

QVADRATA

ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES



REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA. VOLÚMEN II, No. 3.
ENERO-JUNIO DE 2020. ISSN: 2683-2143.

Q V A D R A T A

ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

M.E. LUIS ALBERTO FIERRO RAMÍREZ
RECTOR

M.A.V. RAÚL SÁNCHEZ TRILLO
SECRETARIO GENERAL

M.P.E.A. ALFREDO RAMÓN URBINA VALENZUELA
DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. ARMANDO VILLANUEVA LEDEZMA
DIRECTOR

DR. JORGE ALAN FLORES FLORES
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

COMITÉ EDITORIAL

DR. JORGE ALAN FLORES FLORES
DIRECTOR

DR. JUAN DANIEL MACHIN MASTROMATTEO
RESPONSABLE CIENTÍFICO

LIC. DANIEL ARTURO ALMEIDA TRASVIÑA
EDITOR

M.I.K. ERSLEM ARMENDÁRIZ NÚÑEZ
EDITOR ADJUNTO

M.I.E. ARTURO IVÁN RUIZ DOMÍNGUEZ
EDITOR ADJUNTO

M.H. VÍCTOR MANUEL CÓRDOVA PEREYRA
ASESOR EDITORIAL

CORRECCIÓN DE ESTILO Y CUIDADO EDITORIAL

LIC. LUIS FERNANDO RANGEL FLORES

MARÍA FERNANDA RODRÍGUEZ SALGADO

CLAUDIA KARELI REYES CASTRUITA

Q V A D R A T A

CONSEJO ASESOR

DR. MAURICIO BEUCHOT PUENTE

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

DRA. SARA POOT HERRERA

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, ESTADOS UNIDOS.

DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ.

DR. HÉCTOR CATALDO GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO, SANTIAGO DE CHILE.

DRA. ROXANA RODRÍGUEZ ORTIZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

DR. PABLO BRESCIA

UNIVERSIDAD DEL SUR DE FLORIDA, ESTADOS UNIDOS.

DR. LUCIANO PRADO DA SILVA

UNIVERSIDAD FEDERAL DE RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

DR. ROLANDO PICOS BOVIO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN.

DR. CLAUDIO PAOLINI VINCENTI

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA. MONTEVIDEO, URUGUAY.

TRADUCCIÓN

LIC. ANA TERESA ARREDONDO URIBE (INGLÉS)

LIC. DANIEL ARTURO ALMEIDA TRASVIÑA (PORTUGUÉS)

DISEÑO:

LIC. DANIEL ARTURO ALMEIDA TRASVIÑA

QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades volumen I, número 3, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Calle Escorza #900. C.P. 31000, Chihuahua, Chih. Tel. (614) 439-1500 ext. 3844, www.ffyl.uach.mx. Editor responsable: Daniel Arturo Almeida Trasviña. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2018-061310212600-203 ISSN: 2683-2143, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Facultad de Filosofía y Letras, Campus Universitario 1, Chihuahua, Chih. México. C.P. 31130, Apartado Postal 744). Fecha de la última modificación: marzo de 2020.

Todos los contenidos de *QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades* se publican bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial4.0 Internacional, y pueden ser usados gratuitamente para fines no comerciales, dando los créditos a los autores y a la revista, como lo establece la licencia:



CONTENIDO

APORTES

LA CULTURA Y EL PENSAMIENTO CUBANOS
DE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX 13

Zandra Rodríguez Carvajal/ Yaney Rodríguez
Muñoz/Hanoi Guillot Pérez/ Alexander Lugones
Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez

RESISTENCIA CULTURAL ABORIGEN EN LA
FORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD CUBANA 31

SaylÍ Alva Álvarez
Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez

DOSSIER

LO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA FICCIÓN EN LA
LITERATURA RIOPLATENSE.
COORDINACIÓN Y ARBITRAJE: DR. CLAUDIO PAOLINI,
MAG. MARCELO DAMONTE Y MAG. VIRGINIA FRADE
(PROYECTO TENSO DIAGONAL). 2DA ENTREGA.

“LOS EXTRAÑOS OBJETOS VOLADORES”:
MUTILAR, EXPLOTAR Y DESAPARECER 59

Ana Belén Medori Castro
*Instituto de Profesores Artigas, Grupo de Investigación
sobre Literatura Fantástica Uruguaya*

ANÁLISIS ECOCRÍTICO DE *FRÍO* DE RAFAEL
PINEDO: METÁFORA AMBIENTAL Y ALIANZA
ANIMAL EN EL ANTROPOCENO DEL CONO SUR 75

Sofía Rosa
*Pontificia Universidad Católica de Chile Comisión Nacio-
nal de Investigación Científica y Tecnológica, Chile*

CYBERPUNK Y BERSERK: CONSECUENCIAS
POSTHUMANAS EN “PRIMERA LÍNEA” DE
CARLOS GARDINI 103

José Alejandro García Hernández
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

**INQUIETANTES EXTRAÑEZAS EN LOS RELATOS
DE *HUERCO* DE JOSÉ PEDRO BELLÁN** 121

Patricia Núñez
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

**EL TERROR SOCIAL. VINDICACIÓN DE UN GÉNERO
“MENOR”: ECOCRÍTICA Y ECOFEMINISMO EN “BAJO
EL AGUA NEGRA” Y “LAS COSAS QUE PERDIMOS EN
EL FUEGO” DE MARIANA ENRÍQUEZ** 143

Israel Yelovich
Instituto de Profesores Artigas
Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, Uruguay

**LECTURAS PSICOANALÍTICAS DEL DOBLE EN LA
CUENTÍSTICA FANTÁSTICA DE HÉCTOR GALMÉS** 157

Andrés Duarte Villamil
*Consejo de Educación Secundaria, Grupo de Investigación
sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay*

**VIOLENCIA, INFANCIA Y FEMINEIDAD EN *EL LIBRO
DE MIS PRIMOS* DE CRISTINA PERI ROSSI** 171

Lucía Testoni
Instituto de Profesores Artigas, Uruguay

RESEÑAS

***LA CASA DESERTADA. GRAHAM GREENE EN MÉXICO* DE
ROBERTO RANSOM: EL VIAJE COMO FRAGMENTA-
CIÓN Y DESCENTRAMIENTO DEL SUJETO.** 199

Paola Chaparro Medina
Universidad Autónoma de Chihuahua

EDITORIAL

El reconocimiento de cada uno sobre sí mismo, el posicionamiento del sujeto como tal ante su realidad, pasa indefectiblemente por una serie de revisiones que se proyectan desde distintos ámbitos hasta alcanzar una definición específica, en la cual es dable hallar pautas y referencias que nos remiten a muy diversos *territorios* socioculturales, sean éstos de carácter teórico, epistémico, ideológico o afectivo, y sobre los cuales se nutre y conforma el vasto tejido que integra nuestra realidad como constructo.

