» (ZURITA R. 2022: 50). De la razón de ser de la obra, al soporte: la propia vida, porque

a través de ella «se va novelando el paisaje» (ZURITA R. 2022: 49). En *Anteparaíso*, la idea de la utopía es explícita:

como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar / porque en lo profundo de la noche / había visto una estrella. Entonces / acurrucado contra el fondo de tablas del bote / me pareció que la luz nuevamente / iluminaba mis apagados ojos. / Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía. (ZURITA R. 1982: 23).

Los paisajes son «telones en blanco, que se van llenando con las pasiones humanas» (ZURITA R. 2017: 144). Y, a la vez, anteceden y sobreviven a sus habitantes: los paisajes como un vestigio del tiempo posible, anterior y posterior.

Aunque en *La vida nueva* y en *Zurita* hay un vuelco: el paisaje colinda con el individuo. Y la poesía vuelve a emerger como

la esperanza de lo que no tiene esperanza, es la posibilidad de lo que no tiene ninguna posibilidad, es el amor de lo que no tiene amor. Por eso puede mostrarnos la pasión de los paisajes. (ZURITA R. 2017: 145).

La idea es la inversa: la pasión es otra. Y se sabe que pasión es un vocablo ligado al dolor o, quizás, como en lengua portuguesa, *apaixonado* quiere decir enamorado, el vínculo es con el amor. Zurita remarca que esos paisajes, entre otros, el desierto, el océano, las cordilleras y los fiordos «fueron la única piedad que encontraron miles de cuerpos» (ZURITA R. 2017: 145). No es casualidad que Zurita haya publicado un libro que se llama *El amor de Chile* (ZURITA R. 1987), que, por cierto, no es un panfleto nacionalista. Zurita raramente utiliza el concepto de patria. Por ejemplo: «se dirá también de una patria sorprendente e inesperada» (ZURITA R. 2012: 213). La reconducción puede ir a las lecturas que nutren la poética del autor, como *La Araucana* de Alon-

so de Ercilla y Zúñiga (1567), el poema épico que no solo nombró a Chile antes que fuese constituida –al menos jurídicamente– como una república soberana, sino que narra cómo el paisaje bloqueaba el avance de los españoles en territorio mapuche en la Guerra de Arauco.

Zurita trabaja en un terreno donde la recuperación del lenguaje fue posible, ya no estamos frente a una obra que se desarrolla «en el autoritarismo como régimen ‘normal’ de funcionamiento del lenguaje» (ZURITA R. 1983: 6). De todas maneras, no es fructífero leer las publicaciones que suceden a *Poemas militantes* sin la obra consagrada del poeta. Es más, el universo literario continúa ampliándose. En 2021 apareció *Sobre la noche, el cielo y al final el mar* (ZURITA R. 2021), una crónica novelada de la vida de Zurita en la dictadura de Pinochet Ugarte, en particular, en el apogeo del CADA, cuya praxis fue prácticamente obra del mismo Zurita. Este texto, junto a *El día más blanco* (ZURITA R. 1999/2015), son aún piezas autobiográficas que amplifican los confines del hablante que se deja ver en otras obras. No obstante, *Zurita* explora en profundidad esa «agonía del lenguaje» (HERNÁNDEZ MONTECINOS H. 2021: 282) con la «infinita alegría de saberse vivo» (ZURITA R. 2017: 78) y la mundanidad de un trauma que va modulando y dando ritmo a ese porvenir que toma forma en cada página.

La estética es la utopía y ocupa, metafóricamente, la geografía donde la vida no es para todos armónica. El Chile dictatorial es el eterno retorno del delirio poético de Zurita y la esperanza, en el fondo, es la tierra que heredaremos, la tierra que ya conocemos y que nos hemos prometido, cuando se acabe el horror. Incluso si no se sobrevive, ella será una posteridad reconstitutiva de la subjetividad. Ahora bien, no hay un cierre perimetral de lo que respecta a Chile, el cielo es un protagonista intemporal de esta historia de la destrucción humana. En la primera parte de “Carguero Maipo” es «el cielo azul que cae» (ZURITA R. 2012: 527) en un

lugar cerrado flotando en algún lugar del mar. El destino es desconocido y una pregunta: «¿es que nunca volveré a ver mi país?» (ZURITA R. 2012: 236). En algún lugar, sin la cita, toma el clásico de Ungaretti: «mi corazón es el país más devastado» (*Il mio cuore è il paese più straziato*) (UNGARETTI G. 1974: 51) Zurita, saliendo de sí, modela el horror a partir del paisaje: «El desierto de Chile grita. Nadie diría que / el desierto puede gritar, pero grita» (ZURITA R. 2012: 236). En las demás ocho partes de ese texto, es un país el que comienza a desaparecer, a difuminarse y es, también, el que expresa el luto. En último término, es la pasión de Chile.

Zurita nos presenta el «trabajo postdictatorial del duelo» (AVELAR I. 2000: 33) en una red alegórica y plasmado sobre el pasado que retorna espectral. El tejido es la tragedia nacional y un nuevo canto que emerge. El poeta insiste:

Si Chile vive es porque eso –contra todas las evidencias– quizá es posible. Morir es una parte de esa vida nueva y su coste, fatalmente, nos concierne a todos en este mundo despierto. (ZURITA R. 2022: 78)

A propósito de Auschwitz y la conocida frase en torno a escribir poesía después de tal horror, Zurita no responde, sino que continúa preguntando. Inclusive su proyecto estético busca subvertir una “semiótica del espanto”, nombrándolo como “Mein Kampf” en sus primeros manifiestos. El opúsculo que abre *Zurita* lo refiere a una «ínfima metáfora del infierno» (ZURITA R. 2012: 15). Y agrega, para el fin utópico, la marca en el cielo. De ahí que los bombardeos tengan una representación fuerte en este libro. De un cielo luminoso e imponente a la interrupción: la bomba que cae o las bombas que no dejan de caer. Por ejemplo, en las imágenes del documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile*, se observa cómo los Hawker Hunter atacaban el palacio presidencial La Moneda alrededor del mediodía del 11 de septiem-

bre de 1973. En *Zurita*, igualmente, Little Boy, es mencionado en varias oportunidades, lo que no hace referencia a un muchachito ni a un apodo, sino que a la bomba que el ejército estadounidense arrojó el 6 de agosto de 1945 en Hiroshima. Fat Man fue el nombre que tuvo la que cayó en Nagasaki dos días después: «las ciudades de ceniza naciendo en la calcinada aurora»» (ZURITA R. 2012: 683). Con todo, el reverso estético es dual. Viene a partir de algunas citas a *The Wall* de Pink Floyd, sobre todo de la canción “Mother”, de la repetición del coro de “Knockin’ on Heaven’s Door” de Bob Dylan y de la acción de arte en Nueva York en junio de 1982. El cielo se vuelve el lienzo de una ficción que estremece, pero que despierta en su textualidad, y, por otra parte, en su inmensidad es usado para transmitir la fuerza de la poesía. La fuerza, en definitiva, cambia de forma.

En la utopía también hay espacio para el amor. *Zurita* luego de “Carguero Maipo” nos seduce con poemas de flores y, sin previo aviso, entre los “cercenados lirios” nos presenta un acceso a la historia: los desaparecidos en los Hornos de Lonquén. El hablante llora. Las flores son el sinónimo de la belleza que inunda el horizonte poético: «Oí campos enteros de flores desaparecer» (ZURITA R. 2012: 594). La naturaleza y el ciclo de la vida se hacen presentes en la inmortalidad: el paisaje va dando lugar a otra vida. Escribe Zurita:

Porque nuestros cadáveres revivirán. Sí, porque / nuestros cuerpos revivirán, y el cielo encendido / será un mar de pasto oyendo nuevamente nuestros / pasos. Y se abrirá un mar en las soledades. (ZURITA R. 2012: 595)

La resurrección se presenta como algo cierto y colectivo. Aunque, del otro lado, el amor es el motor estético que ensambla el poema: «Y te veré de nuevo» (ZURITA R. 2012: 598), «no volveremos a morir» (ZURITA R. 2012: 603). O desde más atrás:

«Nací bajo Pinochet, viví bajo Pinochet, / morí bajo Pinochet. Pero te quería yo / tanto que hasta no me parecía tan malo» (ZURITA R. 2012: 189).

Y del amor, la poesía busca ser una armadura contra el autoritarismo, contra la violencia institucional y arbitraria y, a juicio de Zurita, persiste en la fraternidad,

una fraternidad con todos, con el asesino, con el suicida, con lo que ha nacido, con lo que no ha nacido, con lo que nunca nacerá. Es una fraternidad con cada detalle del mundo y una compasión por cada dolor del mundo. (ZURITA R. 2017: 78)

En efecto, un más allá donde exista la reconciliación ante una fractura que está, desafortunadamente, aún lejos de ser una cicatriz. Zurita, en su propuesta, entiende la utopía no desde un enfoque antagonico, sino más bien solidario basado en el respeto mutuo. En términos éticos, se traduce en la compasión como un modo de problematizar lo que hoy se entiende como lo humano y cómo se entenderá a futuro. En este caso, cabe dar razón a Terry Eagleton cuando nos propone que, en principio, «un poema es una declaración moral» (EAGLETON T. 2006: 25).

Derechos Humanos en forma post-transicional

Un poema, a juicio de Eagleton, también es un enunciado «ficcional y verbalmente inventivo» (EAGLETON T. 2006: 25). Y el autor –antes que el editor o el procesador de palabras– es quien decide dónde van los versos. Entonces, es la experiencia la que rige las relaciones entre palabras y significados. Zurita, cuando observa su performance de la escritura en los cielos de Nueva York, va «más allá de la propia violencia y dolor, a la violencia de una dictadura con la violencia extrema de la belleza» (ZURI-

TA R. 2021: 106). El poema es pensamiento en acto, pero, al mismo tiempo, es una reconstrucción de un habla con «ciertos aspectos de similitud y de contigüidad entre hechos posibles» (JACQUES F. 2006: 95).

El poema, sin embargo, es verosímil e intenta refigurar el mundo. Asimismo, no es que busca una referencia a la realidad. Su estructura de ficción no es sino «la plasmación real y efectiva de la imaginación» (RODRÍGUEZ FREIRE R. 2022: 176). Entonces, al ser una declaración moral y ficticia establece una relación indefectible con la ética. La fuerza creativa puede tener o no vínculo con lo político y, desde ahí, tender un puente que no límite la consciencia histórica. La fuerza, por otro lado, representada paradigmáticamente en ese derecho de vida o muerte sobre otro. Zurita así gráfica, por ejemplo: «cuando todo el dolor cayó en el mar del dolor» (ZURITA R. 2012: 84). Hay una suspensión. Igual que cuando se habla de Bruno y Susana (de quienes se sabe, por primera vez, en *INRI*) debajo de las piedras. En relación al mar, la imagen se concentra en la desolación, pero en la promesa de una redención: «Porque se abrió el mar frente / a Chile y las aguas / arrasaron lo que fue de ti» (ZURITA R. 2012: 292). Y esta interpelación no es a una víctima, sino a un perpetrador, de hecho, el poema siguiente se intitula “No matarás, Ex. 20, 13”. La ética es clara:

No matarás pero los que mataste espesaron el mar / No humillarás pero los que humillaste subieron el nivel de las aguas / No traicionarás ni te venderás y los traidores y los vendidos atascaron los cauces y los ríos se pararon. (ZURITA R. 2012: 293)

Zurita ofrece compasión a los asesinos y es que, a partir de la poesía, la violencia intenta marginarse como una práctica de excepción o, idealmente, en vías de extinción.

Antes enuncié que al hablar de fuerza tenemos una cercanía con el derecho y con la violencia. El vínculo es tan inminente como indefectible. Parte de la filosofía jurídica, en particular, el iuspositivismo necesariamente se afirma en la existencia de leyes y su coercibilidad. Uno de los debates centrales en la teoría radica en el lugar de la moral en el derecho. Y, del mismo modo, la fuente de la justicia o el contenido efectivo de los derechos humanos. Si la poesía, en este caso, la de Zurita tiene un compromiso con la corrección de la experiencia del dolor, puede inferirse que busca resolver conflictos y tender a la paz social. En ese sentido, al menos en cuanto a la finalidad, se asemeja al derecho.

Ahora bien, consideremos el siguiente enunciado: «el derecho en sí mismo es violencia» (MENKE C. 2022: 15). Probablemente, pertenece a la tradición que identifica a lo jurídico con la coacción. El derecho, en esa perspectiva, debe su cumplimiento a un refuerzo. La violencia, con todo, no es una parte constitutiva del derecho, sino un atributo histórico específico. La poesía, por su lado, ofrece una transformación no violenta del lenguaje, piedra angular con que el derecho se arma en cuanto texto. Esto no va en la línea de lo que Martha C. Nussbaum plantea en su libro *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life* (NUSSBAUM M. C. 1995), cuya propuesta reducida es cuánto pueden aprender los operadores jurídicos de la literatura respecto a la mejoría afectiva de su rendimiento y, además, se encuentra constreñida a los márgenes de la tradición filosófica liberal-anglosajona. La ficción y, por lo tanto, la imaginación es una fuerza que se mueve sin la fuerza. Puede que esto haga al derecho autorreflexivo de su propia condición coactiva, o sea, que no sea capaz de prometer nada «más allá del conflicto, de la violencia y del sufrimiento» (MENKE C. 2022: 85).

Zurita en su ideal, escribe, contra toda esperanza: «iba emergiendo el Paraíso / Mostrando miles de imágenes de Chile triturado» (ZURITA R. 2012: 412). Y se levanta la utopía, el lugar al

que queremos transitar. El país no ha desaparecido. No obstante, pese a lo precedentemente expuesto, entre fragmentos e ideas, el poeta no habla ni de autorreflexión jurídica ni de derechos humanos. O al menos no explícitamente. Mi aproximación reside en sugerir, oblicuamente, un concepto.

Con frecuencia, los derechos humanos se estudian en base a las bases positivas comunes: los tratados internacionales en la materia. Y, por lo general, se refugian como un patrimonio de los juristas. En efecto, desde que se comenzó a trabajar sobre estos mínimos inviolables, la captura textual ha sido la ley, ¿tiene sentido que busquemos aunar esfuerzos terminológicos, sin perjuicio de lo que piensa Zurita tiene otra fuerza y carece de coacción? La fuerza de la ficción está en la apertura de «vías nuevas en el mapa de las situaciones posibles del hombre, interrogándose acerca de los mundos que es capaz de erigir» (JACQUES F. 2006: 94). Cabe preguntarse, ¿cuál es el estatus de lo humano en el siglo XXI?

Con mucha más frecuencia, el ruido “derechos humanos” se asocia a preceptos morales e ideales políticos de un alto nivel, pero con un fuerte contenido ideológico. Después de la caída del Muro de Berlín y de los socialismos reales, junto a la “tercera ola” de democratizaciones en el mundo, los derechos humanos se transforman en una utopía, cuyo enfoque es fuertemente liberal. Y, sin embargo, permanecen sujetos tanto al régimen epistemológico como al lenguaje jurídico en su defensa, promoción y, principalmente, codificación. En países como Chile el discurso se tradujo en la toma de parte respecto de los crímenes de lesa humanidad cometidos bajo la dictadura militar-civil.

En efecto, de una parte, la justicia transicional que involucró a los poderes del Estado y, de otra, la presencia del país en instancias continentales e internacionales. La historia de los derechos humanos puede observarse desde un punto negativo, o sea, a partir de las diferentes vulneraciones que han recibido. Esa historia, con todo, tiene un punto de partida equívoco, pese a que

el ruido se acuñó en la década de los cuarenta. Zurita «transcribe lo que su comunidad ha padecido o ha soñado» (ZURITA R. 2017: 149) en función de la voz poética y *Zurita* apela a una humanidad antes de los derechos humanos, a una fuerza que los desconcentra de ser tecnicismos meramente jurídicos. En definitiva, se produce una apropiación del lenguaje referencial que se desvía y, así, hace «dialogar el *decir* con el *vivir*» (JACQUES F. 2006: 56). Precisamente, en la metáfora sugiere más que una elasticidad del texto para significar otra cosa, el ser otra cosa.

El poeta apunta no a la literalidad del lenguaje, sino que se vale de él. Y en la representación del horror, de la perpetración del crimen, de la deshumanización consumada (o, en casos, por consumir), el poema se direcciona hacia una justicia restaurativa, reparatoria o, inclusive, transicional. La justicia punitiva, a mi entender, no trasciende en lo poético. Si bien la poesía de Zurita no es, en sentido estricto, poesía de uso, propende a una «verdad lo suficiente para» (CASSIN B. 2018: 163). Con ello, el lenguaje no se cierra, sino más bien se abre y la operación literaria al final de una página no queda concluida. El lenguaje legal, por su parte, tiene una clausura de sentido, sin perjuicio de la interpretación —en su mayoría, sistémica— que los profesionales del derecho le dan. La palabra poética no habla necesariamente de derechos humanos ni tiene una pretensión legislativa, pero permite suspender las relaciones de significado y trasladar a un escenario donde se confronta, por ejemplo, el trauma para conquistar un espacio potencialmente narrativo. El riesgo es quién prevalece en este trabajo con el lenguaje: «la victoria del torturador es definir los términos en que la atrocidad será nombrada» (AVELAR I. 2005: 49).

El discurso del derecho como «violencia autorizada» (MENKE C. 2022: 46) gestiona las conductas a partir de la prohibición y el miedo. Los derechos humanos parecen cobrar sentido en la esfera pública cuando son violados, ejemplos claros son el llama-

do terrorismo de Estado que se endilga, frecuentemente, a regímenes antidemocráticos y, en menor medida, a quienes ejercen la función policial fuera de los límites razonables. El discurso del derecho, con todo, se funda en la repetición y en un entramado simbólico que reproduce sistemáticamente prácticas condicionantes. El discurso, por otro lado, de la literatura, de la poesía, ficción mediante, también puede incidir en el modo cómo la comunidad conduce sus asuntos. Es más, la ficción contiene una verdad, más allá de la objetividad del derecho, que actúa «como un punto de llegada, provisorio y suficiente» (CASSIN B. 2018: 193).

Zurita participa, de alguna manera, de los agenciamientos de una justicia post-transicional, o sea, cuando ya los poderes del Estado y la persecución penal no son los únicos actores encaminados a generar las condiciones para que las heridas heredadas del autoritarismo sanen o, al menos, queden bien suturadas (COLLINS C. 2013: 21-24). *Zurita*, como expuse antes, no tiene una concepción explícita de “derechos humanos”; no obstante, su lectura permite inferir una aproximación que potencialmente se incrusta en las raíces de estos preceptos: la humanidad misma. Y el poema, como vector libre de significados, suspende una vinculación incrédula con sus propios límites. En la parte final de *Zurita* (ZURITA R. 2012: 719-740), “Tu vida rompiéndose”, las frases que recaen en el centro de los acantilados fotografiados por Nicolás Piwonka, contienen un significado multidireccional. Podría leerse el anhelo de la tierra firme de sus días en el Carguero Maipo, la historia de la erosión de las piedras como una metáfora o, el simple hecho, de volver a esa tierra prometida que no se irá a ningún lugar.

Los derechos humanos se sujetan a las coyunturas y procesos históricos, la humanidad –como muestra *Zurita*– es algo que no se transa y se mantiene inmutable. Es más, luego de la Guerra Fría, la captura de su significado tiene que ver con una ex-

cosa política, antes que con un freno de emergencia. Propuestas como la de Zurita, buscan problematizar esa conversión de los derechos humanos en «el lenguaje central de una nueva política de la humanidad que absorbió la energía de las viejas contiendas ideológicas de la izquierda y la derecha» (MOYN S. 2012: 227).

Al final del día, es posible reducir a Zurita como un poeta de la esperanza, pero eso sería ofrecerle poco. Tal vez sería una jaula para acallar una propuesta que empieza en un individuo y que no termina allí, sino que se amplifica a un cuerpo colectivo. Si alguna vez se pensó que la poesía podía cambiar el mundo, este Zurita se dio cuenta que *ipso facto* ello no sucedía, sino más bien la poesía incide en el individuo y lo transforma en un potencial agente de futuro. El poeta, en su rol, busca «sintetizar los sentimientos de (una) colectividad, asumir sus culpas y dolores, presentarlos y liberar a la comunidad de esa carga» (ZURITA R. 2017: 274). La fuerza del poema transformada en una crítica del lenguaje legal se hace poder, un poder político. La utopía de los derechos humanos no debiera ser moral, sino que a partir de estas aproximaciones lingüísticas debiera darse una «transformación radical de un mal individual en un bien político» (CASSIN B. 2018: 175).

Tal vez el poeta ya ha aprendido «que no hay refugio del destino, a no admirar la fuerza, a no odiar al enemigo ni mucho menos a desdeñar al desafortunado» (WEIL S. 1956: 37). En su examen ecuánime de la experiencia propia y ajena, el poeta es un desertor del lenguaje individualista y, como tal, imparte su propia justicia o bien, su crítica a la justicia legal, pensándose incluso como una justicia pre-jurídica. Finalmente, ¿cómo el derecho y la política son interpelados desde la utopía modulada a partir de la poesía? El horizonte implica continuar. Por ahora, sigamos con el problema. Todavía no hemos concretado la obra del paraíso. Queda por hacer.

Bibliografía

AVELAR Idelber, 2000, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

AVELAR Idelber, 2004, *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics and Politics*, Palgrave MacMillan, New York.

CASSIN Barbara, 2018, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homere, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Fayard, Paris.

COLLINS Cath, 2013, *Post-Transitional Justice: Human Rights Trials in Chile and El Salvador*, Penn State University Press, Pennsylvania.

EAGLETON Terry, 2006, *How to Read a Poem*, Blackwell, Oxford.

HERNÁNDEZ MONTECINOS Héctor, 2021, *Conceptualización de una poética crítica para la configuración del "Archivo Zurita"*, Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

JACQUES Francis, 2006, *De la textualidad. Para una textología general y comparada*, Ediciones UC, Santiago de Chile.

LEGENDRE Pierre, 1980, *Testualità*, Vel, Milano.

MENKE Christoph, 2013, *Force. A Fundamental Concept of Aesthetic Anthropology*, Fordham University Press, New York.

MENKE Christoph, 2022, *Diritto e violenza*, Castelveccchi, Roma.

MOYN Samuel, 2012, *The Last Utopia: Human Rights in History*, Harvard University Press, Cambridge.

MUNIZZA Elisa T, 2022, *Raúl Zurita y Dante Alighieri: diálogo entre la selva oscura y las estrellas*, Verbum, Madrid.

NUSSBAUM Martha C., 1995, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston.

RODRÍGUEZ FREIRE Raúl, 2022, *Ficciones de la ley*, Mimesis, Santiago de Chile.

SAID Edward W., 1983, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge.

SEBALD W. B. 2012, *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama/Página 12, Buenos Aires.

TODOROV Tzvetan, 2009, *Memory as a Remedy for Evil*, "Journal of International Criminal Justice", Vol. 3, n. 7, pp. 447-462.

UNGARETTI Giuseppe, 1974, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milán.

WEIL Simone, 1956, *The Iliad. Or The Poem of Force*, Pendle Hill, Pennsylvania.

ZURITA Raúl, 1971, *El sermón de la montaña*, “Quijada”, n. 1, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, pp. 67-76.

ZURITA Raúl, 1979, *Purgatorio*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 1982, *Anteparaíso*, Editores Asociados, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 1983, *Literatura, lenguaje y sociedad*, CENECA, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 1984, *El paraíso está vacío*, Del Centro Editores, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 1987, *El amor de Chile*, Montt Palumbo & Cía Ltda., Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2000, *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Andrés Bello, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2000, *Poemas militantes*, Dolmen, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2003, *INRI*, FCE, Ciudad de México.

ZURITA Raúl, 2012 [2011], *Zurita*, Aldus, Ciudad de México.

ZURITA Raúl, 2015 [1999], *El día más blanco*, Random House, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2016, *Verás*, Biblioteca Nacional de Chile, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2017, *Un mar de piedras*, FCE, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2017 [1994], *La vida nueva*, Lumen, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2021, *Sobre la noche, el cielo y al final el mar*, Random House, Santiago de Chile.

ZURITA Raúl, 2022, *Mi Dios no ve*, Vaso Roto, Madrid.

LA UTOPIA DE LA PALABRA EN *JAMÁS EL FUEGO NUNCA* DE DIAMELA ELTIT

Mara Donat

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”, Perugia

En la obra de Diamela Eltit la corporalidad siempre configura una forma de resistencia en la explotación operada por algún tipo de sistema de poder, sea político, económico y/o social, incluso relacional en las cuestiones de género. El cuerpo es vehículo de significación dentro de una crítica hacia la realidad experimentada por unas subjetividades que se colocan en los márgenes de esos centros. Su escritura, en particular la literaria, siempre implica un enfoque biopolítico en el análisis de estas relaciones sociales, en las vidas públicas o privadas; en particular insiste la mirada crítica contra los sistemas políticos dictatoriales en un discurso que a menudo se hace voz testimonial de hechos vividos en primera persona por la autora en el Chile del siglo XX, no solo en la compleja realidad actual, regida por un sistema democrático repleto de contradicciones. Es posible inscribir esta narrativa en el discurso distópico que caracteriza muchas obras artísticas y literarias desde la segunda mitad del siglo XX en América Latina¹, en particular por la crítica operada y el fracaso del cambio social configurado.

1 En el carácter distópico de la literatura latinoamericana contemporánea profundiza la recopilación intitulada *Espacios posmodernos. La literatura lati-*

Entre muchas novelas de Eltit merece particular atención *Jamás el fuego nunca* (2012) por su peculiar enfoque en lo corporal en relación con el lenguaje en un proceso que llega a ser una autocrítica en la tentativa de denunciar una realidad insostenible todavía en la memoria fantasmal de los hechos. En el pasado recordado y vuelto a elaborar por la conciencia de la narradora en un tiempo presente suspenso, se configura el cuerpo mediante el núcleo metonímico de la organicidad biológica. Se delata el total fracaso del sujeto que reconstruye en el entramado la derrota política y personal. Por lo tanto, toda esperanza, toda utopía de camino social, político y personal se convierte en desesperado aislamiento. La clandestinidad que caracterizaba la conducta de los personajes protagónicos durante la resistencia política a la dictadura sigue explotando la vida relacional en el presente fantasmal del recuerdo que, en forma de monólogo, cobra voz en la narración fragmentada de esta novela. La autora-narradora modula su voz narrativa en un estilo salmódico, rico en diseminaciones semánticas y repeticiones intermitentes que construyen el significado a partir del carácter anatómico y biológico del cuerpo, tanto el propio como el de la pareja y el ajeno. La narradora recurre a una significación metafórica que, a partir de la biología, configura la crisis privada y pública de la pareja protagónica; de esta manera construye el discurso distópico en sentido histórico

noamericana contemporánea: distopías y heterotopías (FERNÁNDEZ-LAMARQUE M. 2016). Ver aporte de Z. Zimmer sobre las primeras novelas distópicas en América Latina. Sobre los autores destacados en ciencia-ficción de tema distópico, como Fernanda Frías, Eduardo Monge, Edmundo Paz Soldán, Martín Caparrós entre otros, hace una reseña OSORIO C. 2020. Interesante la publicación en nota de prensa con material audiovisual en ocasión del Día del libro por CASA DE AMÉRICA EN ESPAÑA en el sitio web (2020), junto con el anterior “Diálogo” CAPARRÓS M. - RONCAGLIOLO S. 2020. Para remontar al origen de la literatura distópica occidental ver aporte de CLAEYS G. 2010: 107-132. Sobre la relación entre distopía y sociedad en el continente latinoamericano ofrece un análisis RUBIO A. 2006: 137-150.

y político social. En particular, por metonimia construye un lenguaje corporalizado en representar en tal sentido distópico toda relación, pública y privada, mediante la imagen y el nombre de la célula. Este término pertenece al campo semántico de las ciencias tanto biológicas como socio-políticas, y veremos cómo la autora amplifica por vía metafórica el significado hasta abarcar los procesos escriturales y lingüísticos. Este enfoque trata de vislumbrar una relación recíproca entre el elemento distópico y el utópico en la elaboración del recuerdo que reformula el significado en un lenguaje renovado².

La historia rememora los hechos políticos vividos en el pasado por la protagonista, que coincide con la voz narrante en la forma del monólogo, junto con su pareja, desde la adolescencia en Chile. Los dos pertenecen a un grupo de activistas políticos que luchan en clandestinidad contra el poder dictatorial. Mediante el análisis lúcido desde la perspectiva de un supuesto tiempo presente que permite poner los hechos bajo una lente, la mujer rememora de manera fragmentada el pasado y reformula el tiempo en un plano suspenso, donde también la realidad actual es configurada de manera fantasmal, puesto que todo lo contamina la muerte, como se descubre al final de la narración. Desde el principio la lectura llama a una participación activa para reconstruir una trama lógica y lineal dentro de una narración caótica, donde los planos temporales y diegéticos deslizan en un magma que remite a la irracionalidad de la vigilia y el sueño, del más allá, por

2 Con referencia a este lenguaje innovativo Laura Scarabelli abre su reflexión sobre la estética y la ética de la escritora con un comentario muy claro: «La narrativa de Diamela Eltit coincide con un constante ejercicio de exploración de los bordes de la letra, una gramática política que evade los simplismos de la denuncia adornados de densidad realista y refleja, más bien, una búsqueda estética de corte vanguardista, capaz de generar nuevas zonas de decibilidad: escenarios textuales anárquicos, que traspasan ciertas lecturas preordenadas de lo real, movilizandando los límites de la significación» (SCARABELLI L. 2021: 68-87).

supuesto, dado que la misma mujer de esta voz narrante pertenece a esa dimensión trascendental. De manera que la tentativa de construir una memoria de tipo testimonial cae en un proceso distópico, para que en realidad nada pueda ser contado, por cierto imposible en sentido cronológico y racional. La crítica al sistema político social se vuelve crítica del código literario que, por vías oficiales, permite la producción de documentos, los que en realidad suelen invisibilizar y callar partes imprescindibles de los hechos³. En consecuencia, también la escritura cae en lo distópico, por volverse claustrofóbica como el estilo de vida de la pareja militante; ambos están decaídos, sobre todo el hombre, por estar clausurado y enfermo, encerrado en un cuarto en el presente de la historia rememorada, así como lo estaba durante los tiempos de la militancia activa, en el pasado histórico reconstruido por el monólogo de la mujer. La estrategia de tal monólogo insiste en el aislamiento y la clausura, puesto que todo diálogo en la narración es interiorizado por la única voz monologante; todo lo manipula esta única voz que parece gritar con vehemencia una revancha, contra la pareja y contra la sociedad completa. Como introducido arriba, la célula es metáfora de todo tipo de relación de los dos sujetos, entre sí, con la política y la sociedad, pero incluso con su propio cuerpo (CAPOTE CRUZ Z. 2021: 41). La enfermedad representa por vía metafórica otro elemento distópico en la construcción del significado en abarcar tanto el cuerpo humano como el cuerpo social. El decaimiento biológico del cuerpo del exmilitante y la mujer –intensificado por vía temática en el recuento del cuidado meticuloso que ella ofrece al exterior del cuarto en un servicio remunerado de atención a ancianos en sus

3 La escritora comenta esta imposibilidad en una entrevista reformulada por completo por CASTRO A. 2021: 205- 407 en la recopilación al cuidado de M. Barrientos; en ella se detiene también sobre la relación entre cuerpo, política y sociedad, pero sobre todo con el lenguaje (2021: 380-421), como veremos. Sobre la literatura testimonial ver aportes de GRILLO R.M. 2022: 2018.

viviendas— es un correlativo del decaimiento social, de la derrota política sufrida por la pareja, también de la violencia recíproca performada en el pasado en las relaciones privadas; esta persiste en el presente narrado, aunque enmascarada por una supuesta armonía en una deseada convivencia pacífica ya desde el recuerdo postrero, desde la muerte y el silencio⁴. De hecho, en esta literatura la autora, mediada por la voz de los personajes narradores, logra hablar desde la invisibilización en un contradiscurso que nombra todo lo silenciado⁵. A menudo en un estilo performativo, en algunos casos en relación concreta con las artes plásticas, visuales y audiovisuales, Eltit expone el cuerpo, depositario de la memoria en sus artos y órganos, en un lenguaje oral o escrito que se hace resistencia activa al poder⁶. El concepto y la ima-

4 La autora configura la violencia también al exterior, fuera del cuarto, con el tráfico, un accidente y el caos, junto con la narración del cuidado de ancianos llevado a cabo por la protagonista (ELTIT D. 2012: 179-187, 188-201).