A partir de estas consideraciones, *Qvadrata* presenta en esta edición un sólido cuerpo de textos tendientes a explorar los espacios y los intersticios que se forman en el plano social y cultural dando pie, con ello, a la configuración de problemáticas, las cuales llaman a ser estudiadas y analizadas mediante una postura que exige tanto rigor como sensibilidad y que encuentra en el quehacer de la investigación el medio ideal para llevar a cabo dicha tarea.

Por todo ello, se suman aquí voces y perspectivas de autores y autoras que desde el ejercicio de su quehacer investigativo reflexionan y exponen diferentes y variadas líneas temáticas, cuyo abordaje nos atañe en muchos sentidos, sobre todo como comunidad académica e investigativa. Así, la exploración de ciertas formas de pensamiento en función de su contextualización geográfica e histórica que desembocan en manifestaciones de índole cultural y en construcciones conceptuales de la realidad constituye uno de los periplos reflexivos de esta edición de *Qvadrata*; recorrerlo, en función de las ponderaciones vertidas sobre dichos tópicos, implica la posibilidad de adentrarnos en una latitud que toma la realidad histórico-geográfica-cultural como la generación de discursos cuyo carácter novedoso revela todo lo que aún pueden aportar, en plena posmodernidad, ese tipo de investigaciones.

De la misma manera, por su pertinencia y por su capacidad de revelación, se integran debates actuales sobre el sujeto que acusan una multiplicidad de factores, mismos que lo definen y lo atraviesan contribuyendo a una configuración dinámica de éste; su postura ante el entorno natural en medio de una crisis derivada del

cambio climático, la configuración política del problema y su correspondiente integración a la ficción, dan pie a cavilaciones que se han elevado al rango de obligatorias; tanto como aquellas que aluden al *posthumanismo* y que ya forman parte importante de los ámbitos conceptuales a considerar en diferentes espacios académicos e investigativos. Asimismo, la conformación de nuevas formas y prácticas estéticas que erigen pautas narrativas en la literatura y otras manifestaciones artísticas, nos confrontan con un presente que exige ser leído e interpretado desde otras perspectivas, y que por ello forman parte de este *corpus*.

En esa misma línea, las reflexiones sobre el género como tema, y las distintas problemáticas que de ello devienen, tienen aquí una presencia importante; los hilos que tejen estas deliberaciones van desde la violencia hasta la femineidad, pasando por lo fantástico, el cuerpo, la mutilación, el juego, la educación, el pensamiento psicológico, etc.

Como parte de un ejercicio que contribuye a una representación de la realidad, partiendo del trabajo editorial donde se ensamblan voces e identidades académicas, *Qvadrata* despliega una serie de participaciones que destacan por su puntual visión con la que se ejercen el análisis y la investigación de algunos ejes que forman parte del movimiento del entorno sociocultural en el cual estamos inmersos e inmersas. ■

DR. JORGE ALAN FLORES FLORES
DIRECTOR DE QVADRATA.

A P O R T E S

Zandra Rodríguez Carvajal. Licenciada en Historia por el Departamento de Historia y Marxismo Leninismo de la Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez. Su línea de investigación está dirigida al campo de la Historia y del Pensamiento cubano.

Yaney Rodríguez Muñoz. Licenciada en Educación, especialidad Marxismo Leninismo e Historia por el Departamento de Historia y Marxismo Leninismo de la Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez. Profesora de Historia de Cuba. Máster en Historia y Cultura en Cuba y aspirante DrC. Su línea de investigación está dirigida al campo de la Historia y del Pensamiento cubano, además de la Didáctica de la Historia.

Hanoi Guillot Pérez. Licenciada en Educación , especialidad en Marxismo Leninismo e Historia por el Departamento de Historia y Marxismo Leninismo de la Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez. Profesora de Didácticas de las Ciencias Sociales. Máster en Ciencias Pedagógicas. Su línea de investigación está dirigida al campo de la Didáctica de la Historia.

Alexander Lugones. Licenciado en Educación, especialidad en Marxismo Leninismo e Historia por el Departamento de Historia y Marxismo Leninismo de la Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez. Profesor de Filosofía. Máster en Ciencias Pedagógicas. Su línea de investigación está dirigida al campo de la Filosofía y el pensamiento filosófico.

Historial editorial

Recepción: 12 de noviembre de 2019.

Revisión: 7 de diciembre de 2019.

Aceptación: 3 de febrero de 2020.

Publicación: 21 de junio de 2020.

La cultura y el pensamiento cubanos de la primera década del siglo xx*

Cuban culture and thought in the first decade of the 20th century

Cultura e pensamento cubano na primeira década do século xx

Zandra Rodríguez Carvajal/ Yaney Rodríguez Muñoz/
Hanoi Guillot Pérez/ Alexander Lugones

Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez

*zandrarc@uniss.edu.cu/ yaney@uniss.edu.cu/
hgperez@uniss.edu.cu/ alugones@nauta.cu*

RESUMEN

La República Neocolonial es inmensa en acontecimientos y transformaciones sociales. Estudiarla desde cualquier ámbito implica tener una visión holística del panorama cubano de ese momento, pues en él confluyen no sólo fenómenos económicos político y sociales, sino también de tipo ideológico, producto de la influencia exterior de corrientes de pensamiento. Partiendo de estos presupuestos el trabajo que se presenta a continuación está dirigido hacia el análisis del fenómeno cultural, como catalizador de un pensamiento autóctono y renovador que permita explicar el proceso de conformación del pensamiento cubano en los primeros diez años de República Neocolonial; sin dejar de relacionar el contexto histórico determinante en la evolución del mismo. Desde esta óptica y tomando como referentes a la nueva intelectualidad cubana se ha realizado esta investigación. Para ello se contó con valiosas fuentes bibliográficas utilizadas indistintamente, según el nivel de intencionalidad y de análisis de cada una de ellas.

***Palabras clave:* Corrientes de pensamiento, Cultura, Intelectuales, República Neocolonial, Mentalidades colectivas.**

*Esta investigación se adscribe al Proyecto Institucional Historia, pensamiento e innovación educativa, dirigido por el Departamento de Historia y Marxismo Leninismo de la Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez.

ABSTRACT

The Neocolonial Republic is immense in events and social transformations. Studying it from any field implies having a holistic vision of the Cuban view of that moment, since in it not only economic, political and social phenomenon converge, but also of ideological type, product of the external influence of currents of thought. Based on these assumptions, the work presented below is directed towards the analysis of the cultural phenomenon, as a catalyst for indigenous and renovating thought to explain the process of shaping Cuban thought in the first ten years of the Neocolonial Republic; without ceasing to relate the determining historical context in its evolution. From this point of view and taking as references the new Cuban intellectual, this research has been carried out. For this, there were valuable bibliographic sources used indistinctly, according to the level of intentionality and analysis of each one of them.

14

Keywords: Currents of thought, Culture, Intellectuals, Neocolonial Republic, Collective Mentalities.

RESUMO

A República Neocolonial é imensa em eventos e transformações sociais. Estudá-lo de qualquer campo implica ter uma visão holística do panorama cubano da época, já que nele convergem não só os fenômenos econômicos, políticos e sociais, mas também ideológicos, decorrentes da influência externa das correntes de pensamento. Partindo desses pressupostos, o trabalho a seguir apresentado dirige-se à análise do fenômeno cultural, como catalisador de um pensamento autóctone e renovador que permite explicar o processo de formação do pensamento cubano nos primeiros dez anos da República Neocolonial; sem deixar de relacionar o contexto histórico determinante na sua evolução. Desse ponto de vista e tomando como referência a nova intelectualidade cubana, esta pesquisa foi realizada. Para isso, contamos com valiosas fontes bibliográficas utilizadas indistintamente, de acordo com o nível de intenção e análise de cada uma delas.

Palavras-chave: Correntes de pensamento, cultura, intelectuais, república neocolonial, mentalidades coletivas.

INTRODUCCIÓN

El estudio del panorama cultural cubano de la República inaugurada en 1902 y sus posteriores diez años, sin caer en una historia de la literatura, ni en una suerte de epítome de las manifestaciones artísticas de dicha época, contribuye a comprender de una manera diáfana cómo la cultura es la expresión más acabada de la formación y conformación del pensamiento cubano.

Tómese en cuenta que los primeros indicios de madurez intelectual se comienzan a manifestar desde este ámbito, a través de los discursos montados para pensar la nación en esta etapa objeto de análisis.

El advenimiento de una República “*no soñada ni pensada*” como lo había previsto la nómina de hombres que lucharon por concretarla, tal como lo había pensado Martí, condujo a que se desencadenara un clima de desconcierto e incertidumbre desde el propio año 1898. Pensando en lo que sobrevendría en los próximos años de República Neocolonial, manifestado en los muy tempranos criterios sobre la propia intervención norteamericana y los verdaderos intereses y propósitos de estos para con Cuba.

En medio de esta atmósfera y de las primeras manifestaciones contrarias a los gobiernos de ocupación, hubo un grupo de intelectuales como Enrique José Varona, Raimundo Cabrera, Emilio Bobadilla, Carlos Loveira, Miguel de Carrión, Luis Felipe Rodríguez que socializaron sus ideas en periódicos y revistas tales como *Patria*, *La Lucha*, *Bimestre Cubano*.

Estos pensadores hicieron de sus discursos una verdadera arma en contra del neocolonialismo norteamericano y en pos del fortalecimiento del pensamiento cubano de la época, expresión de los nacionalismos en los que van a confluir con las más importantes corrientes de pensamiento: el marxismo y el liberalismo desde todas sus dimensiones.

El tema ha sido objeto de atención por los más diversos investigadores y varias han sido sus producciones historiográficas, que desde una visión holística han trabajado el elemento cultural, de este período, como factor catalizador del pensamiento cubano. Estos son los casos de: *La República de Cuba a través de sus escritores* (Pogolotti); obra editada en homenaje al primer centenario de la República en donde se lleva a cabo un serio análisis sobre las obras de los más connotados intelectuales en relación con la realidad de la época. En *La Neocolonia: organización y crisis desde 1899 hasta 1940* (Cantón Navarro, José et al) se dedica un capítulo al tema en cuestión, aunque sin hacer un análisis

muy detallado, tomando en cuenta la intencionalidad de síntesis y de sistematización de esta obra.

También en *Historia de la Literatura Cubana. Tomo II: la literatura en Cuba entre 1899 y 1958. La República* (Portuondo (Dir.) 2003), enjundiosa publicación, cuya mayor fortaleza la constituye la profundidad con la que se aborda la obra de los escritores de la primera década de la República, en su capítulo I.

Por último, aunque de muy reciente publicación tenemos lo que para muchos constituye un bestseller en las Ciencias sociales en Cuba, “Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902” (Iglesias), obra cuya significación radica en tratar un período tan crítico teniendo en cuenta el tránsito entre dos épocas y la forma en que este repercutió en el sentimiento popular como en el nacimiento del estado nacional, mediante las manifestaciones más auténticas de una cultura emergente.

16

Con este trabajo se pretende hacer un balance de la cultura en la primera década del siglo XX y su contribución a la formación del pensamiento cubano, teniendo como objetivo: explicar el proceso de conformación del pensamiento cubano en la etapa.

Con este propósito y con el fin de darle cumplimiento a este objetivo se cuenta además con otras obras tales como *Enrique José Varona. Política y sociedad* (Meza y Rodríguez Comp.); así como la novela *Generales y Doctores* (Loveira) y el libro titulado *Clásicos del periodismo cubano* (Núñez).

DESARROLLO

Una fecha a tener en cuenta para analizar la primera década del siglo XX en Cuba es el año 1898, debido a cómo fue la recepción por parte del pensamiento cubano de la etapa y por la repercusión que llegó a alcanzar en las mentalidades colectivas de la corta, mediana y larga duración. Téngase en cuenta que este año no sólo significó el final de una contienda, sino que además marcó el comienzo de una nueva etapa en la historia nacional.

Con la inauguración de la República, cercenada por el apéndice constitucional de la Enmienda Platt y posteriormente el Tratado de Reciprocidad Comercial, denominada por Rubén Martínez Villena en su ensayo *Cuba un cuarto de siglo* como: “un feto no viable” (Villena), fue motivo de los más profundos desencuentros y dudas infundadas. Contándose entre sus críticos y detractores con la nómina de hombres que tomaron parte en la Guerra del 95 y con los intelect-

tales y figuras de distintos estratos sociales que, imbuidos además en los nuevos aires de modernidad y de democracia que se respiraban, imitadores del modo de vida occidental, marcarían un hito en cuanto a la asimilación o no de una nueva cultura responsable de la madurez del pensamiento cubano.

En este contexto atrapados entre dos aguas, deseando ser modernos y democráticos por un lado —que era casi un sinónimo de imitar a los norteamericanos— y por otro preservar la identidad propia, en íntima relación con una tradición cultural y una lengua: el español; los cubanos se debaten en un conflicto con respecto a la relación de “rechazo–reconocimiento”, por una parte con la ya arraigada herencia cultural dejada por nuestra ex metrópoli y por la otra con la poderosa cultura norteamericana.

Fueron momentos de tensión y angustia, pero que tuvieron sus frutos, pues ello marcará la construcción de una cultura nacional republicana en los posteriores años.

Con el nacimiento de la República Neocolonial la alianza cubano-americana comienza a degradarse, aunque desde el propio desenlace de la contienda bélica, donde los norteamericanos dejaron de encarnar de manera casi perfecta los cánones de modernidad y progreso que se querían para la Isla ya se estaba dando este proceso. Llegando a convertirse en una presencia incómoda que trataba de imponer una cultura y una lengua nueva.