5 En el aporte crítico *Silencios que hablan...* destacan aspectos importantes, que sintetizamos aquí de manera comentada porque caracterizan toda la expresión literaria y artística de Eltit. Se nota un proceso de constante enunciación frente a los hechos ocultos por el discurso oficial, por lo cual la autora crea fisuras en el texto literario que rompen tal silencio, para dar voz a lo que no se nombra y desarrolla; así es una operación reparadora. En las artes la voz de Eltit se hace más performativa contra la invisibilización de los hechos históricos. En la narrativa el discurso no es lineal sino más bien fragmentario y periférico. La subjetividad derrotada en el ensimismamiento y aislamiento recobra su memoria mediante la representación de la corporalidad fragmentada en una escritura que se construye como desplazamiento de tiempos, lugares y voces narrantes. Por eso Eltit crea la palabra a partir del cuerpo entre utopía y distopía de una posible reconstrucción narrativa del pasado (DÍAZ A.J. 2021: 244-257).

6 Con base en el aporte de Foucault sobre las relaciones de poder, en las cuales el cuerpo es implicado en una dinámica de resistencia activa, BENAVIDES FRANCO T.A. 2019: 247-272 analiza cómo el sujeto no desempeña un papel pasivo, porque en tal dinámica logra proponer soluciones de poder productivo; se logra una reconceptualización del sujeto y del poder en un proceso de construcción cultural de los cuerpos. Por lo tanto, en la resistencia al poder dogmático el yo,

gen de la célula circunscriben un espacio dicotómico, en los diferentes ámbitos y sentidos sobre los cuales nos vamos a detener para llegar a evidenciar cómo la palabra escrita logra un espacio renovado y vital más allá del enclaustramiento y ensimismamiento, en un proceso dinámico entre utopía y distopía.

La pareja en *Jamás el fuego nunca* vive un tiempo repetitivo y suspenso, diríamos estancado en un espacio perimétrico limitado por las paredes del cuarto privado, que bien subrayan el sentido de claustrofobia de los personajes. Dentro de esta célula espacial se dibuja otra microcélula metaforizada por la cama, donde el hombre descansa de tiempo completo por la enfermedad, asistido por la mujer que intenta establecer un diálogo con él mientras completa su trabajo rutinario de rendición de cuentas domésticas en un cuaderno, como solía hacer antes en la célula política, anotando datos y principios ideológicos, estratégicos y militantes⁷. El hombre trata de evitar la elaboración del dolor

mediante la palabra, formula otras subjetividades. Veremos cómo tal proceso abarca cuerpo y lenguaje y cómo Eltit logra expresar esta dinámica en el texto narrativo. Remitimos al aporte crítico sobre la novela *Fuerzas espaciales* en particular, porque en ella se cumple la elaboración de una estrategia productiva del poder a partir de la resistencia al poder impuesto y en hacer creativa la performance de los ciberespacios (ESPINOSA H.P. 2021: 282-295). En particular, la crítica concluye: «En *Fuerzas especiales*, así como en la totalidad de su amplia obra, Diamela Eltit se apropia y desmonta las discursividades hegemónicas y subalternas, con una potencia crítica única en la literatura chilena. En esta ocasión, asistimos a la escenificación del poder y sus prácticas de modelización en contextos dictatoriales o neoliberales, así como a la derrota del sujeto popular. [...] En este caso, lo que está en juego no es consolidar el deseo que sostiene la utopía misma, el cambio en las condiciones de represión que experimentan los sujetos del mundo popular, sino la expresión misma del deseo. Entonces, ganarle al enemigo o sobrevivir, ya que lo más probable es que los personajes mueran en la confrontación, es desplazado como objetivo» (ESPINOSA H.P. 2021: 295).

7 Desde el principio la autora configura el cuarto delimitado por paredes y elementos del espacio privado y enfermizo como la cama que la pareja compar-

por la derrota, personal y política, preferiría quedarse en el olvido, en la total amnesia, mientras que la mujer lucha contra eso no obstante su habla afásica que fragmenta tiempo, espacio y narración. Más aún, en el espacio cerrado de la cama se inscribe otra célula, metáfora de la biología del cuerpo amenazado por la enfermedad. Esta configura otro elemento distópico que abarca el cuerpo en sentido biopolítico, remite a la célula política así como a la biológica, la cual comprende todas las funciones orgánicas del cuerpo humano, desde la alimentación hasta la polución, implicando también la anatomía y las funciones cinéticas. El cuarto y el grupo político comparten el carácter del espacio clausurado, de la clandestinidad, y de la palabra limitada a códigos comunicativos controlados y esenciales, cercanos al silencio mismo, impuesto por el sistema de poder. Ahí se manifiesta la resistencia activa, contra la corrupción ejercida por el poder político y por la enfermedad. Los dos campos semánticos, biológico y socio-político, quedan compartidos en la escritura de Eltit, de manera especial en esta obra. Ya desde las primeras páginas nos percatamos de la interrelación entre utopía y distopía, espacio privado y espacio público, resistencia y poder represivo, amnesia y recuerdo, silencio y palabra, en un estilo expresivo que privilegia el oxímoron. Desde el incipit encontramos un lenguaje productivo que desde la resistencia produce una nueva manera de narrar en una textualidad abierta, donde la palabra se carga de pulsiones corporales⁸. Leemos:

te (ELTIT D. 2012: 11, 81, 95). Asistimos a un proceso de despojamiento que abarca cuerpo y lenguaje a lo largo de la narración.

8 De nuevo con base en las teorías de Foucault sobre el biopoder, junto con otros aportes sobre el asunto, BENAVIDES FRANCO T.A. 2019: 247-272 evidencia la relación entre el cuerpo y el lenguaje en el proceso de superación de la distopía por la condición heterotópica del cuerpo que, a partir de un cambio operado con nuevas prácticas político-sociales, produce nuevos significados. Así, como veremos, el cuerpo se libera en un texto literario en el límite del len-

Estamos echados en la cama, entregados a la legitimidad de un descanso que nos merecemos. Estamos, sí, echados en la noche, compartiendo. Siento tu cuerpo doblado contra mi espalda doblada. Perfectos. La curva es la forma que mejor nos acomoda porque podemos armonizar y deshacer nuestras diferencias. Mi estatura y la tuya, el peso, la distribución de los huesos, las bocas. La almohada sostiene equilibradamente nuestras cabezas, separa las respiraciones. Toso. Levanto la cabeza de la almohada y apoyo el codo en la cama para toser tranquila. Te modesta y hasta cierto punto te preocupa mi tos. Siempre. Te mueves para señalarme que estás ahí y que me he excedido. Pero ahora duermes mientras yo mantengo ritualmente mi vigilia y mi ahogo. [...] Pero ahora nuevamente va a amanecer. Sé que después no comentamos lo sucedido y esgrimimos una cortesía desmesurada. Lo hicimos mientras nos devolvíamos de la que iba a ser la última reunión de esa célula. Sí. Te comportaste como si yo me mereciera todas las deferencias, como si fuera posible

guaje, en una completa recreación desde la materialidad del cuerpo. El crítico comenta: «Foucault reconoce un cierto estatuto a la materialidad del cuerpo [...] Se trataría, justamente, de una materialidad ambigua, aunque innegable—dado que el cuerpo es una realidad tangible y eso parece incuestionable—, que llega a tomar formas más o menos definidas al interior de configuraciones específicas de las relaciones de poder. [...] No se trata, entonces, de una materialidad anterior a la configuración cultural del cuerpo, sino adyacente a dicha configuración y contemporánea con ella. Podría decirse, en suma, que arrastramos con nosotros una materialidad ambigua, de estatuto indefinible, que se deja visibilizar o espacializar solo de manera defectible (BENAVIDES FRANCO T.A. 2019: 260-261). Entonces concluye: «Después de todo, qué son los sujetos sino cuerpos sujetos, a los que, dada su condición heterotópica, les cabe la posibilidad de exceder la sujeción y de ser otros sujetos, es decir, configurar otras utopías, otros espacios, otras identidades; les cabe siempre la posibilidad de desidentificación de des-subjetivación, aunque sea siempre para volver a configurar una identidad y una subjetividad» (BENAVIDES FRANCO T.A. 2019: 262).

pensar que nada había sucedido. Pero era el último encuentro de un año intransigente en que ninguna de las palabras que manejabas ya podían contener. Te portaste como un perro. Ya te habías convertido en un perro, pienso ahora. Lo pienso mientras mi brazo entregado a la vigilia me tortura por su inevitable roce contra la pared monolítica que nos cerca. (ELTIT D. 2012: 11)

Ya en este fragmento es evidente la distopía del lenguaje, de la incomunicación dentro de la misma célula política y en la privada donde se desarrolla la relación de la pareja. El recuerdo de un desencuentro durante una confrontación en el grupo provoca una tensión que rompe toda posibilidad de real entendimiento en la comunicación áspera del lenguaje político, incluso desde el supuesto contrapoder, igualmente codificado y rígido en formulaciones y conceptos. Esto configura toda la narración, del principio al final, mediante la construcción del texto literario de una forma intermitente en la diseminación de núcleos narrativos y semánticos. Se configura la célula política en el espacio cerrado y hermético de la clandestinidad, rememorando todas las contradicciones del contradiscurso, vuelto a su vez aparato de otro poder, incapaz de llevar a cabo un cambio real en los diferentes ámbitos de la convivencia civil. La autora logra un análisis despiadado de todo el proceso distópico que contamina todos los sistemas, como un virus que ataca las células del cuerpo social. Sin detenernos en este núcleo temático, evidenciamos el carácter violento de acciones y lenguajes en las relaciones rememoradas en este espacio celular clandestino a lo largo del monólogo fantasmal, donde la esperanza de renovación se opaca en el contra-discurso enclaustrado y estéril. Tanto es así que la célula política se configura en un lenguaje indescifrable, metaforizado por el geroglífico (ELTIT D. 2012: 78), un lenguaje que comprime también el tiempo en los apartados finales. El texto adquiere ca-

rácter distópico por ser compuesto de fragmentos mnemónicos y narrativos sobre la tragedia del hijo perdido:

Estoy, me dices, cansado. Estás muerto, te contesto. La cama y el éter, la sangre y el éter, mis piernas y el éter. No lo sé. No puedo asegurar nada. El niño nació muerto o murió a los dos años. O no nació. O no nació. El tiempo se repliega en su propio tiempo. Quién lo iba a decir: ahora tenemos todo el tiempo del mundo. Eso es literal, lo tuvimos justo después que se nos acabó el tiempo. Es confuso y es atroz. Es inexplicable. No es material ni menos dialéctico: es un maldito jeroglífico. Ximena, me dices, fue la primera, se la tragó el tiempo que le quedaba. (ELTIT D. 2012: 207)

El carácter biopolítico de la narración se intensifica por este doloroso recuerdo del embarazo de la mujer y después del niño enfermo durante los tiempos del activismo político clandestino, lo que no permite acudir a las atenciones médicas requeridas, puesto que ni la mujer ni el niño nacido pueden ser hospitalizados para evitar delatar la célula política. Lo distópico se carga de elementos muy violentos que compenetran lo privado desde un espacio y un discurso político supuestamente crítico, en oposición a la violencia atroz del poder dictatorial; sin embargo, acaba compartiendo esa misma violencia, llevada a las extremas consecuencias del omicidio indirecto por descuido del embarazo de la mujer y del niño enfermo, y directo en la mujer matada a palos, como se nos revela al final de la narración, en el dialogismo interno citado arriba que reconstruye los hechos en las últimas páginas. De manera que el cuerpo participa del total fracaso, de la total alienación y dentro de la célula política alternativa, siendo el espacio privado una réplica de la imagen de esa misma célula. Por eso, también las células biológicas del cuerpo en el desequilibrio absoluto provocan la enfermedad, total amenaza a la vida, a

la sobrevivencia de estos sujetos ya de por sí explotados, ya amenazados por la tortura practicada por el poder dictatorial sobre los cuerpos de todo/a disidente. La enfermedad abarca lo social y lo biológico, lo físico y lo psicológico en exponer la materialidad despojada de todo cuerpo, en todo ámbito. Es notable la capacidad de la autora de conjugar estos aspectos en una materia narrativa magmática pero absolutamente coherente y muy incisiva en denunciar toda violencia de los sistemas codificados. La falta de espacio oprime a la pareja en el cuarto y rompe la unidad del cuerpo en la configuración textual, puesto que se presenta en partes constitutivas de un aparato controlado y reproductor de automatismos estériles también en el ámbito social y político:

¿Qué escondía?, lo que se elide, que el cuerpo, los innumerables organismos estaban para servir a otros organismos en una cadena de producción que portaba un componente alienante, imperdonable e injusto. La división de los cuerpos, el desgaste de los órganos, ¿quién lo dijo?, ¿quién? Pero la muerte llegaba hasta nosotros y fue entonces, lo pienso o lo pensamos, ya no lo sé, cuando se desencadenó un momento lúcido y estremecedor que nos permitió comprender que éramos unas maquinarias [...] Observé la máquina de muerte exterminando a la máquina celular. De allí en adelante nos convertimos en meras células, sólo eso. Corre el pie, te digo, y lo haces. Libero así un pequeño espacio para mi pierna, lucho contigo para establecer la competencia en torno al ínfimo territorio que poseemos, el litigio por el sitio en el que se disponen los pies, los nuestros, empecinados en no mezclarse. Por eso te digo: corre el pie, para separar el mío del tuyo. (ELTIT D. 2012: 82-83)

La pareja se ha convertido en un organismo unicelular tan encastado en el cuarto como en la célula política surgida en la

clandestinidad desde los primeros tiempos (ELTIT D. 2012: 89). La angustia, ya bien representada mediante la corporalidad en el ámbito político (ELTIT D. 2012: 70-79), se convierte en enfermedad física, la que mediante la biología compenetra de manera sutil cada elemento que concurre a construir el entramado por vía temática y metafórica. El cuerpo se manifiesta en el dolor y desprende los flujos entre la vitalidad y la abyección, física y simbólica, en la simbolización lograda a nivel textual⁹. Lo que se anuncia en el primer apartado se intensifica en diferentes momentos diseminados en la narración, en particular al final, al rememorar el embarazo y el niño (ELTIT D. 2012: 210), pero ya en configurar la pareja en su total desamparo y vulnerabilidad por la artritis (ELTIT D. 2012: 43, 55), el insomnio, el hambre y la alimentación (ELTIT D. 2012: 13, 27-30, 19, 22). El proceso llega a culminación cuando la metáfora de la enfermedad en un discurso biopolítico expresa con extrema eficacia en un único flujo mnemónico y lingüístico la angustia distópica asumida por la narradora en su propio cuerpo, también simbolizado en el texto literario, y no solo su cuerpo individual, sino también fusionado con la pareja y la organización político-social. La palabra escrita lo-

9 Ya desde el paratexto la obra remite a la poesía de César Vallejo, con cita directa de un fragmento de los *Poemas Humanos* (1988). El poeta peruano configura la corporalidad en relación con el lenguaje en un proceso de materialización de la escritura, experiencia común a las poéticas vanguardistas del siglo XX. El poemario configura también el dolor de un sujeto destrozado por los sistemas de poder. Entonces el título que retoma versos de Vallejo anuncia un proyecto de elaboración del lenguaje literario por parte de Eltit que conjugue el sistema lingüístico con la expresión creativa de las palabras en una prosa que abarca los diferentes registros. La autora lo explica en unas conversaciones recopiladas en la edición bajo el cuidado de BARRIENTOS M. 2021: 387-422 (véase sobre todo pp. 400-401 y 410-412). D. Eltit afirma: «Lo que más me interesaba era configurar, digamos, un determinado cuerpo de escritura. Y ese cuerpo de escritura podía también establecerse desde el cuerpo» (ELTIT D. 2021: 401). Véase también la reseña de MORA V.L. 2012.

gra crear una fusión parecida en la conmistión orgánica a nivel textual de tiempos, espacios, significados y campos semánticos:

Pertenecíamos y no pertenecíamos. Éramos una célula deambulando entre otras, lo sabíamos, otras células igualmente autónomas y amenazadas. Conocíamos el riesgo celular, podría decir que éramos unos expertos, sabíamos cómo funcionaban, cómo se comportaban. Decaían, en cierto modo se podría decir que se enfermaban. Se enfermó nuestra célula por el exceso de soberbia y de autonomía. Tú actuabas en tu rol de matriz o de madre, como se quiera definir. Nuestra orgánica. Los diez cuerpos batallábamos frente a las dificultades, sabíamos que estábamos rodeados por otras células, perseguidos, involucrados en nuestras chapas. La mía, la tuya. Mi chapa. No puedo cagar, me dices, ¿no puedes? Hace tres días, tres ya. ¿Tres días? Un laxante, te voy a comprar un laxante. No sé, me dices, ¿un laxante? Exacto, te puedes enfermar. Sé que estás al borde de enfermarte por nuestra retina y si te enfermas ¿qué? Tendríamos, claro, que ir al hospital, esperar en las banquetas, presentar nuestras identidades adulteradas, aguardar el llamado, caminar lentamente hacia la sala de urgencias, saludar o no saludar al médico, entregados a los caprichos del personal, a su trato descuidado, responder por ti, describir tus síntomas, ingresar a la zona de exámenes, ver desde el monitor el estado tecnológico de tus órganos. Callar, observar, conceder. (ELTIT D. 2012: 103-104)

La distopía se hace tangible también en el lenguaje en el campo semántico compartido de la enfermedad, la cual provoca pérdidas en ambos cuerpos, físicos y sociales, que acaban siendo autodestructivos:

Esa célula fue infectada o infiltrada y estuvimos a punto de caer. Nosotros dos. Ocasiónó un desperdicio. La estela de sangre, sus huellas tangibles y téticas. Esa célula, la tercera, atrapada en los días más álgidos y confusos se transformó en un modelo de exterminio y de máxima e incomprensible destrucción. (ELTIT D. 2012: 107)

Así, en una operación metalingüística, la narradora reflexiona sobre las palabras mal utilizadas en los recuentos de esa célula política a partir de una mirada que se desprende por reflejo desde el ojo enfermo del hombre, observado de manera clínica por la narradora (ELTIT D. 2012: 70-75). De nuevo la voz monologante se detiene en el estado enfermo de los cuerpos, comparados en la célula privada de la cama:

Observo el ovillo en que te contienen a ti mismo y comprendo cómo te estropeas los huesos por la posición nefasta que te refugia en la cama. Tus piernas, tus hombros, la columna, el ceño apretado, los brazos retorcidos, los dedos. Cómo sobrevivirás, me pregunto, cómo vas a sobrevivir encogido en la cama. Qué será de tus huesos, me pregunto, cuál su destino si es que queda alguno, digo, un rezago de destino. En qué nivel se van a desencadenar los dolores más agudos, constantes, atravesando el contorno de tu ovillo. Dónde exactamente se localizará el dolor, de qué manera se va a desplazar y cómo conseguirás mover tu rodilla o el codo, en qué espacio del cuerpo te quedará una zona libre que no te torture con su implacable lancetazo ya inscrito en la médula averiada de tus huesos. Cómo serán tus horas, me pregunto, mientras te fundes y te fundes al ovillo en que te conviertes frente a mis ojos, estos ojos acuosos, capturados por un nervio óptico que es manejado como un títere por el cerebro, el mío, sólo para observar tu figura en la cama, la nuestra, y presentir cuánto avanza el consistente daño óseo que te

infliges y que te pertenece. Tus huesos, son tuyos, pienso, tuyos, pero no tengo ninguna convicción, proyectada como un ovillo duplicado al lado tuyo, sí, hechos un ovillo en la cama. Pero ahora te veo desde mi silla y también veo mi manera súbita de irrumpir. (ELTIT D. 2012: 75)

La narradora hace todo esfuerzo para lograr su individuación, su separación de ese amalgamado unicelular político y social, desobedeciendo, criticando y fallando en su oficio de copiar palabras. Ella lleva a cabo este proceso también en el ámbito relacional privado de la pareja, sobre todo para salir de la enfermedad psicofísica, distópica también en el lenguaje que repite de manera mecánica el código empleado en ámbito político, contra el cual reacciona como sujeto capaz de comunicar. Logra eso gracias a la palabra escrita en un estilo dinámico, generativo y creativo, que involucra la corporalidad y genera una nueva esperanza comunicativa, como se nota en este fragmento:

Siempre monótonas; la noche y la cama. Nuestras piernas obligatoriamente requieren ajustarse en una forma de diálogo imperativo y armonioso. Siento el roce de tu pantalón áspero en mis piernas y con un movimiento rápido me bajo la camisa para evitarlo. Querría dejarme caer, caer hacia el suelo, ahora mismo. Poro otra vez necesito moverme. Cuánto tiempo ha pesado entre un movimiento y el siguiente, será una hora, me pregunto, mientras siento el calor de tu pie, demasiado apegado al mío, a mi pie desnudo que, por el encuentro con el tuyo, empieza a convertirse en un centro óseo tanto o más activo que mi columna antes, y justo en el instante en que empiezo a girarlo desde la planta me preguntas si vi el pequeño almacén, lo viste, me dices, el que acaban de abrir, el almacén nuevo. No, te contesto con la cara tan cerca de la pared que prácticamente la siento adosada a mi boca, no lo

vi. Y me parece que tus palabras circularan por el espacio sin tener el impedimento odioso de la pared, más libres, más, no sé, amplias, mientras noto cómo empiezas a ponerte de espaldas, en una posición que no, no, no, que es mía. Date vuelta. (ELTIT D. 2012: 122)

De hecho, a partir de esta ruptura que trasciende la pared (ELTIT D. 2012: 137) la narradora reformula su voz, se escinde de toda célula claustrofóbica en un proceso de subjetivación mediante la escritura, donde estrategias textuales autónomas e inéditas permiten una reelaboración de los hechos vividos y rememorados, así como la identidad alienada se reconstruye mediante una postura de crítica productiva, lo que se ha comentado antes a nivel de la subjetividad. De esta manera, la escritura logra una reparación, identitaria y lingüística, posible solo gracias a esta elaboración del recuerdo en la narración fragmentada que multiplica el sentido. Este se libera a partir de un cuerpo que, desde la dimensión fantasmal, recobra integridad en el texto literario, porque el cuerpo recupera una autonomía en el tiempo cíclico que rompe la linealidad cronológica y racional de la historia narrada por las instituciones. La rememoración de hechos públicos y privados, interrelacionados en la realidad vivida, se entrelazan en el flujo de la narración caótica que trata de retenerlo todo en un simultaneísmo estilístico, temporal, diegético. Es la única forma en la que la narradora logra contar en el monólogo el pasado hecho presente en ese plano suspenso sobre el papel de la escritura. En esta paradoja la palabra recobra vida, el testimonio se hace auténtico, la voz adhiere al cuerpo dolido, roto, pero reconstruido en otra unidad en el texto, mediante la configuración anatómica y biológica de sus partes constitutivas. Por eso, el pasado estalla en fragmentos a partir del cuerpo fragmentado que a su vez fragmenta el lenguaje. Ritmo y palabra son sincopados, cortados por pausas que remiten al trauma sufrido; el recuerdo

estalla en partes autónomas y aisladas que en la organicidad del texto literario recobran sentido en una línea sutil que sólo una lectura activa puede volver a organizar. Así se reformula la palabra en un significado nuevo, creado en la autonomía del texto literario¹⁰. El sinsentido aparente remite a la falta de sentido de la historia; el cuerpo desmembrado en la memoria de la narradora remite al cuerpo enfermo cuyo dolor e incomodidad provoca en la mente del sujeto dicha fragmentación, configurada en el texto mediante la respiración cortada, la tos, el rostro descompuesto (ELTIT D. 2012: 134-135, 137), los calambres en los artos. El cuerpo físico está enclaustrado en el cuarto y en la cama, así como el cuerpo rememorado queda desfigurado por la voz sin-copada que reconstruye los hechos en el magma caótico. Es evidente cuando la narradora comparte el dolor físico con su pareja, cuyo cuerpo es un espejo del suyo y ambos organismos acaban contaminándose y conmistionándose en la rememoración en acto. Cuerpo y palabra se quedan en el límite entre muerte y vida, mordaza y voz viva del recuerdo:

Mi mano. Necesito mi mano, me sirve y, sin embargo,
podría lesionarse y dejar de circular. Es la circulación, la

10 Ya en la obra *Lumpérica* Eltit había desarrollado una estética del fragmento mediante un lenguaje productivo, transgresor del sistema codificado. La biología del cuerpo con sus flujos impregna la palabra escrita. De esta manera la escritura en exorcizar las heridas del poder dictatorial mediante una ritualización simbólica de la violencia une cuerpo y lenguaje y «se encarna», según la interpretación de KASTRO KLAREN S. 2021: 128-139, que nos permite comentar el proceso en acto también en esta obra. En su análisis sobre la presencia del núcleo semántico de la sangre, la biología y los flujos corporales K. Oyarzún destaca unos principios igualmente apropiados a nuestra lectura crítica, puesto que evidencia cómo en el texto literario de Eltit el cuerpo se fragmenta y se simboliza mediante las pulsiones, así el cuerpo «cual soporte de vida y abyección une soma y sema», «reposiciona los binarismos», así el lenguaje se reformula en la escritura de manera creativa (OYARZÚN K. 2021: 164-187).

sangre obturada por la posición en la cama. La sangre podría interrumpir su flujo y su vértigo sólo para invalidarme, dejarme inactiva con la mano muerta, sin sangre, acabada mi mano, lo que tanto tememos, la caída en una vida improductiva. Una mano sin signos vitales, como tú, como tú. Pareces un muerto en la cama, pesado, acuoso, cercado por la rigidez. Pero respiras de un modo concluyente. No estás muerto, qué pienso, estás dormido como si estuvieses muerto o estás vivo como si estuvieses muerto o estás vivo como si te hubiesen asesinado en una de esas calles custodiadas por ojos técnicos alertados por el crecimiento indiscriminado de las células imposibles de estabilizar. Asesinado en la vía pública o en una de las piezas de emergencia, muerto enteramente, sangrante y visceral, las piernas quebradas y con los intestinos bamboleando, colgados en la calle más intervenida y un ojo tuyo volando hacia la acera, el ojo nervioso en el cemento agrietado, muerto. Estás respirando, vivo, acostado en la cama, en la noche en que despierto, ahora mismo, tullida en el pedazo del colchón irregular que me hace mal, mal en toda la maldita e indispensable columna y que ha terminado, el colchón, por atentar contra mi mano doblada, me duele la mano, no puedo estirar la mano, te digo, ayúdame, te pido, qué, qué mano, me dices, la derecha, la derecha, me quedo. Te sientas en la cama e intentas estirarme la mano. (ELTIT D. 2012: 132-133)

El lenguaje se carga de pulsiones orgánicas y corporales, no sólo en el plano metafórico y representacional, aspecto que requiere de otro estudio específico, imposible de desarrollar en este momento. Aquí baste evidenciar el proceso escritural en acto a partir del núcleo temático y metafórico de la célula, en la tentativa de reconstruir los hechos vividos. Se siente la dificultad del lenguaje que acaba sincopado así cómo el cuerpo está físicamente atrofiado en la configuración textual del recuerdo, a tra-

vés del arto que por antonomasia representa la acción, la gestualidad y el acto de la escritura:

Mi mano me enloquece, torcida y acalambrada, dormida, muerta. Mi mano. No siento la mano, me dices. Ahora eres tú y tu mano. Pásamela, te contesto, pásame la mano. No puedo, no puedo moverla. Estás acalambrado, te digo, es culpa del azúcar, es el azúcar, sabes, lo leí, lo sé, estoy segura, no más azúcar te digo, se acabó, no más azúcar te insisto. Mi mano, no la siento. Estás aterrado en la noche y por eso me despiertas para que certifique la presencia de tu mano. Que la tienes, que aún no la has perdido. [...] Quiero dormir, es tarde. Apoyo mi mano dormida en la pared y no siento nada. Ya no siento absolutamente nada. (ELTIT D. 2012: 133)

Esta anestesia física se traduce en afasia y ansiedad psicológica; en el recuerdo de la praxis codificada en la célula política la palabra decae deshusada y pierde la consistencia estructural del lenguaje cual aparato de comunicación lógico y coherente. Los huesos del cuerpo son frágiles como las palabras repetidas de manera mecánica, el reumatismo rompe la estructura de ese “centro óseo” citado arriba, base del cuerpo físico y político social (ELTIT D. 2012: 122-123). Se hace también metáfora del sistema lingüístico fragmentado por elección en el discurso narrativo adoptado por la autora. La sangre también se estanca en los cuerpos configurados en el texto. De la misma manera, ambas células, biológica y social, tienen una estructura que en esta narración se quiebra a la par de la ruptura operada a nivel del lenguaje. Es evidente que la enfermedad en cuanto núcleo temático y semántico se hace metáfora y agente de toda ruptura en esta textualidad. Con todo, más allá de las desarticulaciones, la elaboración de la narradora permite que los núcleos semánticos diseminados y las metáforas repetidas a intermitencias funcionen como

células expresivas que reconstruyen el corpus mnemónico y textual en este tejido narrativo. Así, el texto literario se reformula en el límite de la escritura, porque recupera la fisicidad de la voz en el grito, con las interacciones y su carga fisiológica, biológica, obtenida mediante las construcciones metafóricas del significado a partir del cuerpo. Eltit crea una verdadera utopía de la palabra en esta narración fragmentada, donde células semánticas y sonoras se interrelacionan para dar voz al testimonio silenciado.

Este proceso se desarrolla a partir del deseo, que irrumpe en la protagonista para romper los esquemas rígidos codificados por el lenguaje ideologizado, y provoca un escándalo que lejos de contaminar negativamente la corporalidad, empieza a sacarla de la enfermedad, de la inmovilidad, de la real desarticulación. En la total paradoja y frente al dogma del pensamiento crítico, justo el imperialismo del mercado funge de catalizador del proceso liberador. La narradora reconoce la contradicción mientras de manera simbólica recupera en la palabra corporalizada la organicidad perdida en la célula ideologizada¹¹:

Sí, yo misma, especializada en lingüística y absolutamente consciente del rechazo como procedimiento imperativo y liberador, me vi ante una vitrina que me convocaba hacia un vestido tortuoso, diseñado para seducir y huir de los avatares de una historia, un vestido que me iba a liberar de la infamia, que me iba a distraer de un poder que finalmente me había perforado hasta la médula de los huesos. Sí, un poder que había ofendido la única consistencia del cuerpo que, sabíamos, era primordialmente óseo. (ELTIT D. 2012: 145)

11 Remito a los fragmentos del texto narrativo que construyen el significado mediante la configuración anatómica del cuerpo, de manera específica los huesos (ELTIT D. 2012: 145-146, 122-123, 124-130).