No obstante esta agresión cultural no pasó inadvertida y tempranamente será denunciada en la época por los medios de prensa nacionalistas. Ejemplo de ello fue la protesta que llevaría a cabo Sergio Cuevas Zequeira, catedrático de la Universidad y además orador del Partido Nacional expresando lo siguiente: “La aplicación inconsulta de los métodos y procedimientos americanos en nuestra enseñanza, el aprendizaje de la lengua inglesa en nuestras escuelas y la aplicación de textos oficiales editados precisamente en los Estados Unidos (...), son los síntomas de un mal, del que solo tarde y cuando no haya remedio posible se darán cuenta los miopes y los indiferentes...” (Iglesias 147).

Existen otros ejemplos, que manifiestan la emergencia de una cultura propia; expresión de un pensamiento cubano que se sobrepuso a las circunstancias del momento y que tiene muchos puntos de contacto con lo anteriormente expuesto. Estos fueron los casos de los maestros que se formaron y estudiaron en universidades norteamericanas, varios de los cuales dejaron en la más populosa de ellas, en la Universidad de Harvard un libro de autógrafos, que expresa un fuerte sentimiento nacionalista.

Por ejemplo “Pedro Aragonés, maestro de la ciudad de Cienfuegos desea para su querida Patria una República Libre, soberana e independiente, como lo es la de los Estados Unidos de América”“(…) La independencia de Cuba soberana es el anhelo del maestro de la escuela municipal para varones de Holguín, Antonio Gutiérrez Ávila” (Iglesias 147).

Está clara la expresión de agradecimiento a los norteamericanos que aparece por doquier, pero lo que sí resalta a la vista es la manera en que estos catedráticos hacen votos por la independencia definitiva del territorio cubano.

Seguidamente de esas expresiones de gratitud, aunque también existían aquellos que por la propia realidad en las que se tuvieron que desenvolverse pensaban en que la anexión de Cuba a los Estados Unidos era la solución más viable, para hallarle solución a los problemas nacionales y por ser además, aquel país, el más vivo ejemplo de progreso y democracia.

18

Lo cierto es que fueron provisoras las advertencias que el propio José Martí advertiría con respecto al gobierno norteamericano y que quedaron demostradas con el nacimiento de la República Neocolonial, después de recurrir a varios pretextos para intervenir en la guerra revolucionaria contra el colonialismo español. Algunos de los cuales fueron muy bien manipulables debido al alcance de la prensa amarilla de esos años. Estos fueron los casos de la Reconcentración de Weyler y la explosión del Maine en los muelles de La Habana.

Con la inauguración del primer gobierno de ocupación en la Isla, el 1 de enero de 1899, sobrevinieron decenios de dependencia económica, de corrupción político-militar de los sucesivos gobiernos de turno, así como el “ejercicio de una democracia inauténtica (...)”, períodos de un liberalismo que no estaba dispuesto a permitir la quiebra de las estructuras de poder establecidas y períodos dictatoriales y de sojuzgamiento violento sobre las fuerzas de oposición (...) y, en consecuencia, un complejo proceso político-social de enfrentamiento de clases, elementos determinantes del no menos complejo proceso cultural de esos años” (Portuondo 14).

Tómese en cuenta la doble significación que adquiere la cultura como encargada de representar lo más auténtico de nuestra identidad nacional, y a los exponentes de la intelectualidad cubana que se opusieron a las intervenciones amparada en la Enmienda Platt y a los demás mecanismos de dominación neocolonial.

Nótese la cultura, y sus portadores, los intelectuales de la época, como una forma de oponerse a los anglicanismos y símbolos que en la vida cotidiana de los primeros años de la República trataron de seguir el patrón norteamericano.

Esta es una etapa de “predominio del modernismo en poesía, del naturalismo en narrativa y del positivismo en la ensayística” (...) responsable de que el pensamiento evolucione “desde el predominio del positivismo, que desempeñó un atendible y fructífero trabajo de interpretación de la realidad de su momento, hasta la convivencia de posiciones marxistas, neotomistas y existencialistas, en tensión creadora en la segunda etapa de la época 1899-1958.” (Portuondo 3).

Las incipientes luchas obreras, fundamentadas en criterios anarquistas fueron muestra de ello, en esta primera etapa. Por ende, la cultura sería expresión de esta confluencia de fundamentos ideológicos, generando pretensiones liberadoras, antitética del poder político, como la casi exclusiva forma de ser libres y auténticos, aunque esto no fue así en todos los ámbitos de la cultura. La música y la pintura por ejemplo no desempeñaron la función antagónica con la envergadura que lo hicieron intelectuales y escritores.

La generación que aquí se presenta, fue la continuadora de la prolifera obra inconclusa de Martí y los encargados de hacer valedero su pensamiento revolucionario. Es por eso que encontramos a un Enrique José Varona que, aunque nacido en una cuna burguesa, como escritor, fue un verdadero criticista de su realidad. Eminente figura de la cultura cubana de estos años. Además de ello fue un tribuno de excelente exposición, a lo cual contribuyó la vasta cultura que poseía.

Divulgador de las corrientes filosóficas de su época ofreció como parte de sus meditaciones varios ensayos, aforismos y conferencias. El hombre que a pesar de todo reconocía la necesidad de reemplazar el caduco régimen colonial por el republicano el cual permitiría sin lugar a dudas el pleno y libre desarrollo de los recursos del país.

Varona, junto a Sanguily se convirtió en un verdadero emblema de nuestra cultura. Fieles representantes del positivismo más radical que llegaría a Cuba en estos primeros años republicanos. Como expresión de ello y por ende muestra de su pensamiento de tipo radical, Varona escribe su obra “El imperialismo a la luz de la sociología”, en 1905 con un admirable esfuerzo por alertar la conciencia social del país sobre los peligros que ya agredían la existencia del país; mientras Manuel Sanguily se da a conocer en la palestra pública por sus discursos contra el Tratado de Reciprocidad Comercial y los monopolios.

La realidad sometida al análisis o denunciada desde criterios positivistas, desde un realismo crítico asimilado desde una concepción marxista del mundo, será uno de los rasgos fundamentales que caracterizarán el pensamiento cubano de la etapa. Es por eso que la búsqueda de una identidad propia implicaba la búsqueda de lo cubano universal y en lo político-económico de una nación para sí.

Después de la muerte de José Martí, Varona fue director del periódico *Patria* y además colaboró en numerosas publicaciones, entre las cuales se encuentran *El Fígaro*, *Cuba y América*, así como *Revista Bimestre Cubana*. Significativo también es que este intelectual del siglo xx cubano se desempeñó como Secretario de Instrucción Pública en 1899 en donde elaboró las directrices del primer plan educacional cubano con el cual tenía la intención de librarnos de la tutela norteamericana.

En carta a su amigo Luis Montané, del 15 de octubre de 1900, Varona explicó el objetivo de su reforma educacional: “el espíritu que me ha guiado en la reforma de nuestra enseñanza(...) Espíritu de legítima defensa del grupo étnico cubano; defensa tal como es posible y en el campo en que es posible; defensa contra la competencia de los mejores preparados, con las únicas armas que hacen posible la defensa: una preparación adecuada a nuestras necesidades y en correspondencia con las que traen nuestros competidores(...)

20

Su concepciones literarias y artísticas están sustentadas en criterios y preocupaciones filosóficas, aunque si bien en sus escritos hay un predominio de la terminología positivista, trasvolando conceptos y categorías de la biología a la sociología. Varios serían sus trabajos de esos diez primeros años del siglo xx que reflejan lo anteriormente expresado.

Artículos como: “El caso Nietzsche” (1904), en este caso donde hace rechazo a novedades consideradas por él seudocientíficas. En su artículo “Diez de octubre” (1899) son significativas sus reflexiones sobre la historia como ciencia y refiriéndose a este acontecimiento histórico aclaraba: “Si se considerase la de Céspedes como un hecho aislado, parecería obra de la temeridad, vecina de la demencia” (Varona 95).

Otras obras del propio Varona resaltarían por su lenguaje, así como por la propia crítica del positivismo al cual se acogía como serían los casos de sus libros: “Desde mi Belvedere” (1907) y “Violetas y ortigas”.

No obstante, sus discursos son una elocuente forma de poder plasmar sus ideales y principios. En el discurso pronunciado en el Ateneo de La Habana sobre el capital extranjero, pronunciado en 1911, que resultara continuación y culminación de los artículos de “Mirando en torno”, supo demostrar el desbalance productivo y comercial del país del cual estaba consciente.

Pero también, como mismo hizo Sanguily denunció la posesión de las tierras cubanas por extranjeros, haciéndoles frente a los mismos a través de la industria y la asociación. Con este discurso ad-

virtió además el peligro del monocultivo y la dependencia al mercado norteamericano.

Pero Enrique José Varona, como uno de los mayores exponentes de la cultura de su tiempo, supo ir más allá. Aclaraba y advertía las consecuencias del imperialismo como sistema, manifestando que la disolución del individuo en las grandes ciudades es sólo la parte más visible y externa de un proceso de consecuencias mayores. Comprendió sobre todo que en las ciudades con un alto desarrollo tecnológico el pequeño productor es absorbido por los consorcios. Por eso trató de inculcarles a las personas aquellas ideas a través de la educación y la preparación intelectual, que requerían para enfrentar el régimen de neocolonialismo.

Como expresión de su temor y sin estar aliado a ningún partido político señalaba en su artículo “D’Anminizio y la crisis actual” (1899): “En nuestros días, todo tiende a socializarse, si se me permite la expresión (...) Quizás el aspecto más trágico de la historia de la humanidad sea este que ahora nos presenta al individuo consciente de su inmersión en el agregado.” (Portuondo 82).

Ejerció como profesor de la Universidad de La Habana y fue vicepresidente de la República en 1913, por sólo mencionar algunos de los aspectos que lo harían reconocido en la palestra pública de la sociedad cubana de esta década republicana. Este no es un caso especial ni fortuito, partiendo de lo prolífera que fueron las obras de otros escritores en estos años.

Como suplemento y la reafirmación de la condena al régimen colonial en Cuba formulada por Varona, se encuentra la obra de Raimundo Cabrera, cuyas críticas no fueron menos contundentes, a pesar de que el mismo evolucionó hacia el autonomismo una vez terminada la Guerra de los Diez Años.

De igual forma la prosa de Rafael Martínez Ortiz contribuyó a esclarecer el acontecer político bajo la luz de la esperanza y la ocupación norteamericana, con obras tales como *Los Primeros años de Independencia* (1911-1912), en la cual brinda un detallado análisis de los principales acontecimientos políticos de 1899 y 1909, de los cuales fue protagonista.

Desde el periodismo uno de los exponentes más destacados de esta época lo fue Juan Gualberto Gómez, que además fue un brillante polemista, el cual desde su tribuna sostuvo campañas a favor de la justicia social y en especial contra la discriminación racial, quien “Instaurada la República mediatizada, es elegido miembro de la Cámara de Representantes, primero, y más tarde, Senador de la República.” (Portuondo 82). Entre los periódicos y revistas que más se destacó

se encuentran: *La Discusión*, *La Fraternidad*, *La Igualdad*, *La Lucha* y *Patria* entre los más importantes.

Otros de los casos es el de Emilio Bobadilla, quien al concluir la Guerra Necesaria parte hacia Europa, regresando en 1910, a partir de lo cual comienza a publicar sus *Notas en el Puño de la Camisa* (Núñez 117). Este prosista de estilo penetrante, fue colaborador además de revistas francesas, españolas, e hispanoamericanas. De igual manera elaboró cuantiosas críticas publicadas con posterioridad en varios tomos. “Además ejerció la literatura didáctica. Y realizó estudios lingüísticos y gramaticales.” (Núñez 141). Fue uno de los escritores más temidos en la polémica debido a su estilo mordaz y claramente tajante.

Entre los periódicos y algunas revistas en los que colabora están: *La República Cubana*, *Francia*, *La Estrella de Panamá*, *Panamá*, *El Fígaro*, *El Liberal*, *Madrid*. En todos impregnando sus más avanzadas ideas.

22

Varios serían los casos a referirnos cuando se trata de hacer un balance de la cultura de los primeros diez años de la República, no obstante, estas figuras cívicas no se pueden dejar pasar por alto.

Si de intelectuales de vanguardia se trata mucho menos pudiéramos obviar la formación intelectual y profesional de otros tantos que, aunque alcanzarían su madurez intelectual en la década del 20 como fueron los casos de Rubén Martínez Villena, y Julio Antonio Mella quienes fueron exponentes de su realidad. Catalizadores de un pensamiento verdaderamente revolucionario y avanzado para su época. Expresión de las corrientes de pensamiento bajo la cual se formaron, en donde el positivismo asumido, fue el de tipo radical.

En el caso de Villena, de una prosa sobria y a la vez elegante desarrolló su producción en la medida en que su pensamiento político fue desarrollándose, hasta llegar a convertir su expresión en un lenguaje directo.

En su artículo “Cuba: un cuarto de siglo”, uno de sus trabajos de mayor madurez política lleva a cabo un análisis de las graves consecuencias en el plano económico que traería consigo el nacimiento de La República, privada de su soberanía y libertad económica, por medio de la Enmienda Platt y del Tratado de Reciprocidad Comercial. Con respecto a ello señalaba el propio Villena que La República era “un feto no viable” (Pogolotti 70)

No es menos cierto que, aunque su obra revolucionaria no fue escrita hasta después de los años veinte, por haber nacido en el propio año de la ocupación norteamericana. Si se quiere entender esta etapa en la Historia de Cuba, se debe estudiar su obra y no sólo la política, sino también la poética.

Con Mella sucede un tanto parecido, pues además que nació en el año 1903, estuvo de igual manera influenciado por las corrientes políticas y de pensamiento de dicha época, quien las adaptó y transformó a su realidad, además de los fenómenos internacionales como la Revolución Mexicana que contribuyeron sin lugar a dudas a formar en él un marxista de tipo heterodoxo como lo fueron Mariátegui y Antonio Gramsci desde sus espacios. Transformador de un pensamiento revolucionario Mella tuvo un papel protagónico al lado del estudiantado y las luchas sociales en la Cuba de los años veinte, en la llamada década crítica y en todas las manifestaciones de rebeldía revolucionaria inherentes a la época.