La vitrina rompe tanto el equilibrio del poder dogmático del contradiscurso político inscrito en la célula clandestina como los reumatismos que estallan en el cuerpo del hombre en la cama comprometen la fuerza de los huesos cual base de la estructura física del ser humano. Esta “calcificación” total de la estructura biológica y social se desarrolla a partir del dogma ideológico autoimpuesto, hasta que ambos cuerpos físicos de la pareja comparten la incomodidad y el insomnio persistente:

Nos cuesta dormir entre la dificultad de los huesos también intervenidos por la molestia de las calcificaciones, unas calcificaciones que están ahí y que no necesitamos de exámenes que las certifiquen. Somos una célula, estamos atentos a nosotros mismos como la célula que somos. Podemos incluso diagnosticarnos. No necesitamos de tecnología alguna ni llegar hasta las cámaras médicas ultra sofisticadas, de las que no, no quieres enterarte ni menos comprender para asegurar que tenemos calcificaciones en los huesos, que los huesos están dañados y que te duele la espalda y la cadera está quebrantada por la artrosis y aunque sabemos que podríamos acceder a una cadera o a una rodilla de un plástico de última generación, engarzadas microscópicamente a casi ilegibles hilos de metal, no lo haremos, esperaremos demasiado de nuestros huesos, apostamos por ellos, por la historia más ósea que no debe ser interferida o intervenida y cuyo gasto es parte de un proceso materialista que es necesario y, más aún, imperativo cursar. (ELTIT D. 2012: 160-161)

Al fin y al cabo la corporalidad logra imponerse a las ideologías, mediante la enfermedad y el deseo carnal simbolizado por el vestido en la vitrina en la total contradicción entre los dos discursos del poder y del contrapoder, ambos vanificados:

detrás de cada una de las vitrinas yacía el fantasma expansivo de una dominación que calaba incluso la fortaleza de los huesos, que hacía polvo los huesos para permitir el triunfo de una carne ávida, insaciable en las vitrinas, contingente la carne, cautiva y alienada y disponible para darle la espalda a la historia y al materialismo extraordinario y majestuoso de los huesos. (ELTIT D. 2012: 146)

Es así como la parquedad impuesta al cuerpo (ELTIT D. 2012: 145) en coherencia con la aplicación de los principio ideológicos provoca esa enfermedad que hace fluir los elementos biológicos en la configuración del cuerpo en el texto literario. El proceso llega a impregnar el lenguaje para liberar la palabra que se vuelve orgánica¹². Es la renovación alcanzada por la autora en esta narración. Los temas del recuerdo se compenetrán en un único flujo donde la mirada atenta del lector reconoce las piezas del rompecabezas. El espacio compartido de la cama en la angustia de la enfermedad en el presente fantasmal de la narración siempre se entrelaza con el mismo espacio compartido en otra época, la de las tres principales células políticas, desde los malentendidos, los choques ideológicos y los accidentes con el embarazo y el niño. Tal pasado se mezcla con la rutina del presente, desde las posturas del cuerpo en la cama hasta los rituales del té (ELTIT D. 2012: 95, 164), del pedazo de pan deseado, el persistente insomnio y los dolores en los huesos, que de nuevo remitirían a la estructura sólida del cuerpo físico humano y el social, orga-

12 El materialismo del cuerpo orgánico, con sus flujos y procesos biológicos, desplanta toda la estructura ideológica del materialismo histórico en la teoría marxista, vuelto dogma ineficaz e inadecuado al real cambio. Por eso el texto impacta en escenificar la contradicción en la protagonista, exactivista de izquierda. Como señalamos antes todo el proceso representacional y simbólico mediante cuerpo y palabra escrita lleva a la “somatización” del texto literario teorizada por WEISZ G. 2005, lo cual invita al desarrollo de otro enfoque sobre la modulación del lenguaje en la obra de Eltit, en especial en esta novela.

nizado en las células y en los aparatos de poder. Con todo, como se ha destacado, cada elemento corporal se pudre, huesos incluidos, atacados por reumatismos que desestabilizan en el plano real y en el metafórico cualquier estructura supuestamente sólida en la base de todo organismo, sea físico, biológico o político-social. Frente a tal desmoronamiento completo estalla la risa amarga, inoportuna e inconsecuente del hombre, que ríe en cara a la mujer, quien por el contrario grita en la palabra escrita. Ambas reacciones producen una mueca que distorsiona la cara, esa cara estructurada que la narradora recuerda haber observado en una ocasión (ELTIT D. 2012: 134-135). La risa amarga recuerda otro momento rememorado donde la narradora juega con el término muñeca, que remite a la articulación limitada en los movimientos del cuerpo de ambos, en particular del hombre, y al mismo tiempo al apodo de las mujeres en las células políticas al igual que en la sociedad en un prejuicio de género que intenta limitar su protagonismo activo en la esfera pública (ELTIT D. 2012: 108-109). Además, la articulación limitada del arto remite también a una falla en la articulación de la palabra testimonial, nunca sincera y amordazada dentro de un silencio estratégico, ejercido por precaución por las mismas células clandestinas. Esta ironía amarga recurre repetidamente la narración según el principio de la diseminación y se intensifica al final en la anécdota de la compañera de la célula, donde la narración insiste en subrayar las estridencias y las contradicciones del sistema político alternativo (ELTIT D. 2012: 205, 208).

Además, a lo largo del monólogo la ironía que atraviesa la narración ataca la solidez del discurso del recuerdo, del testimonio, de la ideología previa, para desestabilizar la base y la estructura del aparato ideológico y lingüístico codificados por los sistemas de poder, social y textual, sobre todo de las células clandestinas y del discurso testimonial oficial. A eso se opone la escritura de este entramado, que bien es considerado residual en un pro-

ceso de pensamiento ambulante por L. Scarabelli con referencia a la propuesta crítica de N. Richards; de manera que el texto literario de Eltit se construye en el movimiento, en una composición rítmica:

Dicha práctica de inquisición en los bordes de la realidad y de reconfiguración de la dialéctica entre visible e invisible se propone articular campos ajenos a los regímenes convencionales de la representación, gracias al poder de la metáfora y de la analogía que mueven y recomponen los signos, con el objetivo de irradiar inéditos campos de sentido. (SCARABELLI L. 2021: 72)¹³

La palabra de Eltit se crea en el cuerpo, en este cuerpo fragmentado, donde el yo se reformula en la heterotopía¹⁴. La narra-

13 La crítica de Eltit se extiende en su obra artística y narrativa hasta la contemporaneidad caracterizada por la globalización. En analizar unas novelas Scarabelli destaca el proceso coherente llevado a cabo por la escritora chilena, hasta concluir: «Excavar, agrietar y habitar los bordes: tres prácticas en la palabra que iluminan el “pensamiento ambulante” de Diamela Eltit. La autora genera un flujo poético integrador, capaz de rescatar del anonimato a seres humanos borrados de la historia. Su inédita comunidad de papel, en movimiento, comparte la misma consistencia de los miles de ciudadanos bloqueados en una arista, congelados en un pliegue, expulsados del espacio público y en búsqueda de representación» (SCARABELLI L. 2021: 86). La crítica elabora estos conceptos también en otro aporte con atención al lenguaje y la composición del texto literario (SCARABELLI L. 2018: 163-178). También J. Ortega pone atención a esta escritura como «modelo de contralectura» en textos literarios que implican una reelaboración del lenguaje anclado al cuerpo y recuperado por la oralidad en un sistema abierto y dinámico (ORTEGA J. 2021: 88-98). El recurso de la ironía concurre al proceso demoledor y renovador de las subjetividades y los lenguajes.

14 Junto al concepto ya comentado de heterotopía en las relaciones de poder en la teoría biopolítica de Foucault, también C. Mercier considera que la crítica elaborada por la literatura de carácter distópico lleva a una rearticulación de los discursos al lado de las praxis sociales, proceso que se refleja en diferentes

ción del pasado parecía imposible, autora y narradora presienten la imposibilidad del testimonio real y eficaz, pero justo desde la postura distópica no solo hacia la realidad histórica y actual, sino también en la escritura literaria, Eltit logra liberar la palabra, que por eso mismo se vuelve una nueva utopía, en la esperanza lanzada hacia el futuro de un discurso testimonial que logra denunciar lo acaecido en un grito emitido desde el silencio de la escritura. Estamos en el oxímoron, es inevitable. Parece que solo desde la aceptación del caos y de las contradicciones se hace posible la comprensión de la realidad, pasada y presente. En su aporte sobre la literatura distópica C. Mercier llega a esta conclusión:

La ficción distópica, según sus características, constituye bien la puesta en escena de una pesadilla histórica, pero permite a la vez reelaborar el trauma y reorientar el deseo. En otros términos, la distopía no es solamente puesta en escena de la destrucción, sino que también punto de partida de la creación de un deseo utópico. (MERCIER C. 2019: 130)

Se abre así una nueva idea utópica, arraigada a la palabra escrita, la que realmente puede lograr el recuento expresivo de los hechos históricos vividos, siempre a partir de la experiencia corporal, la vida física y biológica.

escrituras narrativas latinoamericanas contemporáneas. Desde una postura irónica se logra una nueva propuesta hermenéutica en un proceso dinámico de reelaboración del trauma histórico que permite la reconstrucción simbólica de las subjetividades y abre a la esperanza hacia el futuro. Se trata de una literatura ya descentrada, en el borde entre utopía y distopía, línea definida como “esquizo-utopía” por MERCIER C. 2019: 115-133.

Bibliografía

BENAVIDES FRANCO T.A., 30 enero-junio de 2019, *El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial*, “Co-herencia”, Vol. 16, pp. 247-272.

CAPARRÓS Martín, RONCAGLIOLO Santiago, 16 de noviembre de 2020, *Diálogo Utopía y distopía en América Latina*, Casa de las Américas, Madrid, <https://www.casamerica.es/literatura/utopia-y-distopia-en-america-latina> en Redial & Ceisal Portal americanista europeo (20/02/2024).

CAPOTE CRUZ Zaida, 2021, *Márgenes insurrectos*, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 30-67.

CASA DE LAS AMÉRICAS, 23/4/2020, *Novela distópica: ¿sueño del futuro o crítica del presente?*, Madrid, <https://www.casamerica.es/novela-distopica-sueno-del-futuro-o-critica-del-presente> (18/01/2024).

CLAEYS Gregory, 2010, *The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell*, en Gregory CLAEYS, *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 107-132.

DÍAZ Ayleen Julio, 2021, *Silencios que hablan: testigo, dictadura e historia en “Puño y letra. Juicio Oral”, de Diamela Eltit*, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 244-257.

ELTIT Diamela, 2012, *Jamás el fuego nunca*, Editorial Periférica, Cáceres.

ELTIT Diamela, 2021, *Conversación con Diamela Eltit*, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 387-422.

ESPINOSA H. Patricia, 2021, *Representaciones de realidad, sujeto femenino, comunidad y resistencia en Fuerzas especiales*, de Diamela Eltit, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 282-295.

FERNÁNDEZ-LAMARQUE María, 2016, *Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea: distopías y heterotopías*, Argus-a Artes y Humanidades / Arts and Humanities, Buenos Aires - Los Ángeles.

GRILLO Rosa Maria, 2018, *La literatura testimonial para la construcción de la Historia*, en Mariarosaria COLUCCIello, Giuseppe D'ANGELO, Rosaria MINERVINI (curadores), *Ensayos americanos*, Tomo II, Penguin Random House, Bogotá, pp. 15-38.

GRILLO Rosa Maria, 2022, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine, Salerno.

KASTRO KLAREN Sara, 2021, *Escritura y cuerpo en Lumpérica*, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 128-139.

MERCIER Claire, 2019, *Ficciones distópicas latinoamericanas: Elaboraciones esquizo-utópicas*, "Aisthesis", n. 65, pp. 115-133.

MORA Vicente Luis, 3/8/2012, "Jamás el fuego nunca", de Diamela Eltit, es una expresión magistral del dolor colectivo, "Tendencias Literarias", n. 21, https://www.tendencias21.es/Jamas-el-fuego-nunca--de-Diamela-Eltit-es-una-expresion-magistral-del-dolor-colectivo_a12728.html (23/04/2023).

ORTEGA Julio, 2021, *El polisistema narrativo de Diamela Eltit*, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 88-98.

OSORIO Camila, 18/12/2020, *Las nuevas distopías de América Latina*, <https://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/las-nuevas-distopias-de-america-latina> (05/02/2024).

OYARZÚN Kemy, 2021, *Cuerpo, escritura y biopoder en 'Vaca Sagrada'*, de Diamela Eltit, en Monica BARRIENTOS (curadora), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 164-187.

RUBIO Alicia, 2006, *Distopías latinoamericanas e imaginarios sociales*, en Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR (curador), *Pensamiento de nuestra América*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 137-150.

SCARABELLI Laura, 2018, 'Fuerzas especiales' de Diamela Eltit: la épica de la vulnerabilidad, "Anales de literatura chilena", año 19, n. 29, pp. 163-178.

SCARABELLI Laura, 2021, *Exvacar, agrietar, habitar los bordes: el "pensamiento ambulante" de Diamela Eltit*, en Monica BARRIENTOS (curado-

ra), *Valoración múltiple sobre Diamela Eltit*, Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Santiago de Chile, pp. 68-87.

VALLEJO César, 1988, *Poemas Humanos*, Mosca Azul Editores, Lima.

WEISZ Gabriel, 2005, *Cuerpos y Espectros*, Facultad de Filosofía y Letras, México D.F.

ZIMMER Zac, 2013, *Barbarism in the muck of the present. Dystopia and the Postapocalyptic from Pinedo to Sarmiento*, "Latin American Research Review", Vol. 48, n. 2, pp. 131-147.

LA NOCHE DE CARACAS ENTRE SUEÑO Y PESADILLA

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

En años recientes se ha vuelto frecuente el caso de autores latinoamericanos que se han trasladado a España movidos por razones donde es difícil marcar una línea de separación entre la emigración y el exilio, el móvil económico y el político. Entre ellos se encuentran los venezolanos Karina Sainz Borgo y Eduardo Sánchez Rugeles. En su producción, ambos cuentan con una novela que encara el tema del ansiado traslado al Viejo Continente, respectivamente, *La hija de la española* (2019) y *Blue label/Etiqueta azul* (2010). Si bien las novelas se centran en el sueño –finalmente realizado por las protagonistas– de emigrar y radicarse en Europa, los acontecimientos narrados se ubican casi integralmente en la Venezuela originaria mientras que muy poco espacio de la narración queda destinado al tema de su inserción en la sociedad europea. Sin embargo, los textos no escatiman las críticas a la situación sociopolítico-económica del país, condición en la que se origina una parte significativa de los factores de expulsión que llevaron escritores y protagonistas de las novelas a abrazar el “sueño europeo”¹. A pesar del común deseo esca-

1 Uso el sintagma “sueño europeo” acogiendo la categoría propuesta por Aleida Assmann (2021), quien así denomina el proyecto de una Europa unida por un común programa político de democratización, justicia y defensa de los de-

pista que vertebraba las narraciones, entre las dos representaciones miden diferencias importantes ya que si Sánchez Rugeles pinta la pobreza y la corrupción que asolan al país, la novela de Sainz Borgo excede ampliamente la pura descripción de las condiciones de vida en el país y muestra una Venezuela dramáticamente lacerada de la que ofrece una visión distópica.

Lo distópico

Antes de acercarse a la novela de Karina Sainz Borgo y a sus peculiaridades, cabe detenerse en las relaciones que ésta mantiene con el género distópico empezando por la ubicación temporal. El DRAE nos dice que la distopía es la «Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana» (DRAE 2014: <https://dle.rae.es/distop%C3%ADa>) pero la novela, a diferencia de un ejemplo clásico del género como es *1984* de Orwell (2013 [1949]), no se centra en un tiempo futuro sino que coloca los acontecimientos en un momento indefinido que, por las referencias cronológicas indirectas presentes en la narración, bien se puede identificar con la contemporaneidad, mejor dicho con el momento de la redacción del texto y la presidencia chavista e madurista de Venezuela. La autora asesta entonces un explícito ataque a la dirigencia de su país sin preocuparse por acudir a un alejamiento temporal de los hechos, formulación que supondría una manera de matizar la virulencia crítica.

Por otra parte, la escritura distópica contemporánea parece haber abandonado la veta clásica, representada por contextos sociales aplastados por una política represiva y la amenaza nuclear, para alimentarse de temas más bien vinculados a las cuestiones

rechos humanos derivado de la elaboración de las experiencias bélicas del siglo pasado y de su superación, aún en devenir.

ecologistas y las perspectivas apocalípticas que de estos ámbitos podrían desencadenarse. Afirma al respecto la italianista polaca Aleksandra Pogonska-Baranowska que:

È proprio negli ultimissimi anni che le opere di matrice apocalittica e distopica mostrano un cambiamento radicale. Non più guerre stellari ma *global warming* e *plastic-soup* nell'oceano colpiscono l'immaginazione degli scrittori contemporanei. E accanto alle emergenze da cambiamenti climatici e inquinamento, nanoparticelle, cibo e acqua contaminati si temono più di moti tettonici, eruzioni vulcaniche o perfino minacce nucleari; c'è una crescente preoccupazione per la tensione o l'ibridazione tra *phýsis* e *téchne*, e in parallelo tra uomo e macchina, per le *nep news* e la manipolazione dei mass media, per le sfide e le minacce legate al crescente problema della migrazione. La protezione del genere umano dai rischi connessi al suo proprio potere e alla sua audacia diventa uno degli obiettivi fondamentali della lista dei progetti dell'umanità nel XXI secolo, diventando uno dei motivi più ricorrenti delle visioni distopiche nella letteratura del terzo millennio, chiamato spesso una nuova "epoca d'oro della narrativa distopica". (POGONSKA-BARANOWSKA A. 2019).

La novela de Sainz Borgo, aun siendo muy reciente, parece comulgar con la tradición del siglo pasado, configurada como una especie de edad del oro de las narraciones distópicas radicadas en los grandes totalitarismos que se impusieron en Europa en aquella etapa histórica. A raíz de tales acontecimientos se multiplicaron las previsiones funestas sobre el futuro humano en una sociedad de masa oprimida y manipulada por regímenes antidemocráticos, dando lugar a un fenómeno que Carlo Bordini considera único en la historia por su pesimismo hacia el mañana-

na (BORDONI C. 2011: 3 *apud* POGONSKA-BARANOWSKA A 2019: <https://journals.openedition.org/narrativa/368#quotation>).

El nuevo género distópico, evolución contemporánea de la antigua tradición utópica, del sucesivo anti-utopismo y de la más reciente producción postapocalíptica, según el escritor Franco Ricciardiello se ve muy probablemente influenciado por el mercado editorial marcado a su vez por los gustos expresados por los lectores a través de los *social network* sin que ese uso de escenarios distópicos signifique

che la consapevolezza della concreta possibilità di un restringimento degli spazi di democrazia sia stata introiettata nella coscienza comune: mentre infatti nella distopia novecentesca l'ambientazione era la conseguenza logica delle premesse narrative, nel nuovo distopico essa rappresenta un fine e non un mezzo, una premessa scenografica per raccontare una storia, di solito dai contorni avventurosi, in cui il degrado civile-politico è dato per scontato, e il conflitto narrativo non coinvolge la natura distopica dell'ambientazione. (RICCIARDIELLO F. 2021)

Si éste es el panorama de la reciente escritura distópica, parece evidente que la obra de Sainz Borgo se vincula a la tradición del siglo pasado ya que pretende dar la voz de alarma sobre la situación de su país condenando la deriva reciente y al mismo tiempo recuperando y valorando la ilusionada etapa de las décadas anteriores que habían motivado las migraciones masivas del siglo XX hacia la nación latinoamericana. No casualmente la novela se construye entretejiendo un presente dramático que oprime y asusta a la protagonista y al cual quiere sustraerse, con un pasado feliz, seguramente endulzado por los recuerdos de la niñez, en el que el futuro esperanzador prometía evolución y progreso. El entramado está construido a través de una serie de analepsis que recuperan la infancia de la protagonista-narradora y

abren paso a las narraciones de las migraciones internas, a los retratos anecdóticos de los actores de las inmigraciones del siglo pasado y, finalmente, a las auspiciadas “vueltas” a Europa de la contemporaneidad.

El libro de la huida

La hija de la española es la primera novela de Sainz Borgo; su aparición representó un éxito sin precedentes en la literatura venezolana reafirmado por su traducción a más de veinte idiomas. Trata extensamente las condiciones de vida en Venezuela y brinda una visión trágica del país en la que se puede apreciar una clara alusión a la difícil etapa chavista y madurista. La novela muestra una Caracas –el teatro de la acción– desfigurada por la violencia y la pobreza, congelada en la amorfa impotencia, doblegada en su condición de víctima, presa de pandillas armadas nacidas para apoyar un poder político que, en el momento de los hechos que conforman la narración, mantiene solo un limitado control sobre ellas mientras que los grupos armados organizados imponen su sangrienta y arbitraria acción prevaricadora a una población indefensa cuya calidad de vida sufre un rápido y dramático deterioro. La protagonista, Adelaida Falcón, tras haber asistido a la madre en la enfermedad que la ha llevado a la muerte y acompañado su entierro, siente desmoronarse su adhesión a una nación que –de su punto de vista– la ha traicionado y que, identificada simbólicamente con la figura materna, parece irrecuperable tras la pérdida de la persona real. Es en esta situación que Adelaida encuentra su casa –el departamento que había compartido con la madre– ocupada por los Hijos de la Revolución, una de las pandillas que controlan la ciudad, y se ve echada de su vivienda. En la circunstancia comprueba que el departamento no oficia solo de amparo físico, sino que –al haber sido el espacio compartido con la madre y donde se ha llevado a cabo su formación de

la niñez a la edad adulta— representa su *locus*, el espacio en el que se ha forjado su identidad y mantiene la memoria del pasado. En este difícil trance descubre la muerte, por causas naturales, de la vecina —Aurora Peralta—. Comprende entonces que la situación le brinda la oportunidad de sustituirse a la difunta y, valiéndose de la ciudadanía española de ésta, emigrar a Europa bajo la llamante identidad proditoriamente adquirida. La intrusión en la casa de la vecina y la observación de los espacios que habían hospedado a las dos familias disparan una reflexión sobre la cercanía existencial de estas vidas próximas tan espacial como emocionalmente. Es la estructura especular de los departamentos el elemento que pone énfasis en la relación entre sus habitantes:

Ante el cuerpo sin vida de Aurora Peralta vi tejerse el hilo que durante casi treinta años nos colocó a ambos lados de una misma pared. Su casa era el reverso de la mía. Habíamos seguido direcciones opuestas bajo el mismo techo. Aurora Peralta era un cadáver y yo, Adelaida Falcón, la superviviente. Nos unía un estambre invisible. Un cordón umbilical imprevisto entre vivos y muertos. (SAINZ BORGO K. 2019: 91)

Las familias tienen su punto de contacto en el hecho de conformar un idéntico tipo de núcleo de padre ausente donde una madre educaba a su hija intentando legarle lo que consideraba lo más importante: la afirmación económica para la española, la formación cultural para la colombiana.

Los preparativos del viaje ofrecen la ocasión de pintar un fresco en tintes sombríos de la ciudad y proporcionar una turbia imagen del país que encuentra su simbólica representación en el título elegido para las ediciones en los varios idiomas. Es significativo que, si excluimos la versión al francés, todas las traducciones sustituyan la originaria denominación “la hija de la española”

por la más alusiva expresión “noche en Caracas”.² El cambio de título indica la clara percepción del elemento distópico presente en la novela y la voluntad de hacer énfasis en ese aspecto, dejando a un lado la veta migratoria presente en el texto. Por supuesto no se puede descartar una intención política de alimentar una representación dramática del país. Como se evidencia en el título, el aspecto más apreciable de la deriva distópica está connotado por la obscuridad del escenario y los matices claustrofóbicos de muchas escenas. El departamento de Aurora Peralta es una guarida a la que la protagonista confía su vida preservándola a través del silencio, la inmovilidad y las tinieblas:

En dos ocasiones tocó el timbre de la casa de Aurora Peralta. A oscuras, *como en una sepultura*, yo *permanecía inmóvil*. Un día la escuché preguntar a unos cuantos vecinos por el paradero de Aurora, incluso por el mío. Nadie fue capaz de dar una respuesta. Ni la tenían ni querían saberla.

Encerrada entre aquellas paredes, me dediqué a estudiar y desentrañar la biografía de la mujer en la que debía transformarme. (SAINZ BORG K. 2019: 173, énfasis mía)

El hecho de compartir forzosamente el refugio con otra persona —el hermano de su amiga, desaparecido por las fuerzas paramilitares y encontrado casualmente mientras Adelaida se deshace del cuerpo de Aurora— no modifica los rasgos salientes del espacio, caracterizado una vez más por su condición oscura y silenciosa: «Mientras estés aquí, *habla lo menos posible*, y si lo haces, que sea de este lado de la casa. *No enciendas ninguna luz* y

2 Solo como muestra y ejemplificación señalo que los títulos elegidos son: en inglés *It would be night in Caracas*, en francés *La fille de l'Espagne*, en alemán *Nacht in Caracas*, en portugués *Cai a noite em Caracas* y *Noite em Caracas*, en danés *Nat i Caracas*, en polaco *Noc w Caracas*.

no abras la puerta ni te asomes si alguien toca» (SAINZ BORG K. 2019: 108, énfasis mía). Por otra parte, el amparo de una casa desfigurada por la imposición de un silencio tan innatural genera aislamiento y desconfianza:

Me pregunté cómo íbamos a abastecernos de comida y agua si estábamos encerrados. Santiago no podía dejarse ver, y aunque yo sí podía salir, no tenía ninguna intención de dejarlo solo en ese departamento. Debía revisarlo de arriba abajo primero. Y todavía me quedaban muchas cosas. La Mariscala y sus invasoras también eran un problema. Mi estrategia de silencio era peor que una invitación a tomar por asalto el piso. (SAINZ BORG K. 2019: 151)

El carácter de agobiante encierro no se limita al departamento, donde podría motivarse por la presencia abusiva de la protagonista, sino que marca todos los espacios hasta contaminar el avión del esperanzador traslado a España donde una pesadilla devuelve a Adelaida a la opresión de la oscuridad y del terror:

Quise nadar hasta la superficie, pero la niña volvió a tirar de mi mano para enseñarme algo. Detrás de un caballo ensillado y sin jinete flotaba un cuerpo convertido en un ovillo. Un hombre feto en una placenta séptica. La niña nadó hasta él sin soltar mi mano. Sujetándolo por el hombro, giró su cuerpo para que pudiésemos ver su rostro. Era Santiago. La pequeña usó su brazo libre para rodearlo. Nos abrazamos los tres, con aquel cardumen de bestias, boñiga y hombres muertos a nuestro alrededor. Cuando abrí los ojos, una azafata me sujetaba el hombro. -¿Se encuentra bien?
Debí de gritar. (SAINZ BORG K. 2019: 205-206)

Encierro y tinieblas son la tónica del libro, la ambigua presencia que se filtra en lo cotidiano y lo doméstico. Estos elementos, que se presentan subrepticamente y remiten a la tradición del perturbante –el *Unheimliche* freudiano– resultan muy incisivos en la construcción del contexto y sumamente efectivos a la hora de definir la adscripción del texto a un género.

Tampoco faltan –aunque son menos frecuentes– las páginas en las que la narración se centra en las violencias paramilitares. A veces son percibidas desde el encierro domestico:

Me senté en el suelo, cerré los ojos y comencé a contar los disparos. Uno, dos, tres, cuatro. A veces oía hasta cinco o seis seguidos, como si alguien estuviera usando un arma automática. Las ráfagas iban en aumento. Los bombazos de gas también. La represión era mucho peor que el día anterior. Los motorizados de los Hijos de la Patria arremetían contra los edificios. Los cristales estallaban a su paso. El rugido del motor de los convoyes era la música de fondo de una guerra perpetua. Entonces oí un gran alboroto a las puertas de nuestro edificio.

Me asomé al balcón, escondiéndome tras las cortinas. Un grupo de seis o siete Guardias Nacionales golpeaban el portal con sus escopetas.

—¡Abran! ¡Abran la puta puerta! ¡Sabemos que están ahí dentro y vamos a entrar a sacarlos!». (SAINZ BORG K. 2019: 162)

Otras veces son las narraciones de la represión vivida por los jóvenes hechos prisioneros por las pandillas y usados como combatientes forzados las que indican la condición de violencia difusa:

–Cuando me llevaron a La Tumba, me dejaron metido un mes entero en una celda sin ventanas ni ventilación. Pri-

mero estuve solo. Luego trajeron a dos más de la facultad. Cada dos horas venía uno del SEBIN, los tipos de inteligencia militar que sueltan en las marchas para apresar a la gente. El hombre elegía a uno de nosotros y se lo llevaba a empujones por el pasillo. Lo devolvía a la hora, machacado a golpes y con los huevos flojos como una gelatina. (SAINZ BORGO K. 2019: 110)

Completan el fresco las descripciones de los conflictos callejeros:

No pudo acabar la frase. Un chico se derrumbó a nuestros pies. No tenía más de diecisiete años. Cayó empujado por la fuerza de una bomba lacrimógena que le reventó el pecho. Justo detrás, apareció un antidisturbios con una escopeta en la mano. Santiago me propinó un puñetazo en el estómago, me cogió por el pelo y me zarandeó como a un muñeco.

—A esta llévatela al camión. ¡Dale, dale, dale, arranca, huevón, arranca! (SAINZ BORGO K. 2019: 106)

Estos episodios, aun oficiando de innegable telón de fondo, resultan menos sustanciales en la economía de la novela. Los momentos de reflexión, introspección, comprensión de la realidad y planificación del futuro de parte de Adelaida están marcados por la tiniebla y el encierro, forzoso o elegido, pero no por eso menos angustioso y, como se ha observado, se adscriben a esa modalidad las horas pasadas en el departamento de Aurora Peralta, como los momentos transcurridos en las calles hasta la paradoja de connotar incluso el avión que lleva la protagonista a España.

Obscuridad y encierro, violencia callejera y silenciosos acuerdos fraudulentos son las caras de la Venezuela del presente narrativo. El mundo del pasado, en cambio, aparece luminoso y esperanzado, activo y laborioso, marcado por los fenómenos de-

mográficos que a la mitad del siglo XX dieron lugar a las migraciones internas –como en el caso de la madre de la protagonista– y trajeron al país una nutrida presencia de europeos (PECCHINENDA G. 2012, CAPPELLI V. 2002) que «habían desembarcado en Venezuela en un momento en el que todo estaba por hacerse, al tiempo que dejaban atrás las ruinas del lugar donde habían nacido» (SAINZ BORG K. 2019: 58).

En la representación, estos inmigrantes offician de actores del progreso y parecen destinados a un porvenir relativamente exitoso, como en el caso de las vecinas españolas Julia y Aurora Peralta contracara, desde el principio de la narración, de Adelaida y su madre. Julia Peralta tiene su inicial punto de fuerza y de amparo en una eficiente cadena migratoria que la inserta en la nueva sociedad gracias a la capilaridad de la presencia de la colectividad gallega, como cuenta en una carta a los familiares en España:

En la siguiente carta, un mes después de su llegada a la ciudad, en diciembre de 1974, Julia informa a Paquita que ha entrado en contacto con las monjas de una residencia universitaria “para señoritas” de la urbanización El Paraíso y que habían aceptado la carta de recomendación del jefe de cocina del Palace. “La madre Justa es tal y como me comentaste. Muy amable y piadosa. No ha perdido para nada el acento gallego después de diez años y me ha dicho que, si me parece conveniente, puedo encargarme de la cocina de las internas”. (SAINZ BORG K. 2019: 137)

Sucesivamente es la mujer quien sabe forjarse una posición gracias a su alacridad y habilidad:

Julia, la española, como la llamaba la gente, se transformó en doña Julia. Casa Peralta fue a mejor. La fama de su sazón le permitió hacerse con encargos más grandes.

Comenzó con el menú para primeras comuniones y acabó cocinando los arroces a la marinera y las paellas que los socialdemócratas servían en sus romerías electorales. Podría decirse que Julia Peralta alimentó a dos generaciones de líderes políticos de la democracia. Ganaron varias elecciones consecutivas, en total casi veinte años de gobierno durante los que la española consiguió su lugar en la ciudad. (SAINZ BORGO K. 2019: 176)

Muy distinta es la condición que se prospecta a Adelaida, aunque no conocemos los pasos de su inserción en España, ya que el desenlace nos la muestra en la puerta de la familia usurpada en la que se prepara a entrar fingiéndose Aurora. El lector no conoce, entonces, el resultado de la migración a España de la protagonista, pero de la comparación de las dos jóvenes mujeres –Adelaida Falcón y Aurora Peralta–, sí, puede apreciar que la identificación con Aurora supone una “degradación” –por así decirlo– de Adelaida, “degradación” que ella tiene que aceptar para lograr abandonar el país³. Adelaida es una joven y brillante graduada que desempeña un apreciado trabajo de redactora en una revista, obligada por las circunstancias a fingirse una mujer de mente opaca y falta de intereses, pastelera insatisfecha de un oficio aceptado por necesidad:

Convertirme en ella era una batalla perdida de antemano. De ahora en adelante, ya no tendría treinta y ocho sino cuarenta y siete años y mi vida debía parecerse a la de una cocinera con secretariado y un grado técnico superior en Turismo –a juzgar por sus calificaciones, bastante medio-

3 Cabe observar que, al poner énfasis en la condición interna de Venezuela y del régimen en el poder, una reseña de la novela habla del “insilio” experimentado por los habitantes antes bien que de migraciones más o menos forzadas (BALLADARES CASTILLO C. 2019: <https://letralia.com/lecturas/2019/11/29/la-hija-de-la-espanola-karina-sainz-borgo/>).

cre– y no a la de una filóloga especializada en edición literaria. Aquello supuso una especie de desclasamiento. (SAINZ BORGO K. 2019: 178)

A la diferente formación intelectual se añade el físico muy poco atractivo de Aurora:

La ropa estampada y voluminosa delataba suplantación en mi cuerpo. Desde que había asumido ser Aurora Peralta –vestir y lucir como ella, recordar y hasta a veces pensar como ella–, me percibía a mí misma como una mujer indeseable, pasmada y sin atributos. (SAINZ BORGO K. 2019: 210)

En la novela, nada apunta a una migración exitosa y Europa solo oficia de triste espacio de salvación. Únicamente unas contadas alusiones esbozan hipotéticos puntos de contacto entre Adelaida y Julia Peralta, mujer que en Venezuela había sabido forjarse un porvenir gracias a su habilidad y determinación, y autoriza a imaginar que Adelaida, valiéndose de sus capacidades y voluntad, pueda hacer otro tanto y librarse de la capa gris que amenaza con aplastarla:

Las transfusiones de Aurora Peralta que corrían por mis venas eran insuficientes. Para poner en marcha el motor de este asunto tendría que dar yo toda la sangre. Espabilar. Que Aurora Peralta fuese una desdichada no me obligaba a mí a serlo. Si había llegado tan lejos, no me iba a hundir. (SAINZ BORGO K. 2019: 214)

Si deslizamos el enfoque –puesto en lo personal– hacia una dimensión social podemos leer una evaluación negativa de la experiencia migratoria a España, y seguramente a Europa en general, que implica una disminución del migrante y su humillación

para que pueda encontrar cabida en el nuevo contexto mientras que la hipótesis de oportunidades futuras se insinúa solo de manera velada.

En otras palabras, el mundo de partida como el de llegada son igualmente oscuros y distópicos, solo la ilusión de una potencial mejora de la condición de Adelaida basada en la alusiva cercanía insinuada con la hábil Julia Peralta abre un resquicio por donde podría filtrar la luz capaz de iluminar la noche de Caracas.

Bibliografía

ASSMANN Aleida, 2021 [2018], *Il sogno europeo. Quattro lezioni dalla Storia*, Keller, Rovereto (TN).

BALLADARES CASTILLO Carlos, 29 de noviembre de 2019, *La hija de la española*, de Karina Sainz Borgo, “Letralia Tierra de Letras”, <https://letralia.com/lecturas/2019/11/29/la-hija-de-la-espanola-karina-sainz-borgo/> (25/01/ 2023).

BORDONI Carlo, julio de 2011, *Della distopia o del pessimismo futuro*, “IF”, año III, n. 7.

CAPPELLI Vittorio, 2002, *Nelle altre Americhe*, en Piero BEVILACQUA, Andreina DE CLEMENTI, Emilio FRANZINA (curadores), *Storia dell’Emigrazione italiana. Arrivi*, Donzelli, Roma, pp. 97-109.

Diccionario de la lengua española, 2014 y 2022, Edición del Tricentenario y actualización, <https://dle.rae.es/distop%C3%ADa> (14/05/2023).

ORWELL George, 2013 [1949], 1984, DeBolsillo, Barcelona.

PECCHINENDA Gianfranco, 2012, *Culture erranti. Sviluppo e processi migratori in America Latina. Il caso del Venezuela*, Ipermedium Libri, Santa Maria Capua Vetere (CE).

POGONSKA-BARANOWSKA Aleksandra, 2019, *Immaginare il futuro: le narrazioni distopiche nell’Italia del terzo millennio*, “Narrativa”, 41, pp. 157-167, <https://journals.openedition.org/narrativa/368#quotation> (14/05/2023).

RICCIARDIELLO Franco, 2021, *In morte della Distopia*, <https://solarpunk.it/in-morte-della-distopia/2021/> (14/10/2023).

SAINZ BORG Karina, 2019, *La hija de la española*, Lumen, Barcelona.

SÁNCHEZ RUGELES Eduardo J., 2010, *Blue label/Etiqueta azul*, Kálathos Ediciones, s.l.

VIAJES DISTÓPICOS EN LA CARACAS DEL SIGLO XXI

Giulia Nuzzo

Università degli studi di Salerno

«Ninguna utopía puede realizarse sin terror; pero después solo queda el terror», había escrito el filósofo checo Erazim Kohák in *Requiem for Utopia*, texto que brotaba desde los días dramáticos de la represión de la Primavera de Praga, registrando una sentencia pesada sobre la naturaleza misma de las utopías. La disposición normativa y totalizadora que informa sus proyectos sociales, su universalismo quimérico, las condena a invertirse, cuando se realizan, en realidades de violencia claustrofóbica. En el epígrafe de *Brave New World* de Huxley, obra fundamental de la tradición distópica del siglo XX, las palabras de Nicolas Berdjajev advierten precisamente de las terribles encarnaciones de esos sueños de civilizaciones perfectas en los modelos sociopolíticos de la realidad, reclamando el retorno a «una sociedad no utópica», expuesta a la amenaza de la infirmitad social, del caos, pero no a la condena de la pérdida de la «libertad»:

Las utopías parecen ser hoy mucho más realizables de lo que se creía. Y actualmente nos enfrentamos a una cuestión mucho más angustiosa: ¿cómo evitar su realización final? [...] Las utopías son realizables. La vida marcha hacia las utopías. Y quizá esté empezando un nuevo siglo; un siglo en el que los intelectuales y la clase culta pien-

sen en formas de evitar las utopías y volver a una sociedad no utópica, menos “perfecta” y más libre. (BERDJAEV N. 1933, trad. mía)

La utopía, «come ragione totalizzante che vuole imbrigliare ogni aspetto della realtà», anulando las exigencias del individuo en favor del bien colectivo (FORTUNATI V. 1992: 9), se invierte en antiutopía, desde la perspectiva de los hombres del siglo XX y del nuevo milenio que han crecido en la pesadilla de las guerras mundiales, del totalitarismo, de la amenaza de destrucción nuclear, de la crisis medioambiental, de la Guerra Fría, del eclipse de los grandes modelos políticos de Estados Unidos y de la URSS. El siglo XVIII, al igual que el siglo XVI periodo caliente de la imaginación utópica, no deja de someter a crítica el marco conceptual de ese discurso, dando los primeros ensayos aislados de una subversión antiutópica con una serie de obras, por ejemplo, *Gulliver's Travel* di Swift, *Le Philosophe anglais ou histoire de Cleveland* dell'abate Prévost, o *Histoire de Galligène* de Tiphaigne de la Roche, que parodian y corroen desde dentro el modelo del relato de la sociedad feliz y perfectamente regulada. Pero en el “siglo breve”, tras el notable florecimiento a finales del siglo XIX de las utopías literarias de inspiración socialista (Bellamy, Morris y Wells), envueltas ya en los densos humos de las ciudades de la revolución industrial, la actitud cambia, esa imaginación de mundos alternativos ya no es sometida a crítica por su carácter ilusorio y abstractamente reformista –como en las conocidas posiciones de Marx y Engels en la base de la proposición del socialismo científico–, sino por el fundamento rígidamente normativo que anima su estructura proyectual. «Ciò che è nuovo presso di loro, non è la critica dell'utopia denunciata come una chimera ma l'utilizzazione, tutta moderna, dell'utopia contro se stessa, condannata come nefasta» (TROUSSON R. 1993: 25). «Si tratta di quell'antiutopia che è il più forte antidoto a ogni ubria-

catura utopica e che costituisce una sorta di “critica dall’interno” che questo genere è riuscito a esprimere, dichiarando che oggi il maggiore compito degli uomini non è quello di realizzare l’utopia, quanto quello di scongiurarne l’attuazione con tutte le sue forze» (MONETI CODIGNOLA M. 1992: 11).

En esta dirección, toda una tradición de escritos –*Nosotros* de Evgeny Zamiatin (1924), *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell (1949), entre otros– habría simbolizado el eclipse hacia el infierno calculado de los sistemas totalitarios y hacia la pesadilla de los prodigios tecnológicos deshumanizadores y catastróficos, proponiendo la visión del desarrollo de la civilización occidental como una degeneración constante, una caída indetenible hacia el abismo del mal y la alienación.

Con estos mismos colores sombríos, con amplio recurso a los expedientes del relato apocalíptico, está surgiendo en Venezuela una abundante producción literaria de escritores que, en posición de abierta disidencia hacia el proyecto político de Chávez y su continuador Maduro, han denunciado la caída del país en el naufragio de la Revolución Bolivariana. Ana Teresa Torres, una de las escritoras más significativas y apreciadas de su país, se cuenta sin duda entre los autores que –también gracias a su densa exploración de la literatura de los países de Europa oriental, atravesada en el *Viaje al poscomunismo* de 2020, escrito a cuatro manos con la poeta Jolanda Pantin– han contribuido a ahondar en ese imaginario distópico, resultado catastrófico del naufragio de las «grandes utopías sociales» de la modernidad, como ella misma señala en sus textos:

El siglo XX se construyó con grandes relatos utópicos, muchos de los cuales lograron materializarse. Pero entramos en el siglo XXI y pareciera que es al revés. El periodo de las distopías, ¿no? De hecho, hay una gran pro-

ducción literaria, en este momento, de novelas y de relatos distópicos. La realidad se ha vuelto nebulosa, difícil de entender o de comprender. Desde Venezuela, me pareció que no podía escribir nada que no pasara por ese canal de la distopía. De encontrar una realidad y preguntarme ¿esto es posible? ¿esto está ocurriendo? Y resulta que sí. Entonces, vivimos una atmósfera distópica (TORRES A. T. 2021a)

Incluso a los ojos de los escritores que han tenido que tomar el camino del exilio, más o menos voluntariamente, engrosando con su producción errante las tramas de lo que desde hace unos años se ha dado en llamar la “literatura de la diáspora” venezolana, la capital caraqueña se impone como escenario privilegiado de una escritura que no cesa de relatar y denunciar el colapso del Estado, de la economía y de la sociedad de un país que desde finales de los años 50, con la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, el inicio de la etapa democrática y de un plácido periodo de prosperidad económica, parecía haberse instalado entre los países más prósperos y seguros de la órbita latinoamericana, atrayendo enormes flujos migratorios desde Europa. Como escribe Goyo Ponte,

con extrema dureza, Venezuela ha tenido que pasar de ser un lugar en el mapa del norte de Suramérica, reconocible sólo cuando el petróleo, los concursos de belleza, el béisbol o las orquestas infantiles surgían como tema, a esta urgencia conflictiva que nos coloca a apenas centímetros de la gravedad de abismos como Siria, los más ignorados países africanos o las pateras que surcan y se hunden en el mar Mediterráneo tratando de trasladar sobrevivientes de un lado al otro (GOYO PONTE E. 2019).

En el marco de una investigación en torno a las ciudades literarias de la América Latina contemporánea, estas páginas ofrecen un viaje por la Caracas distópica de la “era chavista”, sin duda uno de los centros neurálgicos de una floreciente literatura reciente que se ha adentrado con la imaginación en los escenarios de la decadencia y la violencia urbanas. Un repertorio poderoso, en expansión. De hecho, como avisan los estudiosos, la ciudad, en tanto cuerpo donde se manifiestan los síntomas del cáncer social, se impone no solo como telón de fondo, sino como protagonista mayor de la producción novelística reciente, que evidencia la desaparición de lugares naturales otrora mitificados del mundo latinoamericano, con una ruptura tangible, pues, de las tendencias topográficas que habían gobernado la tradición literaria local. Parece oportuno posponer para otra ocasión un examen en profundidad de la compleja problemática, que implica por un lado, como hemos visto, la sollicitación literaria de la relación utopía/distopía como momentos consecutivos de una proyectualidad política de signo autoritario –según la relación generativa apuntada por Zucchini en un escrito de hace años (1993)–, por otro lado, y más específicamente, la relación privilegiada entre representación de la urbe contemporánea y narración distópica, puesto que tanto la utopía como la antiutopía tienen su «gioco spaziale» (PORRETTA D. 2014: 278). Aquí nos limitamos a atravesar, sin ninguna pretensión de exhaustividad, los escritos de diversos autores identificados dentro del rayo de la investigación in fieri, como Pedro Plaza Salvati, Humberto Mata, Rodrigo Blanco Calderón, para detenerme más ampliamente, en la parte final, en las obras de Ana Teresa Torres *Nocturama* y de Karina Sainz Borgo *La hija de la española*.

Muchas de esas voces insinúan que tuvieron que oscurecer y dramatizar solo ligeramente las gradaciones del filtro distópico con que se juzga en el escenario capitalino la involución antiutópica del feliz discurso revolucionario del «mesías tropical». «El

infierno está en la tierra y queda en Caracas, es así», dice el personaje de *Liubliana*, de Sánchez Rugeles (2012: 291), para el cual se revela inútil la mudanza ya que «Caracas, como un cáncer inoperable, estaba enredada en lo más profundo de mi memoria». Con connotaciones infernales, escoltado ya desde el exergo por las famosas sextinas de Dante, la invoca también el poeta Adalber Salas Hernández, otra fuerte voz de la literatura del desarraigo venezolano, con un tono rencoroso y amoroso a la vez hacia la «madre carnívora» (14) que destroza la vida de sus ciudadanos:

Caracas, los que van a morir no te saludan.

Ya no tienen manos que levantar,
se las han cortado, se las han arrancado
los perros que caminan patas arriba por la noche
o las han perdido en alguna apuesta imprudente
y cruenta como tu nombre.

(SALAS HERNÁNDEZ A. 2019: 12)

Y largas son las filas de muertos que pueblan la ciudad en la poesía de *Salvaconducto*, construida sobre un brillante lenguaje prosástico, de raigambre coloquial, de delicados toques surrealistas, atravesado por una ácida ironía, pero construido sobre el «sentido de la pérdida» constante, ante todo la de Venezuela, «un paese che si sta autodistruggendo e dal quale, chi vi è nato, non può fuggire, anche se vive altrove, anche se in possesso di un “salvacondotto”», apunta Brandolini en la breve introducción a una antología bilingüe español-italiano salida recientemente; así como para el personaje de *Liubliana*, que al final de su experiencia descubre la vanidad de la mudanza, puesto que «Caracas, como un cáncer inoperable, estaba enredada en lo más profundo de [su] memoria» (206).

El humor implacable, en la evasión grotesca y la crítica corrosiva, también apuntala en la vertiente de la narrativa ficcional la prosa de Pedro Plaza Salvati, escritor que, registra Miguel Gomes, «ha ido revelándose como atento indagador de la experiencia urbana en los albores del siglo XXI». *Broadway-Lafayette: el último andén*, su tercera novela, se instaura elocuentemente sobre los ejes espaciales de Nuevas York y de La Guaira-Caracas, solicitando al mismo tiempo las dos fundamentales zonas de incursión de las novelas del “ciclo del chavismo” (GOMES M. 2017), el éxodo migratorio y la observación del colapso económico-social desde el espacio citadino. La experiencia de la migración acabará destrozando el ligamen sentimental de la pareja que protagoniza la novela, que, después de cinco años en Estados Unidos, ante «el dilema de *estar ilegal en un país donde hay leyes, o estar legal en un país donde no los hay*» (PLAZA SALVATI P. 2019), decide volver a Venezuela: él, más convencido de la necesidad del regreso, anticipa la mudanza, vuelve a la patria, se enfrenta con la degeneración de una sociedad enloquecida, en La Guaira, ciudad próxima a la capital, y con los tráficos oscuros de un mundillo de pícaros y estafadores, aprendiendo a «vivir peligrosamente»; ella se queda en el primer mundo, obsesionada por el proyecto de escritura de una novela sobre la vida de los mendigos en los metros de Nueva York.

En una prosa movida siempre por un buen ritmo narrativo, con una feliz combinación de crónica y ficción, señala Muñoz Molina, desde la mirada del protagonista Andrés se compone el fresco desolador de la «descomposición de Venezuela»: «el desabastecimiento, las colas en los mercados, la inseguridad, la inflación, el dólar negro disparado, la falta de libertades y el deterioro en el trato de cotidiano» (PLAZA SALVATI P. 2019: 65). En algunas críticas se ha elogiado la buena sustancia realista de la novela, pero precisamente desde este punto di vista, en realidad, la narración me parece tambalear en diversos momentos, no resultan-

do muy convincentes, por ejemplo, los pasajes que se detienen sobre las relaciones instauradas por el personaje femenino con los mendigos de Nueva York, con los cuales entretiene conversaciones algo improbables. Es un precio que el escritor acaba pagando en la realización de un ambicioso diseño simbólico, que, como ha subrayado el escritor peruano Iwasaki (2019), se juega en «el contrapunto entre la vida subterránea, marginal y de mendicidad de Manhattan con la vida en la superficie, aunque igual de miserable, de los habitantes de la soleada Caracas».

Es cierto, sin embargo, que Plaza Salvati sabe canalizar en la novela sus buenas dotes de observación sociológica, cultivadas en su experiencia anterior de cronista, aunque con una constante teatralización de los tonos narrativos, en el registro tragicómico dominante, con la cesión a un humorismo fácil, cabe decir no particularmente refinado. La degradación de la ciudad es constantemente, felizmente filmada por la mirada del personaje que la recorre en complicados peregrinajes, melancólico e irritado por la constante imposición de los afiches gigantes con la cara «del que está en todos lados», el omnipresente presidente. Por ejemplo, el cruce del famoso paso de los túneles Boquerón, en la primera parte del libro, que marca el primer acceso a Caracas del recién llegado protagonista se tiñe de tintas “posapocalípticas” (86):

El tráfico se hacia lento con el paso de los túneles Boquerón 1 (cuatrocientos noventa y siete metros de largo) y Boquerón 1 (mil novecientos diez metros) en ese orden, a la inversa, considerado este último en su época como uno de los más largos del mundo. Había unos carteles patrióticos colocados encima del boquete de entrada, que por lo largo del texto era casi imposible su lectura completa so pena de que te chocaran por detrás. Las luces del túnel funcionaban a medias y el dióxido de carbono se apoderaba de sus espacios internos, como un aliento de la

boca de un gigante enfermo [...] Al pasar La Planicie había un cerro de basura en el hombrillo. El tráfico se detuvo apenas en el punto donde se da inicio al descenso hacia el empalme con la autopista Francisco Fajardo. De ahí en adelante tendría que sufrir una lenta y penosa procesión. Veía los ranchos y más ranchos. Como una ciudad fantasma, resucitada del inconsciente, plagada de antenas Directv, me aturdí la vista a lo largo del recorrido. Muralles rayados, sucio en la autopista, el siempre contaminado Río Guaire que atraviesa la ciudad cargado de desechos humanos y otros objetos en el correr turbios de las aguas (PLAZA SALVATI P. 2019: 85).

Los subterráneos del metro de Nueva York, del otro lado, acabarán materialmente tragándose la vida de Cristina. «La búsqueda que emprende Andrés de su mujer nos convence del sino trágico de una relación destruida por la feroz persecución de ficciones; la decisión final que tome este nuevo Orfeo, en un andén del metro de Nueva York, incluso podría, como en el mito clásico, despedazarlo», escribe Gomes (2020). El crítico señala la combinación en la estructura simbólica de la novela del «viaje al inframundo» con el mito de Euridice, pero insistiendo sobre todo en la registración de una veta subterránea, abismal, que atravesaría “las profundidades” de la reciente literatura venezolana: quizá expresión de «un tratamiento alegórico del destino “subterráneo” del país desde que su vida empezó a depender, en demasiados sentidos, de lo que yace en el subsuelo».

Es un ejemplo de esta vertiente el cuento de Humberto Mata *El boquerón*, que también escarba en el imaginario de la mendicidad subterránea, centrándose en el famoso túnel construido bajo el gobierno de Pérez Jiménez. Ya desde las primeras páginas se dibuja un logrado retrato distópico de la Caracas contemporánea, obtenida de la combinación de pocas rápidas líneas, destacando las alturas de los edificios y la convulsión de los vehícu-

los motorizados, en la mugre generalizada: «edificios disparados hasta el vértigo, puentes sobre caños fétidos picoteados por garzas y en cuyas laderas abundan los mendigos; autopistas que las cruzan como relámpagos» (MATA H. 2022: 198). Mata vuelve a la novela policíaca, género que frecuenta con frecuencia, empujándolo hábilmente hacia lo surreal, sobre un caso de cadáveres de mendigos encontrados en Boquerón 1, construyendo la figura poética de un detective anómalo, que para desarrollar sus investigaciones empatiza con la vida de los desposeídos hasta perderse entre ellos, a semejanza de la protagonista femenina de la novela de Plaza Salvati. El detective se pierde en las fracturas de la ciudad contemporánea, cruzando en “El boquerón” la frontera que lo conduce a un mundo de desposeídos, que lo conquista con el hedor de una pobreza más atractiva y limpia que la vida enajenante en la civilización de la ciudad.

El relato de este humilde investigador de pesadillas metropolitanas sugiere a la memoria las historias de naufragios en la otredad de personajes anómalos de las Crónicas de Indias, como el proverbial Cabeza de Vaca, embelesado por la sencillez de costumbres y la bondad natural de los “salvajes” del Nuevo Mundo. Desde la perspectiva del inspector, nuevo acólito en la compañía de mendigos, instalado en la vida del “puente”, su nuevo “hogar”, la ciudad es percibida como un ente misterioso, un organismo monstruoso: «La ciudad es otra cosa, vista desde esos sitios. Es un ser extraño, que exuda, se alarga y se contrae del otro lado, después de una frontera señalada por la calle donde finaliza el puente» (209). Más allá de aquella, de los perversos mecanismos que rigen la presuntuosa civilización urbana, el personaje encuentra una arcadía generosa que ya no puede abandonar.

Precisamente de la narrativa policíaca de Humberto Mata y de los relatos de terror de Israel Centeno, autor que articula muchas de sus ficciones en torno a la degradación de la capital venezolana, parece partir Blanco Calderón en el escenario urbano

nocturno de su premiada *The Night*, una novela audaz y de gran complejidad argumental, que entrelaza un número impresionante de «bloques» narrativos en un caleidoscópico «tetrís» (BLANCO CALDERÓN R. 2016: 345), forjado con una inventiva que nada tiene que envidiar a Bolaño, uno de sus maestros, podría decirse, en el arte de hacer desfilas las historias de una a otra, haciéndolas deslizarse de la realidad a la ficción y viceversa, en una atmósfera de apremiante extrañamiento; quizás aquí, con un exceso de ingredientes que amenaza a veces el delicado equilibrio general de una escritura que desplaza continuamente su centro de gravedad narrativo, poniendo a prueba la paciencia del lector atrapado en una interminable confrontación con el «caos».

Dejaré para otra ocasión el análisis de la compleja construcción formal y temática de la novela, que recorre las trayectorias vitales de escritores, intelectuales y artistas de un denso período de la historia venezolana –Darío Lancini, Antonieta Madrid, Oswaldo Barreto– mezclándolas con figuras de invención, pero partiendo de un marco contemporáneo que aparece caracterizado –en la voz de uno de los personajes, el fracasado escritor Matías Centeno, que planea escribir una novela titulada *The Night*– por una evocadora poética del espacio, que es lo que interesa a los fines de la investigación aquí elaborada:

–El cuento de Mata es de 1992 y el libro de Centeno es de 2000. Marcan una década en la que había que desplazarse para encontrar las formas ancestrales del horror. Ahora mira lo que tenemos –Matías extendía las manos como un sacerdote, como si toda aquella oscuridad fuese un bien divino y él su mediador.

Estábamos por alcanzar la esquina de da hacia el Centro Plaza.

–No te extrañes que con los cortes de luz empiecen a pasar *cosas* –continuó Matías– Este año Caracas será la verdadera Ciudad Gótica (34)

El horror que Mata había localizado más allá de los túneles de Boquerón y Centeno en los cuentos de *Criaturas de la noche* en los altos de Ávila se concentra ahora en la experiencia de la ciudad, expandiéndose en el tenebroso escenario de una Caracas a la que el racionamiento eléctrico de la era Chávez-Maduro deja cada noche a oscuras, y presa de las fuerzas de criminales y asesinos. Caracas es «la verdadera Ciudad Gótica», apuesta el escritor frustrado, que con su *The Night*, «una novela policial que involucraría hacia el género gótico», quiere señalar la definitiva superación del cuento detectivesco clásico y el camino de llegada hacia lo que llama el “realismo gótico”:

–El atraso tiene su belleza. Y no me refiero al realismo mágico. García Márquez y compañía creen haberla visto, pero no vieron nada. El realismo mágico le puso colorete, alas y vestidos a la miseria. El realismo gótico va por otro lado: encuentra la verdad y la belleza desnudando, escarbando –dijo Matías.

Toda la escritura de *The Night* se sume en la oscuridad de esta Caracas nocturna, «laberinto y cueva», sacudida por los asesinatos seriales de mujeres en Parque Caiza, en la periferia de Caracas, y el rugido de las motos de los Motorizados de la Patria y de otros colectivos chavistas. Estos se vuelven la banda sonora de la novela *Jinete a pie* de Israel Centeno, que ya desde el título denuncia el acoso que sufren los ciudadanos que no tienen acceso a los privilegios de la República Bolivariana y circulan a pie, peatones perdidos en un mundo en ruinas, que el autor pinta desde un imaginario catastrófico: «Centeno muestra una Caracas de terrenos baldíos, calles solitarias y edificios en ruinas, sin necesidad de introducir contingencias nucleares, tecnológicas, ecológicas, extraterrestres o biológicas propias de las distopías estadounidenses» (FERMÍN D. 2019: 68).

Desde esta misma tonalidad siniestra, Ana Teresa Torres vira hacia la ciencia ficción en sus dos “novelas distópicas”, *Nocturama* y *Diorama*, repletas de inquietantes escenarios urbanos y con complejos tintes alegóricos, claramente conectados, incluso en el carácter alusivo y abstracto de los acontecimientos y escenarios, con el deterioro de su país, tema que cataliza buena parte de la rica producción de esta escritora «volcada en la nación» (KOZAK-ROVERO G. 2018: 15), particularmente comprometida con el género de la novela histórica: con *La escribana del viento*, por ejemplo, de 2013, «ingeniosa representación de Venezuela en dos tiempos, la Caracas del siglo XVII y la Venezuela contemporánea» (ARELLANO J. O 2022: 269).

Ofrecería materiales significativos para el discurso utopía/distopía la reciente *Diorama* (2022), que, como *Fahrenheit 451* de Bradbury o *1984* de Orwell, interviene ampliamente en el problema de la manipulación de la información en las derivas del autoritarismo político, simbolizando una sociedad enferma sobre la que ha caído el violento control de la censura falsificadora, describiendo el desmoronamiento de «una ciudad que poco a poco se hace fantasma, ruina» (270): contra aquella catástrofe luchan los protagonistas de la historia, rescatando en un agónico «proyecto memorístico» (269) imágenes fotográficas de los lugares de la ciudad que van desapareciendo. Una ciudad que está en el centro también de la voluminosa antología *Fervor de Caracas* (2015), recopilación de textos sobre la capital venezolana de escritores de tres siglos, y se esconde también detrás de las figuraciones “apocalípticas” de *Nocturama*, obra que compone con *El exilio del tiempo* e *Doñas Inés contra el olvido* una «trilogía de Caracas» (KOZAK-ROVERO G. 2018: 17), en la que debe centrarse nuestro análisis.

Aquí, la historia de Ulises Zero, que deambula en busca de su identidad perdida por una ciudad desconocida y violenta, se cruza con la historia del pueblo de Nocturama, perfilándose con

este contrapunto una reflexión hasta demasiado abierta sobre el carácter “aleatorio”, ficticio y artificial de nuestras construcciones identitarias, las de los individuos y las de las colectividades, y sobre la fácil corruptibilidad de los proyectos sociales del hombre, sobre los que la autora traza un círculo de sombrío pesimismo. *Nocturama* toma prestado del género del relato utópico de varias maneras, empezando por el uso de la estructura del viaje, que connota la identidad enigmática, ulisiaca, del protagonista, una figura que se mueve en una condición de contradicción insoluble, entre la precariedad positiva que le confiere la destitución de la memoria, que lo libera de la «utopía del retiro» –la idea ilusoria que guiaría a la mayoría de los mortales de poder retirarse al final de la vida a la intimidad de su verdadero yo, como reflexiona el mismo Ulises en una ocasión (TORRES A. T. 2006: 94)–, libre de ataduras y constricciones sociales, y la búsqueda nostálgica de un pasado, de un estado de inocencia perdido. De hecho, Ulises conserva vagas reminiscencias de momentos de su infancia transcurridos en un país inidentificable, Bahía de Piedras, ilocalizable en los mapas, tal como la Isla de Coinos, de la que se entera por un libro encontrado por caso: «un pueblo que perdió su identidad cuando el territorio en el que habitaba quedó separado del istmo que lo unía al continente», un pueblo afligido por tanto por la «utopía [del] retorno» (109).

Evidente es, pues, la alusión a los antiguos progenitores de la tradición utópica, en estas páginas, borgesianas en el meticuloso tejido casi ensayístico de referencias a una literatura antropológica imaginaria, de la que Ulises recibirá otras pistas para la búsqueda de su identidad perdida. Incluso la historia del pueblo de Nocturama, por otra parte, inclinado «hacia la utopía» por «lo inesperado de su origen» (53), traza una implacable decadencia, con su esfuerzo por mistificar su pasado oscuro y humilde, por el que sucumbe a las sirenas de corruptos cantores y profetas de la nacionalidad; una metáfora del populismo de Chávez, respec-

to al cual Ana Teresa Torres, afiliada desde joven a las posiciones de la izquierda liberal menos dogmática, desde 2005 expresa su abierta disidencia proponiéndose como cabeza visible del movimiento de oposición al gobierno (KOZAK-ROVERO G. 2018: 12). El advenimiento en *Nocturama* del héroe carismático, que inculca en los habitantes del pueblo el orgullo de unos orígenes blasonados y la credencia en un futuro de esplendorosa prosperidad, puede ser conectado con las páginas ensayísticas de *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana* (2009) sobre el mito de Bolívar, insomne padre de la patria venezolana, fulcro de la venezolanidad, fuente venenosa de la insensata megalomanía de la prostrada nación, incapaz en su terrible declino de hacer frente a la grandeza del intrépido prócer. «La nostalgia de la gesta acompañará la historia venezolana, pero de la nostalgia a la utopía no hay más que un paso. El imaginario venezolano se mueve entre ambos extremos. Se sitúa en un tiempo oscilante entre la catástrofe y la resurrección: una temporalidad subjetiva que se mueve entre el pasado destruido y el advenimiento de un nuevo mundo» (TORRES A. T. 2009), escribe la autora en las páginas de la introducción, concentradas en un punto en el espectáculo desolador de la Caracas de la Independencia, devastada por el «“duende”» de las guerras, en la que «“nada es de lo que fue”», como reconocía el mismo Bolívar en una carta.