En Cuba desde la primera década del xx se agudizan las contradicciones internas desde miradas y estrategias diferentes en busca de una nación y un pensamiento común. Donde Liberales y Conservadores se debaten, así como plattistas y antiplattistas y donde la mayor fortaleza radicaba en la intelectualidad quien sería la vanguardia que llevaría adelante la futura revolución, ante la ausencia de un fortalecido movimiento obrero el cual se encontraba dividido ideológicamente entre los reformistas y los anarquistas españoles, la vida cultural del país manifestará su afán de buscar nuevas alternativas a esta realidad.

Dentro de estos primeros diez años se corresponden los gobiernos de “generales y doctores” como los llamara en su conocida obra Carlos Loveira (1920): de Tomás Estrada Palma (1902-1906) y el de José Miguel Gómez (1909-1912) respectivamente. Esta es la típica novela histórica y de crítica social en donde quedan plasmados los principales acontecimientos que dieron inicio a la República en donde el propio autor mezcla sus vivencias y desengaños, motivados por los chanchullos politiqueros y la corrupción administrativa imperante en la época.

La obra criticaba abiertamente a los generales improvisados y doctores, parásitos de la política, que se encontraban ajenos a los intereses de la nación, quienes vendieron la economía del país a los monopolios extranjeros según criterio del propio autor. A este tono gris de la Cuba de estos años se le suma también los litigios entre liberales y conservadores que terminaron provocando la segunda ocupación yanqui, después de la llamada Guerrita de agosto de 1906, la cual tuvo que enfrentar el propio Estrada Palma; y posteriormente la segunda ocupación militar yanqui.

Entre tanto ocurría esta “intranquilidad” popular, que éstos y otros acontecimientos provocaban, y que en muchas ocasiones fueron reflejados caricaturescamente en *La Política Cómica* (1905-1931) a través del personaje de Liborio, creado por Ricardo de la Torriente”(-

Martínez), se comenzaron a dar los primeros síntomas de un fenómeno de gran relevancia: la danza de los millones, conocido popularmente como el período de las vacas gordas, debido al alto porcentaje que llegó a alcanzar el azúcar en el mercado internacional con motivo de la Primera Guerra Mundial.

Todos estos factores influyeron de forma considerable en que la forma de representar la cultura en estos primeros años respondiera a la política nacional. Actuando como catalizador el 98 puso de manifiesto la existencia de campos culturales, que se articularon alrededor de la corriente modernista de la época, en torno a figuras de la talla de Rubén Darío y Rodó, en Hispanoamérica, y Varela y Unamuno en España.

24 Mucho de este proceso guarda relación con la difusión de los periódicos, el aumento de los lectores potenciales, el desarrollo de los medios de comunicación entre los principales factores. Además de ello los viajes, las lecturas, el contacto recíproco en grandes centros culturales de la época de igual manera dieron al lector una visión cosmopolita de los problemas nacionales, a lo que contribuyó la experiencia cultural de la modernidad.

En este sentido resaltan varias obras producto de esta generación de intelectuales que indistintamente abordarán problemas muy cotidianos heredados de la colonia como sería el caso de “Las honradas y las impuras” de Miguel de Carrión. Novelas que fueron publicadas entre 1918 y 1919 respectivamente y que tratan los principales problemas morales, psicológicos y sociales de la clase media y en particular la condición de la mujer cubana de estos años. En virtud de la rápida incorporación del país a las corrientes internacionales se imponía la emancipación de la mujer, aunque estuviera condenada por el costumbrismo heredado de la colonia a envejecer en sus labores hogareñas, mientras el marido continuaba con sus andanzas con todos los privilegios de su señor feudal.

Especialmente en la primera de las obras “Miguel de Carrión, dominado por el naturalismo científico francés, pone a contribución sus conocimientos médicos para trazar un cuadro verídico de una operación y el retrato exacto del cirujano (...) A partir de aquí la novela tiene mucho en común con Fecundidad de Emilio Zola...” (Portuondo 27).

A pesar de ello consta una obra escrita primero y que de igual manera tocaba uno de los temas más cotidianos, la cuestión del adulterio. En este caso, un joven escritor cubano, José Antonio Ramos escribió su novela Humberto Fabra, publicada en 1910. El hecho de que haya tomado este tema tiene mucho que ver con que “el autor se

daba con ahínco al estudio de la sociología, a tono con el movimiento positivista aún imperante, lo cual permite suponer que supo captar el verdadero alcance de la campaña feminista que a la sazón agitaba los países anglosajones.” (Pogolotti 70).

Otras obras como “Los ciegos y Los inmorales” de Loveira también tratan temas vulgarizados a pesar de lo cual resalta que al propio tiempo el autor toca la cuestión político- social, con criterio y juicios de tipo criticistas.

Desde el punto de vista de la lírica la poesía cubana de estos primeros diez años de República Neocolonial, va a estar marcada por la corriente del romanticismo epigonal, el cual predominará hasta aproximadamente 1912, así como por el modernismo que cultivarán las principales figuras de la etapa.

Estos exponentes serán a la vez continuadores del estilo de los dos poderosos iniciadores del modernismo, Julián del Casal y José Martí, quienes conjuntamente con Juana Borrero (1896) y Carlos Pío Urbach (1897), determinaron el camino a seguir y el estilo que haría auténtica la lírica cubana. Mientras que Boti y Poveda van a ser los mayores renovadores del modernismo en la lírica cubana, desde su condición de poetas ensayistas.

“El romanticismo, alguno de cuyos rasgos definidores perduraron en sus epígonos, reapareció en los poetas cubanos del período 1899-1912 como la corriente estética predominante...” (Pogolotti 70).

Sobresalen temas románticos y también patrióticos, así como otra vertiente de preocupación social, que atenta la situación del individuo en su contexto.

En el primero de los casos no podemos dejar pasar por alto las influencias modernistas en la obra de Rubén Darío y sus seguidores que revolucionaron en la poesía el idioma.

En 1904 aparece una antología que años más tarde fue severamente censurada por Boti: *Arpas cubanas del Conde Kostia* (seudónimo de Aniceto Valdivia), en la que aparecen textos de Dulce María Borrero, Esteban Borrero Echeverría, Bonifacio Byrne, René López y Federico Urbach.” (Portuondo 27).

Una de las características fundamentales que fue común en estos poetas, es que la falta de talento creador conjuntamente con la cercanía de un pasado glorioso determinaría la adopción de un cuerpo artístico-conceptual que se encontraba estrechamente relacionado con las inquietudes espirituales y de comunicación de dichos poetas. Se trató de una producción más bien ingenua, equiparada por algunos como la República.

En correspondencia con lo anteriormente expuesto el tema patriótico, considerado por entonces como la antítesis del tema del amor imposible, también tendrá su espacio en la poesía. Dentro de esta corriente se encuentran: Byrne, Díaz Silveira, quien escribe en 1901 *Fugitivas* y entre cuyos poemas se encuentran: "Himno de guerra", "La bandera", "Después del silencio" y "Nueva campaña".

Entre tanto "para René López la patria es una realidad distante, soñada a través de símbolos ("La patria"), frustrada en sus esperanzas..." (Portuondo 28).

Se concluye señalando que la poesía de estos tiempos estaba impregnada con un sello político, que sería lo que tal vez no permitió todo su desarrollo a plenitud.

Desde la ensayística los mayores aportes, que ocurrirán con la irrupción del movimiento vanguardista se tornan productos del análisis de la circunstancia nacional. Suelen ser llamados analistas de circunstancias, lo cual invade a la prosa, estableciendo un sentido reformista a la narrativa en estas primeras décadas.

En el caso de Varona, por ejemplo, la ensayística está asociada a sus convicciones sociales y su proyecto de desarrollo económico del país basado en la diversificación productiva, así como en el auge de la pequeña propiedad privada. Mucho tuvo que ver en tal sentido sus estancias en Nueva York, a partir de lo cual escribe haciendo alusión al tema artículos tales como: "Otra, otra infortunada" (1894) o "Reflexiones en un elevado" (1895).

Otra de las figuras relevantes, que junto a Varona marcaron pautas en el pensamiento autóctono de la época, lo fue Manuel Sanguily, quien solamente "en el diario de *La Discusión*, publicó en 1899 más de cien trabajos.", (Portuondo 29) imprimiéndoles a sus obras su sello particular, en correspondencia con sus más fieles principios, producto de la radicalización de su pensamiento.

Colaboró durante muchos años en la revista habanera *El Fígaro*. Sin embargo, su limitante fundamentalmente radica en su prejuicio racial, propio de la época. De ahí que haya devenido objeto y sujeto de diversas críticas con respecto al poeta mulato Plácido. Sobre este último llevaría a cabo una visión totalmente deformada de su persona, sobre todo en sus artículos decimonónicos.

En una conferencia el 24 de septiembre de 1899 sobre Antonio Maceo, destaca la necesidad de que los pueblos recuerden a sus mártires, con el más fidedigno ejemplo de cubana. Con relación a esto expresaba lo siguiente: "Por sus venas, la sangre del blanco avasallado de los pecheros ahorcados por Morillo, asesinados por Antoñanzas, alanceados por Boves- y la sangre del africano (...)" (Portuondo 84).

En otro de sus discursos de 1904 define nuestra identidad de esta manera: “somos americanos” (...) y luego señala “por el nuevo y grande ideal que no proviene de la Roma de los Césares ni de la Roma de los Papas (...), somos americanos, pero también españoles, y no debemos perder las virtudes de ese pueblo; en fin, somos y queremos ser cubanos.” (Portuondo 84).

Entre sus obras que cuentan para formarse n juicio crítico de la etapa se encuentran sus comentarios sobre Conde Kostia (1903) y Ferdinand Brunetiere (1906), donde hace un excelente análisis sobre el oficio del crítico; los cuales vienen a profundizar conjuntamente con sus discursos su pensamiento de tipo positivista radical de la época que se analiza.

Es por este motivo que no se puede entender la obra de escritores como José Antonio Ramos, Jesús Castellanos, de Miguel de Carrión, si no se llega a entender a cabalidad el espíritu crítico que los caracteriza, partiendo de los análisis explicativos del entorno social en el cual se encuentran imbuidos. Esto se manifiesta en la forma que el pensamiento cubano se direcciona hacia el rescate de nuestro sentimiento nacionalista.

Por ejemplo, en “La revista Cuba Contemporánea, sin dudas la más representativa de este período, no acude al pasado de forma arbitraria; se trata de la defensa de un proyecto concreto de nacionalidad.” (Sanguily 429)

Es por eso que no es de extrañar que en dicha revista sean recordados los primeros forjadores de la conciencia nacional como José Antonio Saco y José de la Luz y Caballero, así como los primeros independentistas revolucionarios: Ignacio Agramonte y Carlos Manuel de Céspedes.

Partiendo de ello, algunos autores como Enrique Collazo mantienen una lúcida postura antimperialista, que en sus libros sucesivos como: Cuba independiente (1900), Los americanos en Cuba, en dos volúmenes (1905-1906), La Revolución de agosto de 1906 (1907) y Cuba intervenida (1910), entre los más significativos son denunciadore del carácter interesado y colonialista de la pretendida ayuda norteamericana” (Portuondo 65).

Aunque menos conocido, “Julio César Gandarilla, (1888-1923), en un libro inusual, que sorprende por la fiera de su estilo acusatorio y la agudeza histórica de sus argumentos, titulado Contra el yanqui. Obra de protesta contra la Enmienda Platt y contra la absorción y el maquiavelismo norteamericano (1913) ;(...) considera de que el más esencial se hallaba en la dominación económica y, sobre todo, la incorporación al debate del concepto de pueblo.” (Portuondo 68)

En fin, serían innumerables las obras y manifestaciones culturales en una época como estos convulsos y cambiantes diez primeros años de República Neocolonial cubana. Sin embargo, el punto común de todas ellas está en el hecho de que el elemento cultural jugó su rol en función de los diferentes sectores sociales e intereses clasistas, que indistintamente se trazaron alternativas de perdurabilidad como resistencia al cambio. Téngase en cuenta que los discursos hegemónicos y contrahegemónicos, se debatieron en la disyuntiva de pensar una nación diferente, pero responsable de su bienestar. Ejemplo de ello fueron las profundas y marcadas contradicciones entre plattistas y antiplattistas, y liberales y conservadores.

CONCLUSIONES

28 Después de este acercamiento al panorama cultural de los primeros diez años de República Neocolonial, a través de un balance cultural y de haber hecho este análisis en función del pensamiento cubano, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1. La cultura, fue expresión del dinamismo económico, político y social de la nación que emergió el 20 de mayo de 1902.
2. El quehacer revolucionario influyó de manera significativa en el carácter que tomó la cultura, como expresión del pensamiento cubano de esos años.
3. Esta fue una época continuadora de una herencia cultural, que marcaría los posteriores años republicanos, contribuidora de rescatar una idiosincrasia y un pensamiento autóctono bien diferenciado de nuestro mestizaje, como el más fiel representante de los primeros en pensar a la nación. ■