En *Nocturama*, pues, Torres fija el retrato apocalíptico de la Caracas de la Revolución Bolivariana, destruida por el “duende” del chiavismo: una ciudad hundida en una especie de guerra interna, tan violenta como indescifrable en las dinámicas de los conflictos, entre bandas armadas que aluden evidentemente a los presidios colectivos instruidos en el experimento del socialismo del siglo XXI. A través de la mirada inconsciente y los movimientos rezagados de Ulises, ajeno a todo y como acostumbrado a todo, Torres consigue filmar con técnica cinematográfica, en un filtro de fría impersonalidad, las acciones terroristas que –como

una fuerza sísmica, natural incluso en su extraordinariedad destructiva— entre ráfagas, bombas tóxicas y perdigones, puntúan la vida de los barrios de la metrópoli en llamas, o las escenas de grotesca miseria que se agitan en sus calles sin nombre:

Llegó a una calle que se encontraba en un estado maloliente, con las entradas de los edificios tapadas por sacos de basura, y atravesada por ratas despavoridas (TORRES A. T. 2006: 42)

Llegaban niños, mujeres, jóvenes con cartelitos que anunciaban “Tengo sida”; personas mutiladas se arrastraban sobre tablas de madera con ruedas; otras mendigaban tiradas en el pavimento, ancianos con ordenes para comprar medicinas, hombres ebrios que rozaban la manga de la chaqueta para pedirle que les diera algo de comer, seres que habían perdido la razón, o gente que en general trataba de vender algo (49)

En los lugares en los que se mueve Ulises se puede reconocer, en efecto, imágenes de la violencia, la pobreza y la degradación de tantas metrópolis latinoamericanas, escenarios de las disputas de la delincuencia común, agentes terroristas, cárteles del narcotráfico, policía y grupos paramilitares, pero los vínculos con la Caracas de la contemporaneidad son evidentes, tanto que para Gomes solo es aparentemente ilógico definir «testimonio el acontecer de una ciudad casi onírica, de localización vaporosa». Además del «deterioro social y la miseria», «la conducta de un gobierno gesticulador y teatral, la violencia, la agitación social de Nocturama se asemejan a las de Carcas, con sus tomas de edificios en nombre del “poder del pueblo” [...], marchas, protestas [...] y asesinatos a sangre fría de miembros de la oposición que las autoridades [...] se esfuerzan en soslayar» (GOMES M. 2019: 6-7). «Los Vengadores de la Patria» (TORRES A. T. 2006:

41), «Los Salvadores de la Patria» (49) «Los Guardianes de la Patria» (51), «Los Guerreros de la Reina» (115), «Los Guerreros del Sol», se alternan sin una lógica reconocible en el ajedrez de la ciudad, dejando un sueldo de muertos y devastaciones contados por el narrador con una impasibilidad similar a la de los narradores del realismo mágico registrando las extrañas fenomenologías de lo latinoamericano. Memorable el momento en que «Los Guerreros del Sol» asedian los transeúntes de la autopista, obligando a Ulises y su compañera de aventura a refugiarse en la «Ciudad subterránea» que se extiende bajo el puente, donde una miserable humanidad organiza sus viviendas precarias, acostumbra a la suciedad y al sonido de disparos y bombas:

Una marejada de personas rodeaba los automóviles y saltaban de unos a otros destruyéndolos y amenazando a los conductores con matarlos si no los abandonaban allí. A unos cincuenta metros unos jóvenes habían prendido fuego a unos cauchos y arrojaban botellas. Pronto un inmenso fuego se alzó frente a ellos y se dirigieron a las escaleras que utilizaban los vendedores [...] Alguien informó que iban a bombardear la autopista antes de que se incendiara la ciudad [...] Los helicópteros se limitaban a sobrevolar en círculo. Abandonaron el automóvil y comenzaron a descender por las escaleras que eran muy estrechas, apenas para una persona, sin mirar el vacío, pues la vertical era muy alta (141).

El viaje de este Ulises desmemoriado en la urbe posapocalíptica no concluye, pues, con el esperado reencuentro de la identidad y de la patria –la «gran patria [de] la infancia» (60)– sino en la destrucción final de la ciudad, aunque tal vez con su sobrevivencia, junto con la mujer que ha empezado a acompañarlo en el laberinto de su identidad en la oscura noche de Caracas:

La ciudad estaba completamente en tinieblas y solamente la alumbraban los bombardeos que estallaban como haces de resplandor; en esos momentos distinguíamos a nuestro alrededor sombras que eran también personas. Puede ser que estuvieran muertas, en algunos momentos nosotros también creíamos haber muerto [...] algunas sombras que se cruzaron con nosotros decían que la ciudad ya no existía. Los perros salvajes habían invadido las ruinas y estaban devorando todo lo que encontraban, tanto los cuerpos muertos como los cuerpos vivos (TORRES 196).

Llegamos pues a la Caracas infernal de *La hija de la española*, primera, exitosa novela de la joven escritora Karina Sainz Borgo, uno de los nombres más representativos de la narrativa de la diáspora venezolana, residente desde 2008 en España. El exilio –como única posibilidad de salida de una realidad infernal– está evidentemente tematizado en una obra que, según se explica en el paratexto, desarrolla «una historia de ficción»: es depreendida en parte de la realidad, pero sin fidelidad a los datos, «con una vocación literaria, no testimonial».

La protagonista y narradora del relato, Adelaida Falcón, pierde a su madre y en seguida pierde también a su apartamento, del que se apropian con la fuerza los «Hijos de la revolución». La ciudad de Caracas más que trasfondo es personaje central de la novela de Sainz Borgo, una esencia maligna que devora la vida de sus ciudadanos. Una «ciudad en llamas» donde se prostituyen los más fundamentales valores de la res publica, triunfan la corrupción y la violencia en el caos más desenfrenado. Los bolívars arden en hogueras (valen menos que servilletas en el momento de la devaluación máxima de la moneda nacional) y, entre nubes de gas lacrimógenos y balas perdidas, se enfurecen las bandas de los colectivos chavistas, los Motorizados de la Patria, con sus tétricas capuchas dibujadas con calaveras. «Guardianes de la

Revolución Bolivariana», según la propaganda nacional, de hecho, son el brazo armado irregular del estado, que reprime con la fuerza las protestas de los manifestantes, mientras las hordas de las «bachaqueras», traficantes del mercado negro, aprovechando la escasez y la hambruna, revenden a un precio exorbitado productos alimentares y de primera necesidad, subsidiados por el gobierno o conseguidos a través de procedimientos irregulares en los supermercados. Es «un imperio de basura y pillaje», en el que todos se roban entre sí, un «país moribundo» en el cual, para sobrevivir, uno debe llevar el uniforme de los seguidores de Chávez-Maduro o conseguir un salvoconducto para el extranjero. Es lo que logra hacer Adelaida apropiándose de la identidad de la vecina Aurora Peralta, la «hija de la española», que encuentra muerta en su apartamento, y con cuyo pasaporte español, tras mil peripecias, sale de esta Caracas apocalíptica.

Si estos esenciales acontecimientos constituyen el delgado hilo de la fábula, la novela deduce sus mejores momentos del intenso flujo introspectivo de la protagonista, inmersa en la evocación de la ferviente relación con la madre, en la ausencia de toda figura masculina, y de los lugares de la infancia –en la costa de Ocumare–, con el telón de fondo de la plácida Venezuela de antaño. Tal como en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo el descenso en los ínferos de Medellín se realiza desde el recuerdo del barrio de la infancia, de una Colombia luego incendiada por la “chispa” de la violencia, la espacialidad de *La hija de la española* se declina a través del movimiento pendular de la memoria entre más geografías y tiempos del proceso histórico nacional, resuelto en la evidencia espectacular de la catástrofe del presente. Por un lado, «los días de caña de azúcar y zancudos de Ocumare», por el otro Caracas, «la ciudad medrosa [...] que con el paso de los años se transformó en un amasijo de alambradas y cerrojos» (SAINZ BORG K. 2019: 37), donde «lo único que funcionaba era la maquina de matar y robar, el ingeniería del pillaje».

je» (53), «una ciudad en la que hasta las flores depredan» (27); la Venezuela de antes, el país en expansión de los años cincuenta y de las décadas democráticas, que impresionaba a los inmigrados por sus tiendas llenas de electrodomésticos; y el país de hoy, el de la revolución chavista, un país agonizante y a la vez asesino, cercado por la muerte y la podredumbre. Las parejas dicotómicas muerte-maternidad, descomposición-reproducción se contienen, de hecho, toda la estructura simbólica de la novela, ya desde las primeras páginas, que nos echan de bruces en el luto de la hija que se aproxima a sepultar al cuerpo de la madre.

El de Adelaida es un duelo anómalo, insoportable, desprovisto de la ritualidad consoladora de la sepultura, ya que la tierra de la maligna patria venezolana es principio que no ampara, no protege a sus hijos, sino que con furia “engulle” a sus muertos y expulsa los sobrevividos. Es con recelo que la mujer deposita en la fosa del cementerio el cuerpo de la madre, realizando un rito que sabe la ligará para siempre a una tierra de la que tendrá que marcharse: «[...] entendí que mi único muerto me ataba a una tierra que expulsaba a los suyos con la misma fuerza con la que los engullía. Aquella no era una nación, era una picadora» (26). Al recelo se unen poco después el miedo y el dolor: «no podía marcharme pensando lo poco que demoraría algún ratero en abrir la tumba de mi madre para robarle las gafas, o los zapatos o los huesos, que se cotizaban al alza en aquellos días en los que la brujería se convirtió en la religión nacional» (28), anota la protagonista con ácido sarcasmo.

No es una hipérbole fantasiosa sino una referencia concreta a una práctica, la de la profanación de tumbas, que en los últimos años ha arrasado muchos de los cementerios capitalinos, conectada con el saqueo de objetos y también con ritos satánicos o vinculados con la santería. Con un afán testimonial, pero con la fuerza de la imaginación literaria, Sainz Borgo nos arrastra hacia una de aquellas manifestaciones, reproduciendo la danza desen-

frenada de una niña que sube a horcajadas de una tumba, incitada a bailar cabalgando por «los azotes en el culo» de la madre y «el ritmo de una música estridente», el reggaetón “Tumba la casa mami”, melodía de fealdad obscena que atraviesa como una banda sonora el libro (30): «Miré a la chica frotarse contra algo muerto, algo a punto de criar gusanos. Ofrecer el sexo como el último tributo de una vida arrancada a balazos. Una invitación a reproducirse, a parir y atraer al mundo más y más de su estirpe: toneladas de gente a la que la vida le dura poco, como a las moscas y las larvas» (31).

Maternidad y muerte se alternan también en dos referencias figurativas que vertebran de una manera significativa el flujo de la narración, cifrando momentos cruciales de la trayectoria existencial de la protagonista. *La joven madre* de Arturo Michelena, que una Adelaida aún adolescente conoce en la Galería de Arte Nacional, descubriendo en la imagen de la «joven madre tumbada en la mecedora» —«que sostenía en brazos a un niño demasiado grande, blanco y saludable para aquel país castigado por el hambre y la guerra»— «la prueba irrefutable de que la luz alumbraba, esclarece lo turbio y dota de razón la oscura casquería del bajo vientre» (95, 94). Triunfan en cambio las fuerzas oscuras del bajo vientre, la suciedad de los restos excrementicios, las tinieblas de la muerte y de los impulsos destructores en la pesadilla que crispa el frágil sueño de la protagonista en el avión que la lleva a Madrid, al final de la historia. Es una especie de *Guernica* en el cual Adelaida, acompañada por una niña desconocida, se ve obligada a navegar, empujada por una fuerza impetuosa:

Flotábamos entre serpientes de excrementos que se movían lentamente junto a caballos y jinetes muertos. Tenían los ojos abiertos, color de yema cocida: cuencas vaciadas de vida. Los cadáveres de bestias y hombres chocaban contra la niña y contra mí, que nadábamos torpes

en aquella sopa tibia de sangre y mierda [. . .] Quise nadar hasta la superficie, pero la niña volvió a tirar de mi mano para enseñarme algo. Detrás de un caballo ensillado y sin jinete flotaba un cuerpo convertido en un ovillo. Un hombre séptico en una placenta séptica. La niña nadó hasta él sin soltar mi mano. Sujetándolo por el hombro, giró su cuerpo para que pudiésemos ver su rostro. Era Santiago. La pequeña usó su brazo para rodearlo. Nos abrazamos los tres, con aquel cardumen de bestias, boñigas y hombres muertos a nuestro alrededor. (205- 206)

Una «agua terrosa», cloaca de «sangre y mierda» en la que flotan recortados y descompuestos cuerpos de siluetas picassianas, «caballos y jinetes muertos», con «los ojos abiertos, color de yema cocida». Parece sacado en cambio de *El jardín de las delicias* de Bosch el globo transparente, el «cuerpo convertido en un ovillo», el «hombre feto en una placenta séptica» que, en la marea de la pesadilla infernal, ve flotar «detrás de un caballo ensillado y sin jinete» (206). Es Santiago, el hermano menor de su amiga querida, chico de inteligencia genial precozmente muerto en la “Caracas-Guernica” de los Hijos de la Revolución: vida prometedora abortada en el experimento en vitro de la Revolución Bolivariana.

A Madrid llega pues una Adelaida trasformada, que ha pasado por sucesivos muertes y renacimientos, usurpadora de una identidad ajena, desertora y exiliada de un país en el que ni siquiera los muertos descansan en paz. A críticos y lector que han supuesto una traslación autobiográfica en este personaje femenino –de dudosa actuación moral, anota Zambrano, ya que para salvarse se deshace del cadáver de la vecina carbonizándolo en la basura y apropiándose de su identidad– Sainz Borgo responde en un pasaje de su *Crónicas barbitúricas*, un conjunto de escrituras desprendidas de un blog «abolido», publicado poco después de la salida de la novela: «Contesto con una frase más de Ade-

laide que es mía. Yo, como ella, nací en un lugar en el que hasta las flores depredan. A aquel personaje le presté mis recuerdos y las amarguras de un país en trance de morir. Le dejé mi lunar de desarraigo y mi mirada de desterrada. Es difícil sobreponerse de un lugar en el que muchas fuimos viudas a los diez años y del que huimos tatuadas con la culpa del superviviente, la misma que siente ella y siento yo. Pero ni yo soy Adelaida Falcón ni este es un libro sobre Venezuela» (SAINZ BORG K. 2019b: 14). Pero si las *Crónicas barbitúricas* se despiden de la patria “depredadora” («ese país insolvente al que no pude devolverle ni siquiera una lágrima»), relatando en un ejercicio de escritura extemporáneo aunque “salvífico” («literatura como automedicación») su vida de recién emigrada, el proceso de radicación en España («esa casa mía que construí dentro de mí misma al mismo tiempo que otra se demolía»), *La hija de la española* indudablemente es un libro sobre Venezuela, aunque con algunas ambigüedades, objeto de una animada controversia.

Goyo Ponte oportunamente señala una incongruencia entre la “reticencia” de Sainz Borgo, exhibida en varias entrevistas, a contextualizar claramente los acontecimientos relatados, y la sin embargo evidente reconocibilidad del momento histórico evocado en sus páginas, las primeras dos décadas del siglo XXI, y en particular los años 2017-2018, en los que «la realidad venezolana convirtió su ejercicio de imaginación en un inventario veraz de la catástrofe» (GOYO PONTE E. 2019). Dependerían de ello, según él, la «preocupante ambigüedad dialectal» de la escritura, o sea el dominante e inverosímil utilizzo del léxico del español peninsular en la boca de personajes sudamericanos, y sobre todo la incorrecta reconstrucción de la fisionomía callejera de Caracas, sobre la que el crítico se extiende con ironía, perfilando un juicio final tal vez demasiado severo sobre las «falencias éticas» así como «literarias» del libro de la joven autora. Sobre este doble fallo insiste también Sandoval en una reseña fundada en realidad sobre ar-

gumentos en parte frágiles. Tras proporcionar al lector reflexiones no especialmente esclarecedoras sobre la estética de la novela y sus complejas y contradictorias relaciones con el mundo social, el autor rechaza la novela por el comportamiento impenitente de la protagonista Adelaida: «la denuncia sobre la inmoralidad chavista pronto se empaña con la propia inmoralidad de la protagonista (Adelaida Falcón) trasmutada en heroína de aquello que cada página de la novela cuestiona» (SANDOVAL C. 2021). El crítico parece olvidar que se trata de un personaje de ficción, aunque fácilmente identificable con la amargada escritora que le dio forma, un personaje cuyo comportamiento immoral e incoherente parece ser una feliz excepción al maniqueísmo exagerado que con más razón se ha reprochado a la *Hija de la española*. En su intento de resistir al caos y abandonar el país, Adelaida transita hacia esa “zona gris” de hundimiento moral en la que, según los testimonios de las víctimas de la violencia extrema, a menudo se enreda la lucha por la supervivencia de “los salvados”, en experiencias en las que las rígidas fronteras entre víctimas y victimarios tienden a difuminarse.

Otra cosa es que la acción peque de inverosimilitud, y que la autora, para denunciar el “mal extremo” del chavismo, no trate de matizar tonos y colores de la tragedia de su país, al revés buscando la estrategia de la amplificación, corriendo el riesgo de caer en algunos momentos en el cuadro grotesco, en la hipérbole tremendista. A la joven escritora, establecida en España desde 2006, algunos críticos no le han perdonado de haber entregado a una escritura de avasallante fuerza narrativa y con tantos momentos de auténtica inspiración, la representación de una realidad esperpéntica, en la que el complejo universo del “pueblo bolivariano” es degradado en las connotaciones monocordes de una plebe vulgar, ignorante y violenta, fácil presa del populismo de Chávez y de las redes corruptivas de su opresivo poder: no muy distante de la gentuza fea contra la que Vallejo se ensa-

ñaba en *La virgen de los sicarios*, o de los violentos carniceros de los arrabales de Buenos Aires en los que Esteban Echeverría en *El matadero* –para recordar un importante antecedente decimonónico en las cartografías distópicas latinoamericanas– simbolizó a los seguidores de la dictadura rosista.

A estos comentaristas perplejos resulta algo sospechosa, desde luego, la sorprendente parábola editorial de la novela, vendida a muchos países cuando todavía no se había acabado de imprimir en Barcelona por Lumen, algo elocuente, pues, de un diseño comercial que, mirando a la platea del público europeo, acaba desperdiciando la ocasión de ofrecer un diagnóstico más profundo de la crisis nacional, reparando con despreocupado oportunismo en la parodia del experimento chavista y en un fácil tono catastrofista, razona Goyo Ponte. Pero, objetan otros estudiosos, el texto de Sainz Borgo, «con las estrategias o los dones de la ficción, no persigue proferir ningún tipo de verdad objetiva ni una pedagogía ética en torno a estas devastaciones que plantea la novela» (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ 2023: 329); su mérito esencial, reconoce la escritora Gisela Kozak, estriba en «un manejo impecable del código de las distopías cinematográficas de corte apocalíptico, que ayuda a los potenciales lectores a entender que en Venezuela se vive uno de los posibles futuros de la humanidad». Por tanto, es impropio pedir contención y calma a estos escritores testigos de la “catástrofe” venezolana. A Sainz Borgo hay que reconocerle el mérito de saber contener tanta rabia e indignación en la «limpidez de la prosa» que «despierta empatía y repulsión, cual personaje harapiento de una distopía cinematográfica» (KOZAK-ROVERO G. 2019)¹.

1 En su segundo experimento de escritura, *El Tercer País*, Sainz Borgo juega a confundir más decididamente los referentes geográficos, evaporándolos en un clima de fábula, en el que algunos críticos han percibido un toque de las novelas clásicas del realismo mágico. Sin embargo, también aquí está en juego un territorio preciso, el de la frontera entre Venezuela y Colombia, atravesada

En estos textos se reconocen, pues, distintas estrategias en la construcción del inventario de la catástrofe de la ciudad, en el dibujo de la cartografía del miedo de Caracas. Con un enfoque realista en la elección de Plaza Salvati, que atribuye a la gesticulación del lenguaje prosástico, plano y no particularmente inventivo del narrador, a su apacible humorismo, la denuncia del derrumbe del país; en la escenografía nocturna y subterránea de *The Night*, que entroniza a Caracas como telón de fondo de nuevas poéticas del “horror”, de un “gótico urbano”; en la abstracción futurista de Torres, llevada hacia el umbral de la deflagración apocalíptica pero con el mantenimiento de un tono narrativo firme y tranquilo, que naturaliza lo excepcional y vuelve cotidiano lo catastrófico; en la deformación distópica de los rasgos urbanos en Sainz Borgo, reconocibles, mencionados aunque no realistamente marcados en el ritmo de una prosa que por momentos recuerda la imprecación y la medida hiperbólica de *La virgen de los sicarios* de Vallejo.

«Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure», escribía Calvino en *Le città invisibili*. La literatura se confirma como lenguaje privilegiado para desentrañar las tramas de aquellos sueños, entre deseos y miedos, volcando en el espacio de la ciudad una imaginación política que en la señalación de la catás-

por el éxodo de emigrantes que huyen de la “catástrofe” nacional, tierra de nadie donde solo florece la violencia inhumana de traficantes y delincuentes sin escrúpulos, también en el centro de la escritura de *Díptico de la frontera* de Luis Mora Ballesteros, relativa al éxodo anterior de colombianos que huían de su infierno en los años ochenta y que habían cruzado las fronteras nacionales para encontrar una barbarie aún mayor. Sainz Borgo, sin embargo, se concentra en el núcleo temático que ya había aflorado en *La hija de la española*, el del entierro, desarrollándolo en un relato de aliento rulfiano, poblado por inolvidables figuras de mujeres, frágiles y fuertes Antígonas de la frontera que dedican su vida a dar sepultura a los numerosos cuerpos caídos en el camino, golpeados por una violencia brutal.

trofe no deja de apuntar la mirada hacia el espejismo de una realizable felicidad, lejos de los modelos de geométrica perfección y de ejemplares gobiernos de las ciudades ideales de las utopías clásicas...

Bibliografía

ARELLANO Jesús, 2022, *Venezuela bajo la mirada caleidoscópica de Ana Teresa Torres. Cuatro momentos de su itinerario*, en Tatiana DA SILVA CAPIVERDE - Juliana BEVILACQUA MAIOLI (Eds), *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*, Edições makunaima, Río de Janeiro, pp. 249-276.

BERDJAIEV NIKOLAI, 1933, *Democracy, Socialism and Theocracy*, in *The End of Time*, trad. inglese di D. ATTWATER, Sheed, London.

BLANCO CALDERÓN Rodrigo, 2016, *The Night*, Alfaguara, Barcelona.

CAVALLIN Claudia, 2019, *La madre es la patria y el derecho de morir en ella. Entrevista a Karina Sainz Borgo*, "Latin American Literature Today", n. 11, agosto, <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/08/mother-homeland-and-one-has-right-die-her-interview-karina-sainz-borgo/> (07/07/2023).

CENTENO Israel, 2014, *Jinete a pie*, Editorial Lector Cómplice, Caracas.

DA SILVA CAPIVERDE Tatiana - BEVILACQUA MAIOLI Juliana, *Las voces de la literatura venezolana contemporánea: resonancias más allá de las fronteras*, en Tatiana DA SILVA CAPIVERDE - Juliana BEVILACQUA MAIOLI (Eds), *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*, Edições makunaima, Río de Janeiro, pp. 10-21.

FERMÍN Daniel, 2019, *La distopía del presente: apuntes sobre Jinete a pie, de Israel Centeno*, "Co-herencia", vol. 16, n. 30, enero-junio, pp. 59-77.

FORTUNATI Vita, 1992, *Introduzione a Raymond TROUSSON, Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Longo Editore, Ravenna, pp. 5-11.

GOMES Miguel, 2017, *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolanas en los albores del siglo XXI*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

GOMES Miguel, 2019, *Nocturama y el ciclo del chavismo*, "El Nacional", Caracas, 24 de marzo, pp. 6-7.

GOMES Miguel, 2020, *Reseña a Broadway-Lafayette: el último andén de Pedro Plaza Salvati*, "Latin American Literature Today", n. 13, february.

GOYO PONTE Einar, 2019, *La hija de la española: la escritura de la urgencia*, “Trópico absoluto”, Caracas, 7 de noviembre, <https://tropicoabso-luto.com/2019/11/07/la-hija-de-la-espanola-la-escritura-de-la-urgencia/> (17/07/2023).

HEVIA Elena, 2019, *Mi libro cuenta cómo se pudo Venezuela. Entrevista a Karina Sainz Borgo*, “El periódico”, Madrid, 7 de mayo, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190507/karina-sainz-borgo-entrevista-la-hija-de-la-espanola-7442271> (19/8/2023).

ITRAGO Dalila, 2019, *Lo que nos está ocurriendo es una tragedia de proporciones monumentales pero es una oportunidad. Entrevista a Karina Sainz Borgo*, “Prodavinci”, Caracas, 12 de diciembre, <https://prodavinci.com/karina-sainz-borgo-lo-que-nos-esta-ocurriendo-es-una-tragedia-de-proporciones-monumentales-pero-es-una-oportunidad/> (19/8/2023).

IWASAKI Fernando, 2019, *El contrapunto de dos mundos en Broadway-Lafayette de Pedro Plaza Salvati*, 7 de diciembre, <https://prodavinci.com/el-contrapunto-de-dos-mundos-en-broadway-lafayette-de-pedro-plaza-salvati/>

KOZAK-ROVERO Gisela, 2018, *Ana Teresa Torres: Testigo hasta el final*, “Inti: Revista de literatura hispánica”, n. 87, abril.

KOZAK-ROVERO Gisela, 2019, *Una literatura despiadada*, “El Cultural (La Razón)”, 4 de octubre, <https://www.razon.com.mx/el-cultural/una-literatura-despiadada/> (19/11/2023).

LÓPEZ KELLER Estrella, 1991, *Distopía: otro final de la utopía*, “Reis: Revista española de investigaciones sociológicas”, n. 55, pp. 7-23.

MATA Humberto, 2022, “El boquerón”, en *El otro Delta*, Fundación Imprinta de la Cultura, Caracas, pp. 197-218.

MONETI CODIGNOLA Maria, 1992, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, La Nuova Italia, Firenze.

MUÑOZ COLINA Antonio, 2020, *Palabras de presentación de Broadway-Lafayette: El último andén*, “El Nacional”, 9 de febrero, <https://www.elnacional.com/papel-literario/palabras-de-presentacion-de-broadway-lafayette-el-ultimo-anden/> (07/07/2023).

PLAZA SALVATI Pedro, 2019, *Broadway-Lafayette: el último andén*, Kalathos, Madrid.

PORRETTA Daniele, 2014, *L'immagine della città del futuro nella letteratura distopica della prima metà del '900*, Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona.

RIVAS Luz Marina, *El país desde lejos: la migración venezolana en las ficciones de Karina Sainz Borgo*, en Tatiana DA SILVA CAPIVERDE - Juliana BEVILACQUA MAIOLI (Eds), *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*, Edições makunaima, Río de Janeiro, pp. 195-218.

SAINZ BORG Karina, 2019a, *La hija de la española*, Penguin Random House, Barcelona.

SAINZ BORG Karina, 2019b, *Crónicas barbitúricas, el asombro y la ira*, Círculo de Tiza, Madrid.

SAINZ BORG Karina, 2021, *El Tercer País*, Lumen, Barcelona.

SALAS HERNÁNDEZ Adalber, 2019, *Ai margini di un mondo sconosciuto (Poesia 2015-2019)*, a cura di Alessio BRANDOLINI, Edizioni Fili d'Aquilone, Roma.

SÁNCHEZ RUGELES Eduardo, 2012, *Liubliana*, Ediciones B., Caracas.

SANDOVAL Carlos, 2021, *Estética y moral en la narrativa de la era de Chávez: La hija de la española*, "Carátula", edición 110-111, 02 agosto, <https://www.caratula.net/estetica-y-moral-en-la-narrativa-de-la-era-de-chavez-la-hija-de-la-espanola/> (27/07/2023).

TORRES ANA TERESA, 2009, *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*, Alfa, Caracas, E-book.

TORRES ANA TERESA-PANTIN YOLANDA, 2020, *Viaje al poscomunismo*, Eclipsidra, Caracas.

TORRES ANA TERESA, 2021a, *Vivimos en una gran distopía*, "Prodivinci", 7 marzo, Caracas, <https://prodivinci.com/ana-teresa-torres-vivimos-en-una-gran-distopia/> (16/9/2023).

TORRES ANA TERESA, 2021b, *Diorama*, Monroy Editor, Caracas.

TROUSSON Raymond, 1993, *La distopia e la sua storia*, in *Utopia e distopia*, a cura di Arrigo COLOMBO, Edizioni Dedalo, Bari, pp. 19-34.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ Gilberto Daniel, 2023, *Una novela sobre la devastación: política y narrativa en La hija de la española*, "Connotas. Revista de crítica y teoría literarias", n. 26, enero-junio, pp. 284-331.

ZAMBRANO Grégory, 2022, *Violencia y distopía en La hija de la española*, de Karina Sainz Borgo, en Tatiana DA SILVA CAPIVERDE - Julia

na BEVILACQUA MAIOLI (Eds), *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*, Edições makunaima, Río de Janeiro, pp. 219-248.

ZUCCHINI Giampaolo, *Il fattore politico: la distopia totalitaria*, in *Utopia e distopia*, a cura di Arrigo COLOMBO, Edizioni Dedalo, Bari, pp. 19-34.

REDENCIÓN Y ESTÉTICA DE LA UTOPIA EN
LA VIRGEN CABEZA DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Adriana Mabel Porta

Università per Stranieri “Dante Alighieri” di Reggio Calabria

Introducción

Las reiteradas crisis económicas e institucionales que han aco-
sado a la sociedad argentina en las últimas décadas han provoca-
do un alzamiento de la línea de pobreza y, con ello, instalado el
fantasma de la inestabilidad en los sectores medios. Esta sensa-
ción de vulnerabilidad, amplificada por la experiencia de la pér-
dida de la seguridad material y cuestionada por una mayor sen-
sibilidad hacia lo diverso, ha relativizado las certezas y acercado
realidades que en el pasado eran incompatibles. La recepción li-
teraria de estas transformaciones niveladoras se refleja en el naci-
miento de una producción original, que se aleja del realismo si-
lencioso y melancólico que aborda la pobreza desde la invisibi-
lidad, para construir una estética del desborde que da voz a la
marginalidad desde su seno y arrasa con fuerza los límites del re-
lato¹. Esta nueva «Literatura de lxs pobres», propiciada por el

1 Chiani destaca en la narrativa de Cabezón Cámara ese «desmarcarse de la
mujer del lugar de la víctima» para asumir un rol protagónico en la lucha por
la paridad y las reivindicaciones de género (CHIANI M. 2021: 197). La irrupción
de un enfoque que cambia las cartas en juego en un grupo de escritoras de
la denominada «Nueva Narrativa Argentina» (DRUCAROFF E. 2011, 2016), se

avance del feminismo y las luchas por el reconocimiento de las «subjetividades nómadas» en el discurso *queer* (GALLEGO CUIÑAS A. 2021: 71), se configura como un espacio de oposición al modelo ético heteronormativo impuesto por los gobiernos neoliberales que condena, discrimina y excluye toda forma de disidencia sexual. En su relato, es portadora de un concepto de pobreza que amplía sus márgenes referenciales para abrazar todas las diversidades que no se reconocen en los estereotipos culturales del modelo oficial, es decir, sujetos acomunados por la carencia de recursos, la falta de acceso a los derechos básicos (sanidad, educación y cultura), y el estigma de la indefinición²; aquellos que en el imaginario colectivo son considerados como seres indeseables, potencialmente peligrosos, casi animales.

En este trabajo analizamos *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009), parábola de la redención y del fracaso que

encuadra en el clima de debate político e institucional impulsado y sostenido por los movimientos de mujeres y los colectivos disidentes, como, por ejemplo, el colectivo #Ni una menos, del que algunas de ellas participan. Entre las leyes fundamentales que surgen de este proceso de renovación, y que dan cuenta del tenor del debate, recordamos: la Ley 26.485 de Protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres (2009), la Ley 26.842 (2015), que modifica la Ley 26.364 de Prevención y Sanción de la Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas, y la Ley 26.791 (2012) que tipifica y agrava la figura del feminicidio. En este mismo año se sanciona la Ley 26.743 de Identidad de género y, sucesivamente, después de casi una década de debates (2021), la tan esperada legalización del aborto gratuito y seguro con la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (ANZORENA C. 2021).

2 Pensemos, por ejemplo, en los cuerpos travestis, representados en una de las protagonistas del relato, cuya identidad mutable se construye mediante el artificio y la performance. Como afirma Alicia Montes, estos «se sitúan en el mundo con una actitud desaforada y escandalosa, tanto en la puesta en escena corporal que realizan, como en sus actitudes provocativas y en su discurso provocador. Atraen la mirada sobre sí, pero son percibidos como seres degenerados, enfermos, potencialmente peligrosos para la moral social y la heterosexualidad» (MONTES A. 2017: 13).

afronta con ironía y comicidad los horrores de la pobreza extrema de los habitantes de la villa El Poso a partir de una visión liberadora del género. En lo específico, nos proponemos rastrear las líneas utópicas que tensionan la trama, perceptibles en la construcción de un proyecto que por un breve lapso demuestra su factibilidad pero que convive en constante tensión distópica con factores que le son propios y, sobre todo, con la oposición de las fuerzas externas hostiles al cambio.

La utopía de vivir

La Virgen Cabeza es la historia de una utopía. En la villa El Poso, ubicada en la periferia norte de la ciudad de Buenos Aires, la travesti Cleo recibe el mandato divino de organizar un culto para mejorar las condiciones materiales y espirituales de sus habitantes. En este viaje de sanación, la Virgen le encomienda de excavar un estanque para la cría de carpas y así proveer de alimento a la comunidad. El esfuerzo del colectivo y la convivialidad en la mesa común favorecen la afirmación de una conciencia solidaria y participativa. El éxito del proyecto trasciende los muros del asentamiento y atrae la curiosidad de Qüity, una periodista en busca de la nota que le permita cambiar vida y retomar sus estudios. El ingreso en la villa junto a su pareja Daniel, funcionario del SIDE, es un viaje sin regreso que cuestiona sus prejuicios sociales y replantea sus opciones de género. La convivencia con la pobreza extrema la introduce en un mundo esencial, desenfrenado y carnal, pero a su vez, capaz de amar, creer y compartir. Sin embargo, la autogestión de la villa y el bienestar que genera en sus habitantes encuentran la hostilidad del sector inmobiliario, interesado en la rentabilidad de los terrenos, y de las fuerzas de seguridad, las cuales ven malogrados sus turbios negocios por la disminución de la criminalidad y la prostitución. La resistencia del colectivo al operativo de desalojo forzado desencadena

una batalla campal que genera muerte y destrucción. Este evento traumático marca el comienzo de la relación entre las protagonistas de la que nacerá una hija. Perseguidas por la justicia se refugian en el Delta del Paraná y con la ayuda de Daniel huyen a Miami. En el primer mundo realizan el “sueño argentino” de escalada social: Qüity compone una ópera-cumbia que Cleo recita y ganan millones, sucesivamente, deciden ampliar su fortuna escribiendo un libro que se preanuncia como un éxito de ventas.

El desenlace de la historia (la vida feliz de la familia en Miami y la inesperada fuga de Cleo a Cuba con la estatua de la Virgen revestida de oro, joyas y piedras preciosas) es el digno epílogo de un relato que, desde el exceso y la sátira, aborda situaciones de violencia extrema, y que cuestiona, hasta el final, la persistencia de los modelos tradicionales de género. Refiriéndose a este último aspecto, Cabezón Cámara afirma en una entrevista:

luego de construir otra forma de femineidad y de vínculo en todo el libro, al final vuelven los estereotipos, o eso dice una de las narradoras, Qüity, y sale corriendo tras Cleo, la travesti que fue padre biológico y es madre practicante (en el sentido del estereotipo, la que cocina, elige la ropa, etc.). Qüity también era madre de la niña, pero de un modo más distante. Y cuando se entera de que Cleo se va, sale a buscarla para evitar ser cristalizada ahí, en el lugar de madre abandonada con una niña (DOMÍNGUEZ N. 2014: 4).

Las diversas series temáticas que cruzan el texto (social, sexo/género, afectividades elegidas, maternidad) nos enfrentan, desde el ejercicio de la ficción, a una verdad incómoda que se instala en el lector como problema (FERNÁNDEZ N. 2018). Nos adentramos en un mundo de derechos negados, en el que la indigencia, la marginalidad y la exclusión social constituyen las condiciones estructurales de una cartografía de la pobreza que, en ciertas zo-

nas de la ciudad, coexiste junto a la opulencia de los barrios cerrados, verdaderas islas felices protegidas por altos muros que ocultan y cancelan del paisaje urbano la cruel imagen de la desesperación y del hambre.

Y es, precisamente, la exigencia de narrar realidades indecibles lo que orienta el estilo de Cabezón Cámara: la comicidad que amortiza la dureza de la crónica, la adopción de la estética *neobarrosa* en un contexto de «parodia kitsch» (MARADEI G. 2016: 3), y el ritmo ondulante de la cumbia villera, cortina musical del relato, constituyen una combinación de elementos que permite la representación de lo distante-diverso y ayuda a digerir la brutal inscripción de la violencia sobre los cuerpos. Es el arte de la voz contundente y directa, de la palabra que denuncia, hierre y a la vez divierte con sutil ironía; el mestizaje discursivo en el que conviven tradiciones literarias y sociolectos disímiles: lo áulico con lo vulgar, los registros que suben y precipitan en la jerga de los «pibes chorros de la villa»³, la elección de un lenguaje altamente performativo que lleva al máximo sus posibilidades de expresión⁴. Por último, es el recurso a la transformación como dis-

3 Utilizada en el lenguaje común para referirse a la delincuencia juvenil en las villas, la voz entró de lleno en el imaginario colectivo como marca de identidad social con la creación del grupo musical argentino de cumbia villera *Los Pibes Chorros* y, en ámbito literario, con la edición de la novela de Cristian Alarcón *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (ALARCON C. 2003).

4 El tratamiento original del lenguaje constituye uno de los rasgos distintivos de la escritura de Cabezón Cámara. Por exceder los objetivos que nos hemos planteado remitimos, entre otros, a los estudios de TOZZI L. (2017) y MARTÍNEZ GIL J. (2018), que junto a MARADEI G. (2016) reconocen en la acumulación, saturación y deconstrucción del significado una clara filiación estética con el *barroso* de Néstor Perlongher; a ROMERO DAZA A. - VALCHEFF GARCÍA F. (2017: 1929-1920), quienes definen su estilo como una «escritura de bordes» que se instala en el cronotopo del umbral (cronotopo villero) para dar voz a «situaciones de entre»; y a REGAZZONI S. (2021: 105-106), quien destaca el carácter dialó-

positivo de textualización de lo mutable, del género liberado de las cadenas éticas del sexo biológico, de la creación de mundos deconstruidos como único escenario posible para la existencia y la realización humana de las «identidades alienadas y deconstruidas de la norma heteropatriarcal» (MARTÍNEZ GIL J. 2018: 14)⁵.

Es en este contexto sin salidas donde la búsqueda de una alternativa transitable habilita el terreno de la utopía⁶. De hecho, a pesar de las dificultades objetivas y de las voces que reducen la indigencia a una elección y, de consecuencia, a una incapacidad o a una culpa individual, el relato demuestra que una sociedad más igualitaria, abierta e inclusiva es posible. Se trata de operar cambios básicos pero que aportan resultados significativos, como el acceso a la alimentación, el desarrollo de la vida comunitaria con sus beneficios afectivos y el derecho a la incolumidad personal, a los que se suma el goce de una sexualidad libre de preceptos ontológicos y mandatos coercitivos. Aun así, la modalidad en la que se postula el cambio presagia sus límites confi-

gico de la obra, su dimensión polifónica, y la riqueza de un lenguaje que recurre a diferentes registros y niveles de oralidad, y que, además, intercala vocablos en inglés, los que claramente remiten a la conocida influencia anglosajona en la vida nacional y latinoamericana. La conmixión de tradiciones literarias que incluyen la novedad de una ópera cumbia y el deseo de escribir una «épica popular» renvían nuevamente a la estética de Perlongher y de Diana Bellessi.

5 En su estudio, Carolina Ruiz destaca el potencial de ruptura de Cleo, cuerpo travesti, cuya simple existencia cuestiona el «destino biológico» que rige las concepciones de género, las cuales «se ponen en duda ante la presencia de esta mujer que reproduce en su apariencia los esquemas de feminidad hegemónicos pero que [es] capaz de procrear como hombre» (RUIZ C. 2017: 363).

6 Al analizar la «trilogía oscura» de Cabezón Cámara, Guadalupe Maradei destaca la presencia del ingrediente utópico en sus historias, pues los finales de *La Virgen Cabeza* (2009), *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014) son «finales felices, rimbombantes, pero imposibles» (MARADEI G. 2016: 16). También Juan Marguch alude a la masacre de El Poso como el final de la «ficción utópica» (MARGUCH J.F. 2013: 93).

gurándose como metáfora de lo imposible. En efecto, el proyecto que llama a la participación colectiva no surge desde abajo, sino que es fruto de una revelación, de un mensaje salvífico, en otras palabras, las condiciones reales son tales que el cambio exige la intervención divina. La Virgen María, ahora convertida en patrona de los “cabecitas negras”⁷, intercede desde lo alto para guiar el proceso de la mano de la hermana Cleo, la protagonista médium. Pero pese a los esfuerzos y a los logros alcanzados el proyecto convive con un trasfondo de violencia y de muerte, de subjetividades al límite que oscilan entre la recuperación y la caída, conscientes de ser las víctimas potenciales de un destino anunciado. En definitiva, la ilusión de un proyecto social que intenta subvertir las prácticas de la exclusión se construye sobre un escenario distópico que mina sus posibilidades. De este modo, utopía y distopía son las dos caras de una misma medalla que interactúan en tensión constante a lo largo de la trama, si bien, esta última, no constituye la construcción ficcional de mundos posibles, sino que, como veremos a continuación, representa la realidad cotidiana de los habitantes de El Poso.

Elementos distópicos de la novela

El primer constituyente distópico que es necesario destacar está relacionado con el contexto físico en el que se desarrolla la trama. El Poso se presenta como un espacio yermo, carente de vegetación, en el que las tierras baldías se alternan con cúmulos

7 Este término de ámbito ornitológico, que designa a una variedad de pájaros que se caracteriza por la pigmentación oscura de su cabeza y su alegre canto, fue resignificado con fuertes tintes racistas por la oligarquía nacional para referirse con desprecio a los trabajadores de tez morecha que confluían en la ciudad de Buenos Aires en la década del cuarenta atraídos por el proceso de industrialización.

de basura. Cleo intenta colmar esta ausencia plantando y trasplantando manchas verdes que, desde lo alto, transmiten la imagen pulsante del calor de la vida. Sin embargo, ya en Miami, la protagonista recuerda que «ni con las decenas de ficus y las miles de latas de malvones y alegrías del hogar con que bordeamos el estanque la villa se transformaba en un *locus amoenus*» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 91). Desde sus fundamentos, El Poso es un condensado histórico de deshechos que culmina en un territorio inhóspito habitado por casas precarias y sucias. El trabajo de campo de los antropólogos forenses saca a la luz los restos óseos de un pasado de muerte y desesperanza: «teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura [...]» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 83). Esta caducidad también se percibe en la fragilidad del terreno que da el nombre a la villa⁸; limoso y sedimentario, fácilmente inundable al punto de convertirse en un lodazal con las primeras lluvias. A su vez, la falta de un sistema de cloacas obliga a los habitantes a convivir con sus propios excrementos: los olores nauseabundos de la putrefacción son el culmen de un proceso circular que de la masticación a la expulsión conduce a la corrupción de la materia, es decir, a la muerte.

En su conjunto, la significación del espacio se articula a partir de dos ejes: el encierro y la profundidad. La sensación de precipitar en un submundo acompaña desde el comienzo la descripción del emplazamiento. La metáfora espacial tierras altas (entorno) - tierras bajas (El Poso) aflora en la expresión «todo va declinando» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 41). El foco del relato orienta al lector hacia una horizontalidad sumergida que remite a la colocación social de quienes la habitan: la villa se encuentra en la parte más baja de la zona, precipita a centímetros de la muralla que la separa del mundo. Junto a esta encadenación de sen-

8 «Sedimento del líquido contenido en una vasija», DRAE 2022: s.v. *poso*.

tidos que conduce al descenso material y social, resalta la imagen del paredón que circunscribe los límites del encierro y establece una línea de demarcación real y simbólica entre el bienestar económico y la indigencia. En este caso, el encierro no actúa como dispositivo de disciplinamiento de los cuerpos para encausar la conducta del ciudadano (FOUCAULT 2004 [1975]) sino como un sistema de explotación productivo de la ilegalidad al servicio de la corrupción.

Las garitas policiales que presidian el arco de entrada y las cámaras de vigilancia instaladas en varios puntos de la muralla son parte de las tecnologías con las que el poder ejercita el control territorial de este pequeño «Auschwitz» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 56). Las imágenes publicitarias que tapizan el exterior del recinto proyectan en “los de afuera” la representación especular de la felicidad del consumo, evitándoles el trance incómodo de posar su mirada sobre la fealdad de la indigencia. En síntesis, espacio y cuerpo social se funden en una significación de la pobreza concebida como realidad irrecuperable que se plasma en la antítesis sensorial limpieza-bienestar-salud del mundo exterior contra suciedad-putrefacción-muerte del entorno villero.

En realidad, la muerte y la desesperanza están presentes desde el íncipit de la novela y se posicionan como un elemento estable a lo largo del relato. «Todo lo que is born se muere», afirma Qüity (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 9), epígrafe que es sentencia y presagio del triunfo de la realidad abrumadora sobre la utopía. Esta percepción de la imposibilidad del cambio, como hemos anticipado en la introducción, no es privativa de la mirada externa: los prejuicios que acompañan el ingreso de la periodista en la villa, que acontece, alegóricamente, en los primeros días de noviembre, se equiparan con la autoestima de los villeros. A los habitantes de El Poso, la experiencia enseña que es solo cuestión de sobrevivencia: la convicción de vivir al borde de un precipicio, «nadie vive demasiado» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 121),

los rituales cotidianos para exorcizar el miedo a la muerte, la certeza de que un día más es pura ilusión estallan en la infancia robada a Kevin, acribillado a balazos durante el allanamiento mientras intentaba rescatar a su muñeco, y en la condena que alcanza al Torito en Miami, consumido por el dolor de la pérdida «con tanto amigo muerto la vida me hace daño» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 116-117).

Sin dudas, las visiones y secuelas de la postdictadura refuerzan la construcción del escenario distópico. Nos referimos, en primer lugar, a las mencionadas tecnologías de poder cuyos hilos invisibles controlan los cuerpos y el espacio. Asimismo, la violencia concebida como forma de resolución del conflicto y el recurso a las prácticas represivas equiparan a El Poso a un cruce entre un campo de exterminio y un centro de detención clandestina. De hecho, la dialéctica del represor en boca de Daniel, funcionario del SIDE, es altamente indicativa de un pasado que resiste: «le aplicaron el procedimiento de rutina para sectas molestas» aclara, refiriéndose al martirio de San Pantaleón, para luego cerrar con una máxima que legitima el uso de la violencia, «Estado que no ejecuta sus castigos es Estado muerto» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 64). Además de este personaje central, la autora introduce otras figuras emblemáticas del sistema, como el padre de Cleo, exsargento corrupto capaz de “enderezar” a golpes la homosexualidad de su propio hijo, o el cabo John-John, que al relatar este episodio reflexiona sobre los prejuicios que perviven en la «Fuerza»: «“En la Universidad nos dan los cursos de derechos humanos. Para la prueba todos ponen que está mal discriminar a los *negros*, los *putos*, los *judíos*, los *bolitas*⁹ y después, cuando les pueden dar, les dan”» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 44). Más adelante, la sabiduría del represor y exviolador redimido pone el acento en los deslices del oficio: «no se puede ganar

9 La cursiva es mía.

plata sin cometer alguna violación de las leyes de Dios [...]» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 82). A su vez, las referencias a las materialidades discursivas del mundo policial (el prontuario y el registro como sistemas de clasificación y dominio de los cuerpos), y el abundante léxico delictivo en sus diferentes registros describen un escenario dominado por la inseguridad y el gatillo fácil. La fiesta, sacralizada en un ritual colectivo de desbordes y excesos a base de droga, sexo y alcohol constituye la recompensa cotidiana a la sobrevivencia.

La corrupción como moneda de intercambio en un sistema que dicta sus propias leyes es palpable en la lucha por el control de la ilegalidad. Para los poderes de turno, la villa es un motor productivo que genera grandes beneficios y, por lo tanto, enfrentamientos. La represión del disenso mediante la violencia armada que renvía, sin más, a los métodos dictatoriales, aflora en la imagen tragicómica de la marcha del colectivo travesti: las prótesis de silicona explotan a la misma velocidad que duran las posibilidades de expresión de un grupo que solo exige respeto. Si el silenciamiento es el mejor antídoto contra las voces disidentes, la eliminación de La Bestia, el temido expolicía a cargo de la mayor Agencia de Seguridad privada del conurbano, permite al poder empresarial y al local la recuperación del mercado de la prostitución y de la droga. Sucesivamente avanzarán sobre El Poso, más interesados en el valor de los terrenos que en las ganancias del emprendimiento, sensiblemente disminuidas por el cese “laboral” que generan el arrepentimiento y la erradicación del hambre. Las consecuencias del empoderamiento y el simple apego a la vida, interpretados como una forma de rebelión por los poderes fuertes, producen como respuesta seca muerte y disgregación.

Desde el exilio, la sutil línea de demarcación entre la vida y la muerte que urde el revés de la trama alcanza un nuevo significado en el cuerpo de Qüity, vientre gestante, pero, a la vez, «ce-

menterio de muertos queridos» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 10). Después de la masacre, el modo en que cada uno de los sobrevivientes afronta su propio destino los reconduce a los dictámenes de clase.

A modo de conclusión

Como hemos intentado exponer en este análisis, *La Virgen Cabeza* explora, a través de la utopía, las consecuencias de la lucha por el empoderamiento en sujetos vulnerables que viven en condiciones de pobreza extrema. La contextualización del relato en una villa introduce al lector en un mundo desconocido e imaginado a partir de las representaciones que naturalizan los medios de comunicación, los cuales, en su mayor parte, contribuyen a difundir un discurso discriminatorio y estigmatizante sobre quienes lo habitan. La puesta en marcha de una propuesta narrativa que aborda con magistral ironía la aporofobia y la intolerancia hacia las sexualidades disidentes cuestiona, en clave biopolítica, los mandatos de un sistema basado en la exclusión. El clima de violencia, corrupción e ilegalidad que atraviesa el cuerpo social sin excepciones y el presente distópico de la villa El Poso habilitan el concepto de «civilibarbarie», acuñado por Elsa Drucaroff para significar, en un «*sustantivo único*», la convivencia de dos términos históricamente conflictivos que indican un estado de cosas: «la civilización es en sí misma barbarie, la barbarie es civilización» (DRUCAROFF E. 2017: 77). En este mundo de fronteras diluidas, marcado por la persistencia de las prácticas dictatoriales y el ensanchamiento de la brecha social producida por los efectos del capitalismo salvaje de las políticas neoliberales, Cabezón Cámara deconstruye sus tecnologías y ofrece una alternativa vital a sus personajes. Aun así, la salida o salvación asume la dimensión del milagro. El cuerpo desproporcionado de la estatua de la Virgen es el artefacto de reparación sim-

bólica en el que se concentra la ilusión de la esperanza, pues «era en la cabeza y en ningún otro lugar donde residía el reino de los cielos, donde los primeros serán los últimos y los últimos los primeros» (CABEZÓN CÁMARA G. 2019: 41-42). El trágico final de la utopía de un proyecto condicionado por las características de sus mismos actores y, sobre todo, por las ambiciones de los grupos de poder, restablece un doloroso equilibrio que huele a derrota.

Bibliografía

ALARCÓN Cristian, 2003, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Norma, Buenos Aires.

ANZORENA Claudia, 2021, *Leyes y políticas de género en Argentina (1985 a 2020)*, Publicado en la Plataforma de información para políticas públicas de la Universidad Nacional de Cuyo. <http://www.politicaspUBLICAS.uncu.edu.ar/articulos/index/leyes-y-politicas-de-genero-en-argentina-1985-a-2020>. 20/02/2023.

CABEZÓN CÁMARA Gabriela, 2019 [2009], *La Virgen Cabeza*, Random House, Buenos Aires.

CHIANI Miriam, 2021, *Imaginario testimonial en escritoras argentinas contemporáneas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró)*, "Altre Modernità", marzo, pp. 195-211. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15369>. 26/03/2023.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (Actualización 2022) [DRAE]. <https://dle.rae.es/>

DOMÍNGUEZ Nora, 2014, *Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara*, "Cuadernos Lirico", n. 10. <https://doi.org/10.4000/lirico.1653>. 26/03/2023.

DRUCAROFF Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires.

DRUCAROFF Elsa, 2016, *¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?*, "El Matadero", n. 10, pp. 23-40. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>. 22/11/2023.

DRUCAROFF Elsa, 2017, *Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilizarbarbarie*, en Geneviève FABRY - Ilse LOGIE (ed.), *Resistencia y resiliencia en la literatura hispanoamericana contemporánea*, "Helix. Dossiers zur romanischen Literatur Wissenschaft. Universitätsverlag", Winter, Universidad de Hildelberg.

<https://journals.ub.uniheidelberg.de/index.php/helix/article/view/42024>. 27/10/2023.

FERNÁNDEZ Nancy, 2018, *Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara*, "Mora", n. 24, pp. 111-120. <https://doi.org/10.34096/mora.n24.6306>. 25/09/2023.

FOUCAULT Michel, 2004 [1975], *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.

GALLEGO CUIÑAS Ana, 2021, *Sujetxs pobres. Las narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI*, en Ana GALLEGO CUIÑAS (ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, pp. 69-111.

MARADEI Guadalupe, 2018, *Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara*, en Dieter INGENSCHAY (ed.), *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 123-140. <https://doi.org/10.31819/9783954876921-009>. 26/03/2023.

MARGUCH Juan Francisco, 2013, *Coger y comer. Dos economías de lo común en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*, "Lectures du genre", n. 10, pp. 93-101. https://lecturesduggenre.files.wordpress.com/2019/03/marguch2_r10.pdf. 06/05/2023.

MARTÍNEZ GIL Juan, 2018, *El devenir queer de Cleopatra en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*, "Revista Clepsydra", n. 17, noviembre, pp. 11-26. <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2018.17.01>. 26/03/2023.

MONTES Alicia, 2017, *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Argus-a, Los Ángeles - Buenos Aires.

REGAZZONI Susana, 2021, *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*, Editorial Verbum, Buenos Aires.

ROMERO DAZA Anggy - VALCHEFF GARCÍA Fernando, 2017, *Entre la villa y el umbral: en entramado cronotópico fronterizo en La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*, 2017, "Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura", UNMDP, pp.1929-1937. <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/viewPaper/1949>. 15/05/2023.

RUIZ Carolina, 2017, *Cuerpos y literatura disidente. La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara*, "Badebec", n. 6 (12), pp. 352-365. <https://doi.org/10.35305/b.v6i12.195> 18/04/2023.

TOZZI Liliana, 2017, *Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI*. "Vistas al patio", vol. 17, pp. 69-87. DOI: 10.32997/2027-0585-vol.1-num.11/2017/70. 18/04/2023.

HOMO HOMINI LUPUS EN LA REPÚBLICA DE LAS CHISPAS

Karín Chirinos Bravo

Università “La Sapienza” di Roma

Introducción

Como es sabido el proceso de colonización generó narraciones que, a través de consignas como “civilización y barbarie”, marcaron una fisura en las nociones modernas de ciudadanía y de nacionalidad. De alguna manera esta división se perpetuó como característica postcolonial común de las naciones en América Latina, así, las distintas formas de mestizaje que complicaban las identidades homogéneas de la nacionalidad del imaginario republicano, los pueblos autóctonos y los descendientes de esclavos pasaron a ser excluidos y formar parte de ese espectro invisible denominado la otredad. Pues como escribía el antropólogo noruego Fredrik Barth: «Ningún grupo humano se autopercebe y se autodefine más que por oposición a la manera como percibe y define a otro grupo humano, al que considera diferente de sí» (BARTH F. 1976: 12). En Perú, esta construcción social de la identidad individual, además de marcar una manera de representarse y de dar significado al “nosotros”, es útil para entender, hoy en día, los conflictos socioculturales e interétnicos en los que persisten las divisiones y fracturas sociales reflejadas no solo en aspectos de orden político y económico, sino también en la dinámica étnico-cultural. Esta ambivalencia se ve también re-

flejada en los marcos regulatorios que han llevado al país a vivir en una alerta continua frente al enemigo, expandiendo los miedos colectivos donde la necesidad de seguridad, producto de la razón occidental dominante, se ha convertido en un tema político de primer orden en manos de una clase dominante que dirige y mantiene el imperio de la posverdad y con ella un intento de legitimar una historia contada desde arriba en la cual se manipula la memoria del terror vivida entre 1980 y 2000 durante el conflicto armado entre Sendero Luminoso y los gobiernos de turno que costó la vida a alrededor de 69,280 peruanos¹. Una historia oficial que no toma en consideración rasgos presentes en la sociedad peruana como la segregación, la exclusión, la estigmatización y la discriminación hacia sectores definidos como son los indígenas, los afroperuanos y los campesinos, situación que favoreció el consenso de este sector de la población frente a las propuestas de justicia social ofrecidas por Sendero Luminoso en una fase inicial; tampoco explica la indiferencia de los gobiernos de turno frente a las primeras masacres sucedidas en el interior del país, las cuales de haber sido escuchadas habrían impedido la magnitud de la tragedia. Como expresa la antropóloga Rita Segato, el término racialización caracteriza el proceso de jerarquización de razas instrumentada por los conquistadores sobre los pueblos colonizados y hoy en día remite tanto a

la discriminación negativa que pesa sobre el fenotipo de la persona humana signo de su vinculación como vencidos a la historia colonial, como al “epistemicidio” de los colonizados, a la negación de sus saberes y producciones, y a la descalificación de sus valores, capacidades y creencias. (SEGATO R. 2015: 53)

¹ Según la base de datos de la CVR.

Esta articulación “totalitaria” entre la vida y la política del miedo se puede entender si se vincula con la teoría política más difundida y criticada de la modernidad: la teoría del Estado de Thomas Hobbes o “el rostro por excelencia de la burguesía decimonónica y, por ende, del imperialismo” (ARENDR A. 2009: 293). No es de interés de este trabajo realizar un análisis crítico de la misma, sino centrarse en la representación y uso que el filósofo inglés hizo de la locución latina *homo homini lupus*, el hombre es un lobo para el hombre en el *De Cive* (el ciudadano) de 1642, que posteriormente reelaboraría en el *Leviatán, o La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* en 1651, para «justificar con ella que el poder tiene que estar concentrado de forma absoluta en el Estado, que no significa que solo pueda hacerse en una monarquía, sino que, como dice Hobbes mismo, hay tanto deber de obedecer a un parlamento como a un rey» (JIMÉNEZ CASTAÑO D. *apud* DE LAS HERAS P. 2021).

Lo que revela la obra de Hobbes, como explica el profesor David Jiménez Castaño, es que el humano busca primariamente, y ante todo, garantizar su propia existencia; sin embargo, consciente de la igualdad natural que existe entre todos los seres humanos, donde ninguno es lo suficientemente fuerte como para imponerse sobre los demás, se ve obligado a hipotecar toda su libertad a cambio de garantizarse su seguridad surgiendo así un contrato social que organiza la sociedad partiendo de cómo está organizada en realidad. Posteriormente, en función de las características de los habitantes de este estado de naturaleza y de los problemas derivados del mismo, se firma un acuerdo acompañado de una determinada organización política, en la cual el poder tiene que estar concentrado de forma absoluta en el Estado (JIMÉNEZ CASTAÑO D. *apud* DE LAS HERAS P. 2021). Ahora bien, como señala Jiménez,

Hobbes no obstante, lo que propone: la anarquía frente al desarrollo del Estado. En ningún momento ha defendido la existencia de un estado de naturaleza generalizado, o la celebración de un contrato social real como tal. Lo que sí es cierto es que sus conclusiones se siguen fácilmente de lo que se observa en realidad: incluso con la existencia de leyes, policía y ejércitos que nos protegen, todos cerramos la puerta de casa cuando salimos a la calle. ¿Qué es esto sino acusar a toda la humanidad con nuestras acciones? (JIMÉNEZ CASTAÑO D. *apud* DE LAS HERAS P. 2021)

Ahora bien, en el caso de Perú, este pensamiento político sigue vigente en los gobiernos de turno, los cuales, apoyados por las empresas privadas, se lanzan en la gestión del mercado del miedo y, a través de las instituciones públicas, aprovechan el sentimiento de inseguridad para legitimar acciones lesionadoras de las libertades que violan los derechos humanos, como el asesinato en 2022 de vidas vulnerables que protestaban en las calles porque se reconocían como víctimas de un fraude político. Esta cultura del miedo tiene en Perú un gran impacto colectivo, tanto de movilización como de paralización, pues su historia se presenta como un subseguirse de intentos fallidos de miserables “hombres lobo” que han intentado romper el *status quo* que sigue beneficiando a una clase dominante y a sus representantes los cuales, cada vez que se encuentra comprometido el traspaso de poder y la posibilidad de desequilibrio, inician la producción de narrativas y prácticas con características violentas y opuestas a los fines de un sistema democrático como son la manipulación de los medios de comunicación a través del miedo y la satanización de proyectos que comprenden las necesidades de las clases populares. Por lo tanto, no debe extrañar que, en nombre de la seguridad pública y privada, el 28 de julio de 2021 el Perú, en vez de celebrar por todo lo alto el bicentenario de su independencia,

haya tenido que afrontar, además del crítico escenario de inseguridad sanitaria provocada por la pandemia a nivel mundial, que puso al desnudo varios problemas estructurales irresueltos, una situación de inseguridad política que sabotó el publicitado festejo y reveló la auténtica condición de un sistema social fundado en la no existencia de un pacto social que tenga en consideración el bien común. Baste pensar que desde 2016 Perú ha sido gobernado por seis presidentes. El último en completar el tiempo de mandato previsto de cinco años fue Ollanta Humala, de 2011 a 2016. De los últimos seis presidentes, solo dos llegaron a su cargo por elecciones, Pedro Pablo Kuczynski y Pedro Castillo; los otros cuatro: Martín Vizcarra, Manuel Merino, Francisco Sagasti y Dina Boluarte, por sucesión constitucional. La actual presidenta, Dina Boluarte, llegó al poder tras la destitución de Pedro Castillo por un autogolpe fallido al que precedieron acusaciones de rebelión, conspiración y corrupción. La toma de posesión de Boluarte el 7 de diciembre de 2022 desató un estallido de violencia que ha dejado sesenta y cinco muertos y centenares de heridos entre personas humildes, campesinos, analfabetos e indígenas que exigían su renuncia como la de los miembros del Congreso acusados de corrupción. Las denuncias de estas violaciones realizadas en las zonas más vulnerables del país no solo han sido archivadas ante la total indiferencia de los reclamos de los familiares de las víctimas, sino que las protestas han sido catalogadas como atentados al orden público y a la seguridad nacional con el apoyo del ensordecedor silencio de gran parte de la población peruana. Ejemplos similares a este son fáciles de encontrar:

fíjense en lo que acaba de pasar en Las Malvinas. Un tal Einstein, que de genio solo tenía el nombre, prendió thinner para enseñarles a sus hermanos los riesgos de una sustancia inflamable. En el techo de la galería Nicolini, dentro de un contenedor con candado, Jovi Herre-

ra Alania (19) y José Luis Huamán Villalobos (21) trabajaban falsificando fluorescentes. Eran doce horas diarias. Tenían prohibido usar el baño. Les pagaban 1.80 soles por caja. Si no fuera por esos dos muchachos que murieron asfixiados, si no fuera por ese acto accidental o dolo-
so, ¿quién estaría hablando de esclavitud moderna en la Lima de hoy? Cito este episodio porque sé que lo vieron en televisión, lo oyeron en la radio o lo siguieron en vivo desde sus aplicativos. Ellos pudieron ser ustedes; ustedes pudieron ser ellos. Ese mismo lazo de empatía, de identificación con el dolor ajeno, es el que nos toca cultivar para considerar al otro como par dentro de una de las sociedades más desiguales del mundo. Por eso, cuando veía la indignación en sus rostros con la historia del Banco de la Nación, de Mesa Redonda, de Cantagallo y Larcomar, pensaba: quizás me encuentro ante los peruanos de mañana, aquellos que valoran la memoria y tienen dignidad. Que no los engañen. Que no les digan, oye, pero tú qué te metes si ni siquiera lo has vivido. (BAUDRY P. 2022: 267)

Las palabras de la “terruca afrancesada”, apodo con el que llaman en la novela *La República de las chispas* a la periodista Roxana Chamarro, es donde el bicentenario ha encontrado un lugar para explicar el incendio fuera de control en el cual Perú se encuentra inmerso y tal vez para narrar esa otra historia hasta hoy silenciada porque contiene la visión de los y las vencidas (LEÓN PORTILLA M. 2003: 6).

Un autor transmigrante

Paul Baudry es un escritor transmigrante, es decir, una persona que sigue la lógica de vivir cambiando de país; para él la migración ya no es un evento singular, transitorio y excepcional, sino que se ha convertido en una forma de existir, de vivir y de

sobrevivir. Para el autor el espacio social de la vida cotidiana y de las instituciones sociales que lo estructuran no se limita a un lugar unilocal, sino que se ubica y entreteje en diferentes espacios geográficos o lugares; esto es, se halla en un espacio social plurilocal y transnacional (PRIES L. 2002: 375). De hecho, Baudry actualmente reside entre Perú y París y en esta ciudad europea ejerce como profesor de literatura hispánica, traductor y periodista. El joven narrador nació en Saint Germain en Laye (Francia) en 1986, pero creció en Perú, donde cursó la secundaria en el colegio Franco Peruano. Tras la obtención del bachillerato, partió a Francia para estudiar Literatura Latinoamericana y fue acreedor de una beca de investigación de la Sociedad de Hispanistas Franceses (SHF), lo cual le permitió realizar una estadía en Perú en 2014 para estudiar la enseñanza del escritor Julio Ramón Ribeyro en la secundaria peruana.

La República de las chispas (2022) es su cuarta novela y en esta, como en la anterior *Cuaderno de Obrajillo* (2019), los personajes principales son transmigrantes. Entonces no es de extrañarse que la obra de 2019 esté escrita junto a dos jóvenes escritores peruanos contemporáneos: Luis Hernán Castañeda y Félix Terrones quienes, como Baudry, residen gran parte del año solar en Europa. Ellos tres realizan una interpretación historiográfica del Perú contemporáneo y el pretexto para hacerlo es encontrar las huellas dejadas por dos grandes escritores peruanos contemporáneos: José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro quienes, en momentos diferentes de sus vidas, residieron en Obrajillo, un pequeño pueblo ubicado en la provincia de Canta, una de las diez provincias que conforman el departamento de Lima. Así, a partir de un viaje por carretera hacia la sierra de Canta, los tres autores construyen una insólita obra colectiva donde encontramos la mezcla de tres géneros textuales narrativos: el diario, el cuento y la crónica.

En 2017, con *El arte antiguo de la cetrería*, nos encontramos de nuevo frente a una interpretación historiográfica del pasado reciente del Perú y de eventos contemporáneos ocurridos en escenarios extranjeros como el argentino y el londinense. A través de cuatro relatos un narrador transmigrante nos lleva a recorrer distintas épocas y geografías y nos relata cuatro historias unidas por el arte antiguo de la cetrería, es decir, el saber «adiestrar a otro para que se cierna sobre un tercero» (BAUDRY P. 2017: 15), como afirma Víctor Raúl Haya de la Torre, líder del histórico partido político peruano APRA-Alianza Popular Revolucionaria Americana en el primer relato que lleva el mismo título que la novela: *El arte antiguo de la cetrería*.

A través de un recorrido por la rica, pero todavía no abundante producción del joven Baudry se puede evidenciar la presencia de algunas características comunes que atraviesan todas sus creaciones. Por un lado, la mezcla y la polifonía que notamos en la presencia de diversos registros, voces, géneros textuales, códigos lingüísticos, espacios y tiempos; seguramente esta característica se debe a sus orígenes biculturales que le han llevado a nutrirse de las dos orillas Francia y Perú y que le permiten establecer diálogos creativos que lo conectan con nuevos públicos. Por el otro, la presencia de hechos históricos que, entrecruzados con historias de vida extrapoladas de personajes de la vida real, convierte estas obras en decididamente autobiográficas.

Otra característica es la interpretación historiográfica cargada de subjetivemas ya sea en primera persona, «Nosotros los que crecimos celebrando el día de la Dignidad» (BAUDRY P. 2022: 266) o través de un alter ego, como la periodista Roxana Chamorro en *La República de las chispas*, quien en el discurso que pronuncia en ocasión de la apertura del año académico de las universidades de Lima formula la pregunta «¿Cuándo se derrumbará nuestro Perú? Los incendios, nuestros incendios, son ese momento en el que podemos leer nuestra precariedad colectiva re-

sumida en un chispazo» (BAUDRY P. 2022: 266). Se evidencia el diálogo que Baudry sostiene con autores precedentes a él como el premio Nobel Mario Vargas Llosa quien, en la célebre obra *Conversación en la Catedral* de 1969, incluye la famosa pregunta «¿Cuándo se jodió el Perú?» (VARGAS LLOSA M. 1969: 9) pronunciada por Santiago Zavala, *alter ego* del autor. Se trata de dos autores que reflejan la obsesión nacional por encontrar el origen de las frustraciones colectivas del país andino; a esto se suma la semejanza en la forma en que ambas obra están estructuradas, en apartados en el caso de Baudry y en capítulos en la novela de Vargas Llosa, la cuales dan cuenta de la voluntad de representar una visión sintetizadora de las décadas que de alguna manera puedan dar luces para responder a esas interrogantes. Sin embargo, el tono pesimista de ambos autores disminuye, en parte, en la obra del joven Baudry cuando al final de *La República de las chispas* se publica y presenta la novela que documenta con seños y detalles toda la corrupción que está detrás del Partido Naranja y otros miembros del gobierno desde 1965, como si de alguna manera Baudry o su *alter ego* Ernesto Basoalto intentase dar respuesta, al menos en parte, a la pregunta de Zavala de 1969:

subí las escaleras a zancadas, toqué el timbre, desorientados, se oyeron unos pasos prudentes, el clic del interruptor, y se sorprendió, ¿se alegró? de verme, pegando un ¡Ernesto!, y le contesté que no quería saludarla, que no me interesaba ella ni nuestro hijo adúltero que estaba a punto de publicarse, porque solo tenía una pregunta: ¿por qué no había tenido las agallas de contar ella misma su historia? Retrocedió. Porque tenías que ser tú, cariño, me dijo. (BRAUDY P. 2022: 348)

Lo que parece sugerir Baudry es que, a pesar de ser bicultural para él, la república peruana es la casa que hay que recons-

truir pero esto no le impide su estado de “tránsito”, una escritura que está siempre en viaje, un ir y venir de recuerdos, nostalgias, ideas, afectos, polémicas, espacios liminales que en la escritura han encontrado el escenario ideal para manifestarse por lo que son: algo que va más allá de la memoria, elaboración de algo nuevo, en ciernes, un momento de ruptura cuyas manifestaciones pasan por romper las fronteras geopolíticas existentes y por desvelarnos sus patrias literarias: París y Perú y sus lenguas madre(s): francés y español, características que hacen de él un autor transmigrante. En este punto es necesario señalar, además, la presencia de una lengua híbrida cargada de préstamos: francesismos, anglicismos, quechuismos; rica en variedades diatópicas del español: andino-peruana y española, y que incluye diversos registros. No solo da muestra de una polifonía de voces, sino que se muestra encaminada hacia una doble justificación política: por un lado, un intento de reconstruir la historia del país andino desde un punto de vista decolonial, como él mismo señala durante una entrevista:

Ernesto reconstruye la historia A y B a partir de los materiales que le entregan. Es decir, el que reconstruye las cosas es un peruano. Ahora, hay también otro alcance, hecho mucho por Alfredo Bryce Echenique, que es el hecho de peruanizar el norte global. En el Perú estamos en un sur global, en el sentido de un espacio cultural históricamente subalterno y dominado, y sentirnos capaces de mirar al norte de tú a tú, o burlarse de esa zona, es una forma de invertir los polos a través del humor. La velocidad del chiste es una fuerza y una debilidad. (BAUDRY P. 2023)

Y, por el otro, el caos lingüístico, es decir, narrar en francés un hecho histórico traumático peruano que habita en su memoria y en un código lingüístico diferente le permite mantener una

«distancia de seguridad» (CANESTRI J. - AMATI J. 1990: 2) que lo lleva a distanciarse (no cancelar) del sentimiento que el recuerdo evoca, dolor, y le permite enriquecerlo a través de una nueva visión multidimensional que expresa a través de la recriminación, la crítica y la ironía por lo que no fue pero que podría llegar a ser si el país se encontrara en una situación similar porque ahora se sabría cómo actuar. Una forma de autodefensa para denunciar las atrocidades realizadas por el Estado peruano sin salir demasiado lastimado y para imaginar que un giro de tuerca es posible. Tal vez porque las personas como Braudy, que viven “entre” los actuales márgenes de los códigos lingüísticos existentes, empiecen a asemejarse a la torre de Babel y esté naciendo o constituyéndose una lengua propia con nuevos ideologemas, producto de todas las culturas conocidas a través de la convivencia y el intercambio de espacios comunes. Después de todo él se encuentra inmerso en un escenario global e intercultural en medio de diferentes idiomas, diferentes culturas y diversos universos geográficos.

La República de las chispas

«Un ajuste de cuentas con mis demonios como mujer y como peruana» (BAUDRY P. 2022: 348) es el leitmotiv que ha llevado a la periodista de cincuenta y siete años Roxana Chamorro, primer *alter ego* de Baudry, a investigar, escribir y publicar la novela *La República de las chispas* junto al segundo *alter ego* del autor, Ernesto Basoalto, profesor asociado de Literatura en París. Es este en pocas líneas el argumento de esta metanovela de Paul Baudry, en la cual se conjugan los destinos de tres personajes: el del artista pirotécnico chino Zao Zu-Zhe que vive del fuego, de fraudes y de la voluntad de sus mecenas; el de la periodista francoperuana Róxana Chamorro, quien de niña había sobrevivido junto a su *papounet*, el ingeniero Chamorro, al famoso incendio del

complejo industrial Brea y Pariñas, y el del periodista improvisado que ha vuelto a Lima desde París, huyendo del recuerdo de una experiencia cercana con el fuego que casi acabó con su vida y donde perdió su casa y todas sus pertenencias, Ernesto Basoalto. Tres personajes que están trenzados por un hecho esencial, que se convierte en metáfora de la vida de las tres historias: todos ellos han sobrevivido a incendios. Estas vidas se presentarán unidas por el Perú y la celebración de sus doscientos años de independencia, y, a lo largo de diez apartados y cinco “pascanas”, Braudy diseñará una cartografía de los incendios más importantes vividos por el Perú desde 1965 hasta 2022, una interpretación historiográfica donde se desnuda la precariedad colectiva y el racismo disfrazado de corrupción que ha caracterizado a los diferentes presidentes de turno. Las historias de estos tres personajes avanzan en simultáneo, cronológica pero no linealmente, siguiendo un entramado que Baudry pone en marcha utilizando diversos materiales que van contribuyendo a la llamarada general. Con este propósito se encuentra el uso del “nosotros” a través del cual el narrador omnisciente va explicando, con una marcada indignación, todos los momentos de la historia contemporánea del país que tendrían que estar alojados en la memoria y tendrían que haber evitado que sucediera la tragedia actual en la cual se encuentra inmerso el país. Así, poco a poco, se van descubriendo todos los trampantojos creados por estos gobernantes “civilizados”.

La novela inicia en 1965 y termina en 2022 y en ella el incendio se presenta como metáfora que permite observar lo que significan las llamas en la vida de alguien: un proceso abrupto, violento, que produce un cambio. En este contexto, el “resurgir” del miedo junto a la renovación de la demanda de seguridad pública y privada en el marco de transformaciones sociales hacen que el “paradigma securitario” sea un eje teórico de primer nivel que ha sido manipulado por los gobiernos de turno para im-

ner un control desmesurado y medidas represivas. Desde el caso de Brea y Pariñas en 1968 la narración se enriquece con notas periodísticas, páginas de diario, columnas de opinión, transcripciones de audio y cables telegráficos que Braudy cita en cada apartado. Además, la obra es un collage de variedades geográficas del español peruano, de registros y fuentes que diseñan un paisaje lingüístico multisituado. Todos estos elementos aportan “autenticidad” a la novela, en la que, además, los nombres de políticos presentan semejanzas con los de la vida real, incluso los acrónimos de empresas. Es el caso de ODEBREHT que en la novela se llama Enebrecht, la cual va seguida de un frase que incluye el préstamo del portugués ¡Obrigado Marcelo! (BAUDRY P. 2022: 54) para aclarar la referencia al lector más despistado sobre el último escándalo sucedido en Perú por parte de esa empresa brasileña.

La novela empieza en Fuzhou, China, en 1965 porque en el Perú distópico gobernado por la lideresa del Partido Naranja ha sido contratado un artista chino, Zao Zu-Zhe, experto en pirotecnia, para montar un espectáculo de fuegos artificiales a gran escala sobre el cielo de la bahía de Lima la noche del 28 de julio de 2021. Antes de su performance, el invitado es entrevistado por la periodista Roxana Chamorro quien descubrirá que Zao es un gran estafador y que sobre él pesan muchos cargos que la presidenta y sus aliados del Partido Naranja se encargarán de silenciar. Haciendo uso de la analepsis, el autor interrumpe la secuencia de la narración anterior y nos lleva a Talara, en 1969, cuando la entonces niña Roxana afrontó el incendio que marcaría para siempre su destino. Allí encontramos a su padre, el ingeniero Chamorro, «el Dreyfus peruano como tildó la revista Caretas al pobre ingeniero en 1969» (BAUDRY P. 2022: 54); Mario Chamorro se presentará como una chispa positiva que intentará encontrar caminos de libertad que impidan que la corrupción política y moral dicte el camino del país.

Chamorro tenía el perfil perfecto. Diplomado en petroquímica por la Universidad Nacional de Ingeniería, había sido contratado por la IPC en su peor época, cuando sus réditos declinaban a causa de la ineficiencia del administrador de la planta de La Brea y Pariñas, James Wibbles [...]. Le hicieron callejón oscuro: prensa escrita, los apristas, el cardenal Juan Landáruzi Ricketts. You name it. El gobierno revolucionario de la Fuerzas Armadas necesitaba castigos ejemplares y, poco después de la toma de La Brea y Pariñas, lo regresaron a Lima con su hija (en esa época, la periodista Roxana Chamorro era apenas una mocosa) para proponerle que trabajara en la nueva empresa de extracción petrolífera, Petroperú. ¡Kausachun, Velasco! Tendría una oficina en el cruce de la Vía Expresa con Canaval y Moreyra, ascendería a Jefe de Obras, Mantenimiento y Construcción y le pagarían el doble que a ese traidor de Wibbles si, o solo si, aceptaba plegarse a las reglas del Plan Inca. De lo contrario: un nuevo recluta para la Oficina de Desempleo. El ingeniero se negó y adujo, en una de las pocas entrevistas que respetaron la exactitud de sus declaraciones, que nadie podía quedarse al margen de este proceso que, en el fondo, le parecía justo. Sin embargo, consideraba que su honor había sido mancillado por una «calumnia lamentable». (Caretas, 21/1/69 *apud* BAUDRY P. 2022: 57)

Sin embargo, algunas líneas más adelante Roxana descubrirá que el hombre que ella amaba y creía que era la víctima principal de un sistema injusto, es decir, su padre el «Dreyfus peruano», en realidad había llevado siempre una doble vida y el amigo de la infancia Carlos Wibble, quien había crecido con ella y hasta había considerado como un pretendiente, en realidad era su medio hermano, fruto de una relación clandestina de su padre con una mujer que ella desconoce. Carlos, su medio hermano, era además

un violador y el principal culpable de un incendio sucedido en la discoteca limeña Distopía que había costado la vida a veintinueve personas. Sin embargo y a pesar de todos estos delitos, él seguía libre en México protegido por el padre de ambos.

Ella descubrirá la complicidad entre la presidenta del Partido Naranja, quien había contratado al chino pirómano estafador para esconder bajo las celebraciones del bicentenario algunos negocios fraudulentos. Roxana pedirá a Basoalto que haga una búsqueda detallada de la vida de este sujeto; entonces, a través de saltos espaciales, viajaremos a Fuzhou, ciudad natal de Zao, a Estados Unidos ciudad en donde Zao reside y a París donde un asegurador martiniqués, desconociendo las intenciones de Ernesto, le proporcionará datos sobre la vida del artista chino a quien admira.

A cada apartado corresponde una oralidad, un tono, un lenguaje por lo que es fácil identificar un guiño permanente a las diversidades que pueblan la nación peruana y las tensiones regionales-étnicas que se agudizan con la demarcación de fronteras sociopolíticas impuestas para “proteger” y “salvaguardar” a algunos de los otros. Así aparece el caso de Margarita, joven humilde hija de la sirvienta Paty, «la chola motosa» (BRAUDY P. 2022: 48), como la llama la abuela Primitiva, madre de Mario Chamorro en su casa en Arequipa. Margarita es una de las más de doscientas diecisiete mil mujeres que, a la luz de los acuerdos multilaterales, fueron esterilizadas bajo los dos gobiernos autocráticos y consecutivos de Alberto Fujimori, que contaron con el apoyo de los militares de turno (Ballón.2016:27).

{PLAY} Me dice ven, ven entra acá adentro, me dice, entonces entro allá adentro, me lleva de mi mano el doctor, de lo que estuve sentada jalando me lleva allá adentro, y rápido enfermeras me han quitado mi ropa. Entre eso yo le dije, doctor, qué cosa me van a hacer, si usted me ha di-

cho que usted lo vas a atender a la Margarita, no me has dicho otra cosa me dije, le dije, y entonces me dice, no, no, no, vas a hacerte, qué se llama, quemarte tus trompitas te vamos a hacer, así me dijo. Entre eso yo le dije doctora no me has traído para eso, usted no me dijiste eso, porque me has dicho que le falta su vacuna, su talla, su peso, no sé qué creo que me dijiste de mi hija. Para qué me has traído, pues, así le digo. Ya ni me han dejado ni hablar más, rápido entonces me quitaron, me llevaron ahí a la camilla, y corta que corta empezaron. Sentí el dolor, sentí el dolor fuerte, más fuerte, más fuerte, gritaba. Al doctor le decía, doctor, me duele, doctor, y me decía tienes que poner por tu parte, es un cortesito pequeño para cauterizar tus bebitos, así me dijo. Entre eso, no sé cómo, así como mi mano estaba libre, como no estaba amarrado nada, no sé cómo, bien me he acomodado así mi mano, de la camilla me he agarrado fuerte, me he agarrado fuerte de la camilla, y uno solo me he levantado, así, porque ya no aguantaba el dolor; porque fuerte me estaba doliendo. Entre eso me he levantado y me visto el corte, lo que me estaba haciendo también, con una pinza me habían abierto como carnero así, grande me habían abierto, y sangrando había estado. Entre eso el doctor me dice a las enfermeras, agarren, agarren a la mamá de la Margarita, agárrenle así {STOP}. (BAUDRY P. 2022: 245)

El racismo encubierto por un *modus operandi* en el cual las esterilizaciones se plantearon como estrategia contrasubversiva de control de la seguridad durante el período de pacificación, sus vínculos con las Fuerzas Armadas y con el Ministerio de la Salud (BALLÓN A. 2016: 27) dan cuenta de una horrenda y macabra política de control subalterno que, en la obra, conducirá a la muerte de Margarita entre los brazos de su amiga de la infancia de Roxana,

por sus muslos hasta empozarse sobre el lecho empapado. Tiritaba. La taparon con una manta y la abrazaron juntas como para ayudarle a atravesar el trance. Las tres cabezas se mantenían juntas, hermanadas, entrechocándose con cada estertor como si Margarita quisiera comunicarles que no se daba por vencida. No, nada de médicos, le susurraba la señora Paty en medio de sus cabellos desordenados, y Chana le dijo que no tampoco, que por supuesto que no, al menos no aquellos que la habían cosido como una muñeca de trapo en el policlínico. Son unos carniceros, añadió la madre, y no hubo que decir más. Margarita había dejado de moverse. Le tomaron el pulso. Se había quedado dormida (BAUDRY P. 2022: 244).

Este hecho y el racismo con que Carlos Chamorro violó a Margarita y luego abandonó cuando estaba embarazada:

Bebe, padre querido: bebe tanto para que tus palabras ensordezcan mi conciencia y pueda irme sin penar para siempre por esa chacra donde conocí a Carlos Chamorro. Se escabulló como una vizcacha, un buen día de verano en el que había regresado de Ferreyros. Yo estaba restregando mi uniforme en la batea de espuma, mientras silbaba ese yaraví de Mariano Melgar que me enseñaste para no extrañarte demasiado cuando partías hacia Cusco. “Bien sabes que yo siempre / en tu amor embebido, / jamás toqué tus plumas, / ni ajé tu albor divino; / si otro puede tocarlas, / y disipar su brillo, /salva tu mejor prenda / ven al seguro asilo. / Vuelve mi palomita, / vuelve a tu dulce nido”. Yo, padre, dejé que me tocaran las plumas, y no regresé al nido. Me cogió por sorpresa, me tapó la boca y me levantó la falda mientras el agua helada se escurría por esa manguera que amarramos juntos. Luego, diez golpes de cadera contra mis nalgas: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, y esa ca-

beza apoyándose exhausta sobre mi nuca, jadeando entre sus rulos negros. Le supliqué entonces a Dios que este fuera mi primer y mi último hijo. Y me cumplió. (BAUDRY P. 2022: 193).

Serán el detonante de una guerra por la justicia que emprenderá “Chana” con la ayuda de Ernesto «desbaratar el castillo de naipes de Fujimori, ya verían de qué estaba hecha Roxana Chamorro cuando se supiera lo que la OMS, con el aval de esos genocidas, estaba haciendo con las mujeres andinas» (BAUDRY P. 2022: 247).

Hay mucha pólvora, mucho fuego en la novela, fruto de una memoria colectiva que resurge cada tanto, con mayor voracidad, igual que los incendios mal apagados. Baudry pertenece a una generación que creció con los “coche bomba” y que tuvo que escapar como muchos de su generación a Europa, Japón, Argentina o a los Estados Unidos porque su amado Perú ardía en llamas. Ahora bien, él no reside solo en Perú como antes, entonces la escritura se convierte en el único canal para gritar esa lucha interna que se vive cuando se está entre el deseo de que todo pueda mejorar y el terror de que la historia se repita y no termine nunca de apagarse la hoguera que destruye tu país. De hecho, la alternancia de estas pulsiones nos ofrece por momentos una reconstrucción histórica detallada de momentos en los que los peruanos se equivocaron y la codicia pudo más, como cuando se describe la indiferencia del presidente Fernando Belaúnde ante las sublevaciones o primeros levantamientos de Sendero Luminoso en el interior del país, las cuales no fueron escuchadas porque entonces quienes morían eran vidas que no contaban, cuerpos racializados, pseudo “hombres lobos” hobbesianos que era mejor que se aniquilasen entre ellos:

Más adelante, corrieron tiempos inciertos. Un iluminado maoísta empezó a alucinarse “La Cuarta Espada” en la Universidad de Huamanga. Luego vinieron las masacres de Lucanamarca, de Uchuraccay, de Huancasancos. Mientras descuartizaban a cualquier sospechoso en el cuartel de Los Cabitos, Belaúnde calificaba de “marxista” a Amnistía Internacional. No había una Jacqueline Fowks para indignar a la prensa extranjera. No, dentro de este país que empezaba a incendiarse, PBK pasó piola (BAUDRY P. 2022: 55).

Sin embargo, en medio de frecuentes argucias urdidas por sectores dominantes que solo han visto y ven el país como un botín y en un momento en el cual el Perú tendría que estar festejando el bicentenario de su independencia, se encuentra también un grito catártico que llevará a que la verdad y la justicia vean la luz: «Roxana Chamorro presentaría, sola, La República de las chispas, en la siguiente Feria Internacional del Libro» (BAUDRY P. 2022: 348).

Bibliografía

ARENDT Hannah, 2009, *Los orígenes del totalitarismo*, Prisa Inno-va, Madrid.

BALLÓN Alejandra, 2020, *Nuevas luces. La vigencia de la memoria posconflicto: el caso peruano de esterilización forzada (1996-2000)*, “Memoria(s) 2019-2020”, n. 3, pp. 325-349.

BARTH Fredrik, 1976, *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

BAUDRY Paul, 2006, *Distraiciones*, Peisa, Lima.

BAUDRY Paul, 2017, *El arte antiguo de la cetrería*, Peisa, Lima.

BAUDRY Paul, 2019, *Cuaderno de Obrajillo*, Peisa, Lima.

BAUDRY Paul, 2022, *La República de las chispas*, Seix Barral, Lima.

CANESTRI Jorge, AMATI Jacqueline, 1990, *Babele dell'inconscio*, Raffaello Cortina, Milano.

DE LAS HERAS Pelayo, 2021, *¿Es el hombre un lobo para el hombre?* <https://ethic.es/2021/06/es-el-hombre-un-lobo-para-el-hombre/> (12/12/2023).

HOBBS Thomas, 2000 [1651], *Leviatán o la materia, forma y poder de una República, eclesiástica y civil*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

LEÓN-PORTILLA Miguel, 2003, *Visión de los vencidos*, Coordinación de Publicaciones Digitales, Ciudad Universitaria, México D.F., <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/vencidos/indice.html> (10/12/2023).

PRIES Ludger, 2002, *La migración transnacional y la perforación de los contenedores de Estados-nación*, “Estudios Demográficos y Urbanos”, vol. 17, n. 3, pp. 571-597.

SEGATO Rita, 2015, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*, Prometeo, Buenos Aires.

VARGAS LLOSA Mario, 1969, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona.

ZANELLI Marco, 2023, *Paul Baudry posa su mirada sobre el Bicentenario del Perú en su novela “La república de las chispas”*, 16 marzo, <https://rpp.pe/cultura/literatura/paul-baudry-posa-su-mirada-sobre-el-bicentenario-del-peru-en-su-novela-la-republica-de-las-chispas-noticia-1470529>

DISTOPIE NELLA SCRITTURA DEGLI AUTORI SPAGNOLI CON ESPERIENZE MIGRATORIE¹

Laura Mariateresa Durante

Università di Napoli Federico II

L'idea stessa di migrare racchiude una pulsione verso un altrove che possa garantire ciò che il luogo di appartenenza non ha dato, sia dal punto di vista dei bisogni essenziali che di quelli ideali. Dunque, agli occhi del migrante, la terra di accoglienza si prospetta come luogo dell'utopia per eccellenza. Essa rappresenta l'ideale verso il quale le masse in movimento sono attratte. Il sogno utopico, che sta alla base del fenomeno migratorio, è ben evidente in molte opere della denominata letteratura della migrazione e, in particolare, nella sua prima fase. Precisamente in Spagna tale genere viene spesso fatto risalire al primo racconto di Donato Ndongo², *El sueño*, pubblicato nel 1973, in "Papeles de son Armadans". Già nel titolo del racconto risiede l'ambiguità della storia raccontata da Ndongo, impressionato dai primi fatti di cronaca riguardanti l'annegamento di un gruppo di mi-

1 Il lavoro si inserisce nell'ambito del Prin 2017 finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR) dal titolo "*Immigration, integration, settlement. Italian-Style*", unità operativa dell'Università di Napoli Federico II (N. 2017N9LCSC_004)

2 In verità ci sarebbe molto da aggiungere circa l'appartenenza di Ndongo alla letteratura della migrazione. Infatti, l'autore è nato nel 1950 in Guinea Equatoriale prima che il Paese conquistasse la sua indipendenza dalla Spagna nel 1968.

granti africani che, arrivati in Spagna, tentavano di raggiungere gli altri Paesi europei attraversando a nuoto il fiume Bidasoa tra Spagna e Francia. *El sueño* è la narrazione del sogno, appunto, di un migrante che è spinto in Europa per raccogliere la dote indispensabile per sposare la sua innamorata ma, al termine della lettura, si scopre essere anche il sogno, o piuttosto, l'incubo dell'autore, ossia di Ndong, che rivive l'esperienza di annegamento del migrante. Già in questo primo esempio di letteratura migratoria viene posto l'accento sull'ambivalenza dell'utopia che, in questo specifico caso, scivola verso aspetti contrapposti.

El sueño è solo un esempio del modo in cui il sogno diviene incubo. L'Europa, da luogo dell'utopia, si rivela in tutti i suoi aspetti più oscuri e drammatici. Il migrante che sogna l'Eldorado europeo affronta esperienze distopiche che vengono raccolte dalla letteratura prodotta da autori che hanno sperimentato la migrazione.

Precisamente su questo aspetto desidero soffermarmi. Non mi interessa, però, approfondire la prima letteratura migratoria spagnola, ossia la letteratura che nasce spontaneamente per denunciare le difficoltà tragiche e surreali vissute dai primi migranti. Essa dimostra ampiamente l'esperienza spesso ai margini della realtà sofferta da coloro che lasciano la terra, la lingua, la famiglia verso ciò che è ignoto, affrontando viaggi al limite dell'umano. Mi interessa, piuttosto, mettere in luce la letteratura pubblicata in Spagna negli ultimi decenni dalla cosiddetta seconda generazione migratoria, ovvero da giovani scrittori nati in Spagna da famiglie migranti ma anche da autori che, pur non essendo nati in Spagna, vi sono giunti con la famiglia durante l'infanzia. Si tratta di scrittori che, anche se per nascita sono spagnoli, hanno acquisito l'esperienza migratoria in maniera diretta o filtrata attraverso le esperienze familiari. Autori la cui scrittura è profondamente marcata dal carattere testimoniale. Essi, infatti, pur proponendosi un distacco dalle esperienze di migrazione, come sovente di-

chiarano³, se ne allontanano con molta difficoltà, come si evidenzia nella letteratura presa in esame.

Prima di entrare nel tema del contributo è utile presentare almeno per sommi capi l'entità del fenomeno letterario degli autori che d'ora in avanti chiamerò di frontiera, così come una di loro, probabilmente la più nota, Najat El Hachmi⁴, li ha denominati per sottrarli allo stigma di «seconda generazione migratoria»⁵ e, d'altra parte, per sottolineare l'attualità della nuova generazione di europei che si trova in una posizione liminare tra due o più Paesi, due o più culture.

Probabilmente la prima opera pubblicata in Spagna da una giovane di questa generazione è intitolata in catalano *De Nador a Vic* e in castigliano *Laila* ed è di Laila Karrouch. Pubblicato nel 2004, questo romanzo-testimonianza anticipa di poco la produzione della più nota e prolifica Najat El Hachmi che, nello stesso anno, pubblica il saggio *Jo també sóc catalana*, al quale segui-

3 Tra gli altri, ricordo Saïd El Kadaoui che, in un'intervista, a proposito del suo primo romanzo *Límites y fronteras* dichiara: «Yo lo que creo es que la experiencia migratoria es una mina, una fuente de recursos inagotable de sentimientos, contradicciones, discursos encontrados, una realidad compleja que no se agota... Y, por lo tanto, un excelente tema para reflexionar desde la ficción. [...] No me gustaría que se etiquetara este tipo de literatura pq [sic] sería como marginarla, apartarla, señalarla, reducirla, vaya, como se hace con los inmigrantes» (CHIODAROLI S. 2012: 248).

4 «Sóc un esgraó intermedi, formo part del que jo anomenaria generació de frontera, altrament mal dita "segona generació"» (EL HACHMI N. 2004: 13).

5 «Un'espressione come "seconde generazioni" deriva da un processo di categorizzazione, attraverso il quale si sceglie di porre l'accento sulle origini di un giovane (o sui tratti somatici che ne rivelano una provenienza straniera), anziché su altre possibili componenti della sua condizione biografica: l'essere maschio o femmina; studente, lavoratore, o in cerca di lavoro; povero o benestante; di una certa classe di età, ecc. [...]. Significa fissarlo in una situazione che non si è scelto, e che lo identifica, poco o tanto, come estraneo alla società in cui di fatto vive, magari fin dalla nascita» (AMBROSINI M. 2009: 21).

ranno *L'últim patriarca* (2008) e molte altre opere in parte richiamate in questo luogo. Le due autrici aprono le porte dell'editoria spagnola ai numerosi scrittori nati in Marocco e arrivati in Spagna nell'infanzia. Ricordo qui solo alcuni: Saïd El Kadaoui Moussaoui, autore di *Límites y fronteras* (2008) ma anche Mohamed El Morabet, premiato con XV Premio Málaga de Novela per *El invierno de los hilgueros* (2022), Meryem El Mehdati, autrice del recente *Supersaurio* (2022) e Safia El Aaddam, con *Hija de inmigrantes* (2022). Se il numero degli autori e, in particolare, delle autrici provenienti dal Marocco è rilevante non mancano scrittori di diversa provenienza com'è il caso della peruviana Rocío Quillahuaman con la sua opera prima *Marrón. Memorias* (2022), la giornalista di origine ucraina Margaryta Yakovenko con il romanzo autobiografico *Desencajada* (2020) e, non ultima, Quan Zhou, nata ad Algeciras da genitori cinesi, autrice riconosciuta di volumi di fumetti come *Gaspacho agridulce* (2005).

Tracciati a grandi linee i profili degli autori più rilevanti della generazione di frontiera è utile insistere sulla circostanza per cui tutti gli autori citati, nelle loro opere, ripercorrono le cause della migrazione familiare, illustrano le problematiche del vivere nel Paese di accoglienza, dell'integrarsi e, spesso, le difficoltà del ritorno nel luogo di origine. Ritorno che provoca ulteriori difficoltà nella generazione di frontiera e degenera in una scissione tra le due appartenenze. Su queste difficoltà di adattamento in Spagna come nel Paese di origine si innesca, talvolta, il senso di estraneità che porta gli autori a descrizioni marcate dall'inquietudine e dal disagio.

Il viaggio in Europa dei giovanissimi autori – quasi tutti quelli citati sono arrivati intorno all'età di sette o otto anni per raggiungere il padre già in Spagna – si presenta come esperienza non cercata in quanto decisa dai genitori e, talvolta, pianificata solamente dal padre, come emerge in alcuni brani – aspetto spesso evidenziato nella loro scrittura (EL HACHMI N. 2004: 52; YAKO-

VENKO M. 2020: 20). Esperienza cruciale dalla quale prende inizio la loro nuova vita – nuovo Paese, nuova lingua o lingue etc. –, la migrazione segna un prima e un dopo, come sottolinea in vari passaggi Margaryta Yakovenko: «Hace veinte años empecé a diferenciar mi vida en dos etapas: lo que sucedió antes de la migración y lo que sucedió después» (YAKOVENKO M. 2020: 25-26).

Ma se la migrazione è centrale nella scrittura della generazione di frontiera, la città emerge come protagonista oltre che scenario delle narrazioni. Essa è scenario e personaggio. Luogo dell'utopia migratoria che svela spesso riflessi distopici. A proposito di questo specifico aspetto, Marc Augé in *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, sottolinea: «Oggi l'utopia è incarnata dalla città. Non abbiamo altri luoghi per realizzare la nostra utopia. [...] essa è il luogo in cui si concentrano le paure ma anche le speranze delle prossime generazioni» (AUGÉ M. 2007: 32).

Questo particolare aspetto conflittuale della città emerge con chiarezza nella scrittura della generazione di frontiera. La città, infatti, è fondamentale al momento dell'arrivo nel nuovo Paese, ma anche nella vita quotidiana. Emerge, inoltre, anche nel ritorno al Paese di origine.

Tentando una sintesi, le narrazioni della generazione di frontiera possono essere riunite intorno ai tre importanti momenti appena citati: l'arrivo nella nuova terra, la vita quotidiana e il ritorno temporaneo o non nella terra dei genitori.

A proposito dell'arrivo nel Paese di accoglienza, è evidente come il viaggio migratorio sia spesso il primo lungo viaggio che i giovanissimi migranti affrontano. Acquisisce, perciò, sfumature mitiche ma anche fosche e minacciose. È quanto emerge nel viaggio descritto da Margaryta Yakovenko in *Desencajada*, in cui la protagonista bambina affronta con la madre un lungo percorso in treno attraverso campi di neve immacolata, presagio della solitudine che dominerà la sua vita dopo la migrazione in Spagna. Ma è della peruviana Rocío Quillahuaman in *Marrón. Memorias*

(2022) il racconto dell'esperienza più traumatica e ai confini con la realtà. Giunta dal Perù all'aeroporto di Madrid per imbarcarsi nel volo verso Barcellona, accompagnata dalla madre, dalla sorella maggiore e da un gigantesco peluche di Winnie the Pooh, Rocío è protagonista di una scena segnata dalla violenza. L'autrice racconta: «la escala en Madrid fue un infierno. Hacía muchísimo calor. Mi madre y mi hermana estaban tensas porque no se aclaraban con la puerta de embarque, iban de un lado a otro» (QUILLAHUAMAN R. 2022: 15) Ma il passo centrale in cui si scorge la violenza tangibile nei confronti dei nuovi arrivati in Europa è quello che segue:

Finalmente llegó nuestro turno. Pasé por el detector de metales. Iba a recoger mis cosas cuando vi que los revisores miraban Winnie the Pooh y comentaban algo que no pude oír. [...] [El policía] Cogió el Winnie the Pooh con mucha destreza [...] comenzó a clavarle el objeto punzante en el cuello. En la barriga. En las piernas. En los brazos. Dentro de las orejas. En los ojos. Otra vez en el cuello. Hurgó de nuevo por el ojo. De nuevo por las orejas. Había algodón por todas partes. Era una masacre. [...] Cuando acabó de destripar mi peluche, me lo devolvió. (QUILLAHUAMAN R. 2022: 16-17)

Al gesto rabbioso ma freddo dell'agente della dogana che distrugge l'unico giocattolo che Rocío ha portato dal Perù, l'autrice risponde con una descrizione che passa dalla prima alla terza persona quasi a sottrarsi alla violenza gratuita e a guardare la scena da osservatrice esterna. Torna, infine, alla narrazione autodiegetica per sintetizzare:

Ahora solo estábamos el oso y yo, con el mismo desconcierto en la mirada. Una bienvenida muy simbólica a España, porque lo que habían hecho al oso no era muy dis-

tinto de lo que estaban haciendo a las otras personas de la cola. (QUILLAHUAMAN R. 2022: 17)

Per altri autori della generazione di frontiera la nuova vita in Spagna corrisponde anche a un traumatico cambiamento della lingua, aspetto questo che si mette in evidenza soprattutto al momento dell'arrivo in cui il senso di estraneità e isolamento, uniti alla stanchezza dopo il lungo e faticoso viaggio, assumono aspetti realmente distopici. Ciò traspare in *Madre de leche y miel* (2018) di Najat El Hachmi, in cui si propone la narrazione del difficile viaggio della protagonista e della figlia per raggiungere il marito che da anni lavora in Spagna e non dà notizie di sé. In questo caso è l'isolamento che viene reso attraverso la descrizione del paesaggio della città catalana quasi deserta all'imbrunire che porta la narrazione ai limiti della distopia. Le poche persone che passano, estranee alla protagonista, sono ombre che non ne comprendono le parole e, di conseguenza, non possono aiutarla. Il paesaggio della periferia urbana industriale insieme a un fiume dall'odore nauseabondo propongono un'esperienza che, per la protagonista, proveniente dal Marocco rurale, si prospetta sulle soglie della realtà. Rispetto a quei momenti la protagonista dichiarerà alle sorelle: «Pensé que me volvía loca, os juro, hermanas mías, que tuve la certeza de que ya no volvería nunca de aquel estado de desesperación» (EL HACHMI N. 2018: 83).

Tuttavia, al di là del primo arduo periodo nel nuovo Paese, gli autori di frontiera raccontano anche le difficoltà della vita quotidiana dei migranti e l'ostilità che affiora in alcune situazioni che, nei differenti racconti, si reiterano. Tra queste è assai frequente la narrazione della presentazione dei documenti per il permesso di soggiorno in cui le lunghe code dei migranti che attendono ripropongono la divisione tra loro e gli altri. I racconti, pur differenti, restituiscono al lettore la fatica della lunga attesa e la feri-

ta di essere considerati degli indesiderati. Ancora una volta è El Hachmi che, in *La Hija extranjera*, ne offre un esempio:

De repente es como si la ciudad me hubiera expulsado hacia sus márgenes, los márgenes que suponen esta cola infinita donde mi madre y yo esperamos pacientemente entre desconocidos con quienes seguramente tengamos más en común que con los desconocidos que pasan por la otra acera de la avenida. (EL HACHMI N. 2015: 116-117)

Talvolta la scrittura della generazione di frontiera pare discostarsi dal resoconto del viaggio migratorio in se stesso e dell'integrazione. È questo il caso di Meryem El Mehdati con il suo romanzo *Supersaurio*, nonostante il racconto dell'autrice si basi sulla vita di una giovane figlia della migrazione marocchina. L'*alter ego* dell'autrice, alla ricerca di un lavoro dopo gli studi universitari, trova finalmente impiego in un grande supermercato di Gran Canaria. La realtà che descrive El Mehdati, ben lontana dalla solarità isolana, oscilla in maniera evidente su diversi livelli distopici del racconto in cui la protagonista è scissa tra due mondi. In *primis*, vi è il mondo fuori dal *megastore* che comprende l'isola descritta come una sorta di parco giochi per turisti stranieri.

«Gran Canaria es un cementerio de elefantes borrachos de origen británico, alemán, sueco o noruego, estoy harta de ellos, no los soporto más. Nadie les grita que se vuelvan a sus países, claro. Son blancos» (EL HACHMI N. 2022: 30), scrive l'autrice ricordando frasi troppe volte rivolte ai migranti.

Tuttavia, in *Supersaurio* viene descritta anche e soprattutto l'esperienza nell'altro mondo, ossia il luogo di lavoro della protagonista omonima dell'autrice, il supermercato Supersaurio che dà il nome al romanzo. È lì dove la realtà assume le tinte più fosche e davvero distopiche. In quel luogo il meccanismo di vittima e carnefice con la sua responsabile diretta diviene un gioco al

massacro in cui l'unica salvezza, per la protagonista, è quella di rifugiarsi a piangere in bagno o abbandonarsi a fantasie di suicidio. Con una buona dose di ironia sempre evidente El Mehdati scherza: «Quizá sea esta mi jihad personal, la tortura en la Tierra que me ayudará a purificar mi alma, la batalla que libraré hasta tener suficientes méritos como para considerarme digna de entrar en el Paraíso, no lo sé» (EL HACHMI N. 2022: 110).

Negli esempi di letteratura migratoria si evidenzia, dunque, come la città e alcuni suoi luoghi o, meglio, nonluoghi, secondo la definizione data da Marc Augé, acquisiscono centralità e si tingono di riflessi foschi e distopici. Se in El Mehdati è il *megastore* Supersaurio nonluogo di mancati incontri e di scontri tra gli stessi impiegati della grande azienda, in *Marrón* il momento drammatico dell'arrivo e della violenza avviene nell'aeroporto di Madrid. Ed è nuovamente l'aeroporto, ma stavolta quello di Kiev, dove si chiude il romanzo autobiografico di Margaryta Yakovenko, che più volte descrive altri nonluoghi com'è, per esempio, la stazione. In diretta contrapposizione ai nonluoghi descritti da questi giovani autori, secondo lo stesso Augé, dovrebbe trovarsi la casa, in quanto dimora e luogo dei valori. Purtroppo, però anche questa, nella scrittura della generazione di frontiera, non rappresenta un luogo sicuro. In *Desencajada*, per esempio, anche la casa, le case, descritte da Yakovenko nel corso della narrazione si spogliano dalla loro specificità di dimora, di protezione, e arrivano ad essere avvertite come luoghi esposti in cui si percepisce l'ombra del pericolo. Questo avviene, per esempio, nella casa in cui la protagonista, ospitata da un'amica, avverte i rumori della strada che si riverberano tra le mura domestiche con un effetto di esposizione all'esterno.

Quale rifugio possibile, allora, alla sensazione di insicurezza e instabilità che invade la città di arrivo e i suoi centri nevralgici di comunicazione e, persino, la casa? Per la generazione di frontiera, una soluzione potrebbe risiedere nel tornare nella terra dei

genitori, nel ripercorrere a ritroso il loro viaggio. Yakovenko parla di «deshacer la migración para dejar de ser extranjera» (YAKOVENKO M. 2020: 118).

Effettivamente, nella narrativa di questi autori, il ritorno alla patria perduta si prospetta come una soluzione possibile alle numerose problematiche generate dalla migrazione, inclusi gli episodi di xenofobia dichiarata o latente, che talvolta trovano posto nella loro scrittura. Quasi tutti gli autori, per motivi dissimili, propongono, infatti, il viaggio di ritorno. Purtroppo, però, anche il rientro nella patria che non si è mai conosciuta o di cui non si possiedono che ricordi frammentari e, talvolta, di seconda mano, non si prospetta come idilliaco. Quella è ormai una terra straniera, a tratti inospitale, che presenta altri problemi di adattamento. Questo aspetto emerge in *Límites y fronteras* di El Kadaoui, in cui il protagonista, dopo un viaggio in Marocco non trova altra soluzione alle proprie difficoltà di adattamento che il suicidio. Nelle sue opere, anche El Hachmi descrive il viaggio in Marocco con la famiglia con tutte le difficoltà di scontrarsi con una cultura che ormai le è lontana. In maniera ancora più evidente, la protagonista di *Desencajada* di Yakovenko, reduce dall'acquisizione della cittadinanza spagnola, dopo vent'anni trascorsi in Spagna, percorre a ritroso il viaggio che aveva fatto da bambina insieme alla madre. Torna in Ucraina. Tuttavia, anche il tentativo di recuperare il senso della casa-protezione nella casa dell'infanzia a Mariupol fallisce quando Daria, rannicchiata nel divano letto in cui dormiva da bambina, percepisce, nelle luci dei fari delle auto che passano in strada, minacce sconosciute. Un'insicurezza incomprendibile non le permette di prender sonno. Anche la casa della sua infanzia non rappresenta un posto sicuro. Non si tratta, però, dell'unica descrizione marcata dalla distopia che l'autrice traccia del Paese che le ha dato i natali. I suoi stessi concittadini le appaiono come macchie sfocate e prive di caratteristiche personali. Da lei ogni cosa viene percepita come estranea. La de-

scrizione forse più dura e dolorosa è quella che dà inizio al rientro della protagonista in Ucraina. Yakovenko disegna un paesaggio freddo e desolato, i cui tratti – clima, lingua, contatti sociali – sono irrimediabilmente mutati:

Me bajo del tren al mediodía. Llevo más de treinta horas de viaje y solo quiero tocar una cama. Me fío del primer taxista que veo en la estación de trenes y dejo que su Daewoo Lanos verde oscuro me lleve a la dirección que le digo. “Calle Gogol 56”. Él asiente y arranca y recorremos las calles de asfalto agrietado y cables de tensión de los trolebuses. El aire ha dejado de estar limpio y huele a una mezcla agria de huevos podridos y humo de los tubos de escape. Huele a lo que siempre ha oído Mariupol, a sudor y a las nubes gris plomo llenas de esquirlas de metal de las grandes centrales metalúrgicas. El Lanos se salta casi todos los semáforos y agradezco mentalmente a su conductor que no esté de humor para hablar y mi integridad le importe tan poco. [...] Nos adelanta un jeep extranjero con la matrícula pintada de negro y un número escrito en blanco encima. Le pregunto al taxista qué significa y se gira para mirarme como si no entendiera la pregunta.

– ¿Por qué han tapado la matrícula de verdad para pintar unos números encima?, le digo.

– Porque de esto va el ATO, me contesta. ATO son las siglas que denominan la conocida como “zona de operaciones antiterroristas”. ATO, una palabra corta para referirse a una tragedia humana. Una palabra para no decir “guerra civil”. ATO son los millares de muertos. ATO son los soldados casi niños que beben y creen hacer cosas de hombres. Es un país traumatizado, es un país en armas, es un territorio cercado. Son minas y casas destruidas. Son coches robados por la patria y sus matrículas ocultas bajo pintura. Mariupol huele a última frontera

antes de Rusia. Huele a tensión, a ciudad sin ley. Pero no huele a casa. (YAKOVENKO M. 2020: 55)

Nella scrittura della generazione di frontiera non è soltanto la città di arrivo con i suoi nonluoghi a tingersi di colori inquietanti e distopici ma spesso la stessa casa viene percepita come un luogo permeato di insicurezza. Neppure la terra di origine dei genitori offre protezione e ausilio, come traspare in Yakovenko e nel tragico finale del protagonista di *Límites y fronteras* di El Kadaoui. Non è possibile un ritorno. In fondo, come scrive Yakovenko al termine del suo romanzo, «para los exiliados, emigrados y peregrinos, la patria siempre será el camino» (YAKOVENKO M. 2020: 122).

Bibliografia

AMBROSINI Maurizio, 2009, *Nuovi concittadini? I giovani di origine immigrata, vettore di cambiamento della società italiana*, "Altre modernità", Vol. 2, n. 10, pp. 20-28.

AUGÉ Marc, 2007, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Bruno Mondadori, Milano.

CHIODAROLI Sara, 2012, *Voci migranti nella letteratura spagnola contemporanea*, Tesi dottorale, Universidad di Bergamo, <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/26700> (12/03/2023).

EL AADDAM Safia, 2022, *Hija de Inmigrantes*, Nube de tinta, Barcelona.

EL HACHMI Najat, 2004, *Jo també soc catalana*, Columna, Barcelona.

EL HACHMI Najat, 2008, *El último patriarca*, Planeta, Madrid.

EL HACHMI Najat, 2015, *La hija extranjera*, Destino, Barcelona.

EL HACHMI Najat, 2018, *Madre de leche y miel*, Destino, Barcelona.

EL KADAoui Saïd, 2008, *Límites y fronteras*, Milenio, Lleida.

EL MEHDATI Meryem, 2022, *Supersaurio*, Blackie Books, Barcelona.

EL MORABET Mohamed, 2022, *El invierno de los jilgueros*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

KARROUCH Laila, 2021, *Laila*, Oxford, Madrid.

NDONGO Donato, 1973, *El sueño*, "Papeles de son Armadans", n. CCXI, pp. 82-89.

QUAN Zhou, 2005, *Gaspacho agri dulce*, Astiberri, Bilbao.

QUILLAHUAMAN Rocío, 2022, *Marrón. Memorias*, Blackie Books Barcelona.

YAKOVENKO Margaryta, 2020, *Desencajada*, Caballo de Troya, Barcelona.

LA DISTOPÍA ES HOY:
ESTRATEGIAS FEMINISTAS DE RESISTENCIA

Sandra Lorenzano

Universidad Nacional Autónoma de México

Me gustaría empezar con esta conocida frase de Eduardo Galeano:

La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.

O para marchar, podríamos decir hoy. Y para, caminando, marchando, avanzando, volverse marea, mar de pañuelos verdes y morados, fiesta de abrazos, sororidades y solidaridades, dolores y alegrías compartidas. Esa marea verde que viene desde el sur del continente representa una nueva época en la historia de la lucha por los derechos humanos.

Mientras el mundo parece vivir una brutal distopía –y no hablo solo de la pandemia y esa realidad de encierro, de muertos que debían esperar su turno para ser sepultados, de soledades y miedos exacerbados–, no hablo solo de esto sino también, sino además, sino sobre todo, de la sensación de vida distópica que ha ido creando o propiciando el capitalismo neoliberal: pienso en los agrotóxicos, el extractivismo, el cambio climático, los mi-

grantes pobres que dejamos morir en el Mediterráneo o en el Río Bravo en México, los feminicidios, los crímenes de odio a las diversidades sexuales, las desigualdades cada vez más brutales. Lo que considerábamos distópico está ya entre nosotras, entre nosotros.

Frente a este panorama que ustedes conocen tan bien como yo, permítanme hablar de la utopía feminista. Y para ello me gustaría partir de una frase de la que se ha reapropiado el colectivo boliviano “Mujeres creando”. Una de sus fundadoras, la genial activista y creadora María Galindo ha dicho: “El grito no es el patria o muerte del Che Guevara. El grito es deseo, nuestra venganza es ser felices”.

Yo hago de la reivindicación de la felicidad mi grito de guerra y por eso quiero decirles que lo primero que quisiera es celebrar con ustedes. Celebrar feliz y conmovida porque somos muchas y estamos juntas: “Y ahora que estamos juntas, y ahora que sí nos ven, abajo el patriarcado que va a caer, que va a caer. Arriba el feminismo que va a vencer, que va a vencer”.

No podemos más que festejar las imágenes de las calles de nuestras ciudades cubiertas de morado y verde cada 8 de marzo, siempre con las más jóvenes a la cabeza.

Estamos ante un parteaguas en nuestra sociedad: la fuerza de la lucha de las mujeres, la toma de conciencia, el hartazgo y el empoderamiento que esta lucha implican, ya han quedado en evidencia. Esta unidad se debe a que los reclamos son incuestionables.

Alto a la violencia. Alto a la impunidad. Igualdad de género. Respeto al cuerpo de las mujeres. Es decir, hemos encontrado el piso común que nos permite construir sororidad.

Cada 8 de marzo salimos a gritar: aquí estamos. Por nuestras hermanas, por nuestras hijas, por las madres, por las ancestras que nos abrieron el camino.

2.

Dicen que son once cada día.

Once mujeres. Asesinadas. Las que se pueden contar en este México nuestro.

¿Cuántas que no sabemos, que nadie denuncia, que no se conocen, que han perdido nombre y apellido? ¿Cuántas que dejaron a sus hijos o a sus padres en algún pueblo de Honduras, de Guatemala, de Oaxaca? ¿Cuántas que caminaban por Tláhuac, o por Ecatepec? ¿Cuántas que reían con amigas en Veracruz?

“Y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía”, seguimos cantando las mujeres de todo el mundo, como nos enseñó el grupo chileno Las Tesis.

“¿Cómo se atreven a estar tan enojadas? ¿A gritar? ¿A exigir?”.

“*Calladitas se ven más bonitas*. ¿Lo han olvidado?”.

No. “Olvidar” es una palabra que no conocemos. No olvidamos:

Ni al hombre que nos siguió una noche.

Ni al vecino mano larga.

Ni al chavo del camión que nos arrinconaba.

Ni al que violó a la niña de primer grado.

Ni al que manoseaba a la enferma.

Ni al que disparó porque sí.

Dicen que son once.

Pero no cuentan a las que viven la pesadilla cada día.

Los golpes. Las ofensas. Los insultos.

“Y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía”.

¿Qué hacemos ante el aterrador nivel de violencia? ¿Qué debemos hacer ante la misoginia expresada en espacios de poder político y en medios de comunicación? ¿Cómo podemos actuar ante esa misma misoginia llevada al extremo de la violación, la tortura y el asesinato?

Necesitamos pensar y sentir –pensar sintiendo y sentir pensando- más allá de las denuncias, la indignación, la furia, el miedo. Emociones que parecen íntimas, individuales, pero que realmente son colectivas y sociales. Más allá de ellas debemos tratar de entender lo que sucede, lo que está en la base de este horror.

Ante las pedagogías de la crueldad, como las llama Rita Segato, y la cosificación de la vida, con sus rituales narcisistas, sólo la construcción de redes solidarias, sororas, comunitarias puede permitir una transformación.

Del pensamiento de Rita Segato, especialista en antropología de la violencia, a partir de sus trabajos realizados con violadores en las cárceles de Brasil, las chicas de “Las Tesis” crearon la canción-performance que dio la vuelta al mundo.

Se me pone la piel chinita cuando veo a todas estas mujeres. Como cuando veo a las indígenas del Cuzco haciendo el performance en quechua, o a un grupo de adolescentes de Juchitán con sus trajes bordados y sus miradas profundas, o a nuestras hijas en el Zócalo de la Ciudad de México.

Sí, se me pone la piel chinita cuando escucho cómo resuenan estos versos en español, en inglés, en francés, en turco, en griego, en náhuatl, o miro la versión en lengua de señas. No es un fantasma el que recorre el mundo hoy: es un hilo de sororidad, de conciencia, de hartazgo, de valentía, que une a las mujeres. Y así se va tejiendo la red de un movimiento imparable, absolutamente horizontal, que reúne diversas culturas, generaciones, experiencias, al grito de “El Estado opresor es un macho violador”.

El hilo nos va uniendo.

Y pienso en nuestro papel, como creadoras, como académicas, como intelectuales. Y en cómo podemos vincularnos a las más jóvenes.

Hay necesidad de pensar y actuar en colectivo. Lo vemos en este tipo de manifestaciones, pero también, por ejemplo, en las posiciones respecto de los trabajos de cuidados. Y en este senti-

do quisiera referirme especialmente a lo vinculado a las maternidades. Tomaré para ello dos ejemplos que proponen lo colectivo en el maternar.

El primero de ellos es el libro *A muchas voces. Escrituras desde la maternidad* (Vv.AA 2020). Se trata de un libro digital, publicado en 2020, con la urgencia de la pandemia, presentado así:

Maternar se conjuga en colectivo: escuchar nuestras voces, compartir experiencias y exigir nuestros derechos fundamentales al Estado es esencial para construir una colectividad femenina fuerte, capaz de resistir la crisis. (Vv.AA 2020: 7)

Se habla de la fuerza de lo colectivo, de la resistencia, de la resiliencia, de la sororidad. De aprendizajes, miedos y emociones compartidas. Con una posición en la que vale la pena que nos detengamos:

Cada día queda más claro –escriben estas madres jóvenes– que la costumbre de la crianza en solitario que se instaló con la incorporación de la mujer al mercado laboral no responde a nuestras necesidades. La soledad es enemiga de la maternidad. (Vv.AA 2020: 7)

Las diversas maternidades son exploradas también por la novela más reciente de Guadalupe Nettel, *La hija única* (2020), finalista del International Booker Prize 2023.

La relación entre maternidad, mundo laboral y cuidados da para una reflexión profunda y crítica, por supuesto: desde estas madres en pandemia hasta las madres que deben dejar a sus hijos en su país de origen y migrar para ganarse la vida, muchas veces cuidando a hijos de otras madres, o a ancianos, como bien lo saben ustedes en Italia donde, por ejemplo, vive la segunda comunidad peruana más grande de Europa. Pensemos en novelas

como *Ceniza en la boca* (2022), de la mexicana Brenda Navarro o *Limpia* (2022), de la chilena Alia Trabucco Zerán.

Por ahora la dejo acá y me paso a otro tipo de maternidades, más terriblemente actuales y dolorosas. El año 2022 se cerró con 109 mil personas desaparecidas en México. Hablamos de 350 mil personas asesinadas, desde enero de 2007 cuando el entonces presidente Felipe Calderón decidiera declararle la guerra al narco. Hablamos de 11 feminicidios al día.

Los servicios forenses están rebasados en todo el país. Los cuerpos suelen amontonarse sin mayores cuidados. ¿Hasta cuándo seguiremos naturalizando el horror? Vale preguntarse también qué hacemos los demás, qué hace el resto de la sociedad, cómo cuidamos nosotras y nosotros a las víctimas, a las familias, a los miles y miles de huérfanos. Qué hacemos ante la violencia que persigue también a quienes buscan.

Y llegó el Covid. ¿Qué cambio provocó en estos colectivos y sus búsquedas?:

A las familias que buscan a sus desaparecidos nada las ha detenido hasta ahora en su encomienda de traerlos de vuelta a casa: ni la falta de conocimientos, ni el miedo, ni la economía, ni la falta de solidaridad, ni la negligencia gubernamental, ni las amenazas. Menos una pandemia.
(REA D. 202)

Con este párrafo, Daniela Rea inicia el primero de tres artículos sobre el tema, que publica con la fotógrafa Zahara Gómez en “Pie de Página”, en agosto de 2021: “Buscar a nuestros amores es actividad esencial”. El título hace alusión a la llamada del gobierno a suspender, para controlar los contagios, todas aquellas actividades que no fueran indispensables para la vida.

¿Cómo no va a ser una actividad esencial si, aun con el paro de un país, aun con el supuesto confinamiento de todo mundo, las personas desaparecidas no solo no han sido encontradas, sino que cada día que pasa en este encierro, siguen desapareciendo personas? (REA D. - GÓMEZ Z. 2021).

Las madres continuaron buscando buscando. Muchas también tomaron talleres en línea con abogadas y abogados, o con el Equipo Argentino de Antropología Forense. Todos fueron caminos para seguir en la búsqueda de sus desaparecidos, para seguir cuidándolos.

Cuenta una de las compañeras que encontró, después de tres meses de búsqueda, el cuerpo de su esposo desaparecido: “Casi todas las que encontramos a nuestros familiares no nos vamos, nos quedamos en el colectivo, el compromiso que se hace es muy fuerte”. “¿Por qué? Porque el dolor reúne, porque ahí sus palabras y sus emociones encuentran un lugar para existir”.

Así como sabemos que la gran mayoría de personas que buscan a sus seres queridos son mujeres, quizás sean las creadoras quienes respondan con mayor sutileza y profundidad a las preguntas que nos atraviesan. Son ellas las primeras en dejar de lado el relato “épico” (o contra-épico) de la violencia para centrarse en la cotidianidad de las y los sobrevivientes, también víctimas en esta cadena de horrores que abre la desaparición de una persona.

Crónica, periodismo narrativo, poesía, teatro, cine, danza, instalaciones, novelas, hechas por mujeres, exploran ese cruce entre observación, testimonio, empatía, historia y creación, en el que la ética y la estética se suman construyendo un claro lugar político de respeto y cuidado por los demás. Pienso en las obras de Daniela Rea, de Marcela Turati, de Paula Mónaco Felipe, de Fernanda Valadez y Astrid Rondero, de Tatiana Huevo, de Fer-

nanda Melchor, de Sara Uribe, de Natalia Bersitain, de Cristina Rivera Garza, de Perla de la Rosa, y de tantas otras creadoras.

No hay cierre posible para estas páginas. Todos los días estamos ante el horror de las desapariciones, pero también ante la resistencia, fortaleza y esperanza de las mujeres que buscan a sus seres queridos: nuestras Antígonas. Así como ellas tejen amorosamente estas redes de cuidados, también lo hacen las periodistas y cronistas a través del acompañamiento, que podemos considerar en un doble sentido: uno con y hacia las mujeres de los colectivos, y el segundo hacia el resto de la sociedad poniendo en el espacio público las muy diversas historias de las víctimas y sus familiares. De este modo crean un puente entre ambas realidades que son una sola y dolorosa herida que hoy atraviesa a nuestro país.

“¿Por qué los buscamos?”, pregunta una madre del colectivo “Sabuesos Guerreras” de Sinaloa. Las demás contestan, “¡Porque los amamos!” (REA D. 2021).

Las cicatrices nos unen, nos hermanan. Los huesos, los restos, esas dolidas reliquias, los “tesoros” (así comenzaron a llamar las madres de Sinaloa a los restos que hallaban en la búsqueda de sus propios desaparecidos), están en el abrazo tibio pero quebrado para siempre. Hoy los colectivos de mujeres representan en ese abrazo una nueva utopía.

Bibliografía

NAVARRO Brenda, 2022, *Ceniza en la boca*, Sexto Piso, México.

NETTEL Guadalupe, 2020, *La hija única*, Anagrama, Barcelona.

REA Daniela y GÓMEZ Zahara, 26 de agosto de 2021, *Buscar a nuestros amores es actividad esencial*, “Pie de Página”, <https://piedepagina.mx/buscar-a-nuestros-amores-es-actividad-esencial/> (22/11/2023).

REA Daniela, 2021, *Paisajes: Desaparecido es un lugar* (podcast), “The Global Initiative Against Transnational Organized Crime”, <https://globalinitiative.net/analysis/paisajes-the-podcast/> (15/11/2023).

TRABUCCO ZERÁN, Alia, 2022, *Limpia*, Lumen, Santiago de Chile.

VV.AA, 2020, *A muchas voces. Escrituras desde la maternidad*, El Traspacio, Morelia, Michoacán.