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CANTÓN Navarro, José “et al”. *La Neocolonia: organización y crisis desde 1899 hasta 1940*. La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.
- CARRIÓN, Miguel de. *Las honradas y las impuras*. Madrid. Editorial Verbum, 2016 Impreso
- IGLESIAS Utset, Marial. *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. La Habana: Ediciones UNION, 2010.
- GANDARILLA, Julio César. *Contra el yanqui: obra de protesta contra la Enmienda Platt y contra la absorción y el maquiavelismo norteamericanos*. Rambla, Bouza, 1913 (digitalizado)
- LOVEIRA, Carlos. *Generales y Doctores*. La Habana: Biblioteca Ínsula, 2018
- . *Los ciegos*. La Habana. Imprenta el siglo xx, 1922 (digitalizado)
- . *Los inmorales*. Linkgua, 2019 (digitalizado)
- MARTÍNEZ Ortiz, Rafael. “Cuba: los primeros años de la Independencia.”. Tercera Edición. París: Livre libre, 1929. *Textos clásicos de la historia de Cuba*. <http://dialnet.uniroja.es>. 5 de febrero del 2006.
- MARTÍNEZ Villena, Rubén. “Cuba: un cuarto de siglo”. *El antiimperialismo en la historia de Cuba*. Olga Cabrera. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985. Impreso
- MEZA, Josefina y Pedro Pablo Rodríguez (Comp.). *Enrique José Varona. Política y sociedad*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1999.
- NÚÑEZ Machín, Ana. *Clásicos del periodismo cubano*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978. Impreso
- POGOLOTTI, Marcelo, *La República de Cuba a través de sus escritores*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- PORTUONDO Valdor, José Antonio (Dir.). *Historia de la Literatura Cubana: la literatura en Cuba entre 1899 y 1958*. La República. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.
- SANGUILY, Manuel: “Alrededor de Heredia”. *Obras. Juicios literarios*. La Habana : Molina y Cía., Impresores, 1930.
- VARONA, Enrique José. “Diez de octubre”. *Desde mi belvedere*. La Habana: Cultural S.A, 1938
- . *El imperialismo a la luz de la sociología*. Editorial Apra, 1933



┌ **SaylÍ Alba Álvarez.** Licenciada en Educación, especialidad Marxismo-Leninismo e Historia. Master en Ciencias de la Educación. Escritora e investigadora con varios libros publicados en editoriales cubanas. Artículos suyos aparecen en varias revistas de Estados Unidos, Francia, España y México. Ha recibido los premios Regino Boty 2017; Samuel Feijoo 2017, Juan Marinello 2019; Premio de Estudios Historiográficos 2019. Trabaja como profesora del Departamento de Historia de la Universidad de Sancti Spiritus.

Historial editorial

Recepción: 25 de octubre de 2019.
Revisión: 12 de noviembre de 2019.
Aceptación: 9 de enero de 2020.
Publicación: 21 de junio de 2020.

Resistencia cultural aborígen en la formación de la nacionalidad cubana

Aboriginal cultural resistance in the formation of Cuban nationality

Resistência cultural aborígine na formação da nacionalidade cubana

Saylí Alva Álvarez

Universidad de Sancti Spiritus José Martí Pérez

sayli@uniss.edu.cu

RESUMEN

Este artículo es un estudio de sistematización bibliográfica sobre el legado del componente aborígen a la cultura cubana. La investigación parte de una situación problemática sustentada en la carencia de estudios que aborden el tema de la trascendencia de la herencia cultural en la formación de la nacionalidad. El artículo está estructurado en epígrafes, que abordan el origen y las características físicas y sociales de los primeros pobladores, una síntesis de los estudios más significativos realizados en Cuba sobre la temática, los antagonismos a partir de las rebeliones y el legado cultural. El trabajo se realizó siguiendo el paradigma de la investigación cualitativa, utilizando métodos teóricos como la revisión bibliográfica y el cotejo de fuentes diversas.

Palabras clave: Aborígen, cultura, legado, bibliografía.

ABSTRACT

32 This article is a study of bibliographic systematization on the legacy of the aboriginal component to Cuban culture. The research starts from a problematic situation supported by the lack of studies that address the issue of the importance of cultural heritage in the formation of nationality. The article is structured in sections, which address the origin and physical and social characteristics of the first inhabitants, a synthesis of the most significant studies carried out in Cuba on the subject, the antagonisms from the rebellions and the cultural legacy. The work was carried out following the paradigm of qualitative research, using theoretical methods such as bibliographic review and collation of various sources.

Keywords: Aboriginal, culture, heritage, bibliography

RESUMO

Este artigo é um estudo de sistematização bibliográfica sobre o legado do componente indígena à cultura cubana. A pesquisa parte de uma situação problemática baseada na carência de estudos que abordem a questão da importância do patrimônio cultural na formação da nacionalidade. O artigo está estruturado em seções, que abordam a origem e as características físicas e sociais dos primeiros habitantes, uma síntese dos estudos mais significativos realizados em Cuba sobre o tema, os antagonismos das rebeliões e o legado cultural. O trabalho foi realizado seguindo o paradigma da pesquisa qualitativa, utilizando métodos teóricos como revisão bibliográfica e comparação de fontes diversas.

Palavras-chave: Aborígene, cultura, patrimônio, bibliografia

I. INTRODUCCIÓN

Es necesario penetrar más hondamente en las entrañas naturales de los pueblos para ajustar con ellas los ideales del futuro, es decir, la integración de la vida.

Fernando Ortiz

La historia cultural de Cuba, ha sido estudiada por varios investigadores que desde diferentes aristas se han interesado en el proceso de conformación de nuestra nacionalidad. El más destacado en estos aportes fue el Sabio Don Fernando Ortiz, quien desde muy joven se interesó por buscar y desentrañar las raíces que sustentan el ser cubano. Fernando Ortiz realizó importantes investigaciones que se centraron en el legado de las etnias africanas a la cultura cubana. Sus estudios parten de un sustento económico, a partir del cual explica los fenómenos sociales. No escaparon a su acucioso lente el intercambio con los demás grupos étnicos que convergieron en la geografía cubana. Entre sus trabajos más sobresalientes, se encuentra “Los factores humanos de la cubanidad” donde se plantea desde diversas perspectivas qué es ser cubano y cómo se fue gestando ese proceso de asunción de determinados elementos culturales en un proceso de asimilación y rechazo, hasta formar una nueva cultura, en este caso la cubana. En ese ensayo, Ortiz explica el proceso de interacción étnica y la formación de la nacionalidad utilizando como comparación la elaboración del ajiaco por parte de nuestros primeros pobladores: “Cuba es un ajiaco. ¿Qué es un ajiaco? Es el guiso más típico y más complejo, hecho de varias especies de legumbres, que de aquí decimos “viandas”, y de trozos de carnes diversas; todo lo cual se cocina en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazónaba con el cubanísimo ají que le da el nombre.” (Ortíz, 1973, p.150).

33

A pesar de que en ese metafórico ajiaco cultural intervinieron varios componentes como el aborigen, el hispano, el africano y el asiático entre otros menos representativos, han sido nuestros primeros pobladores los menos estudiados y sus aportes culturales los menos defendidos, en el gran abanico de estudios encargados de expresar el papel de los diferentes grupos poblacionales.

Teniendo en cuenta la anterior carencia, el presente estudio es una sistematización de conocimientos sobre la temática, que recoge aspectos y criterios pocos tratados en la historiografía cubana. Se abordará el devenir de los estudios teóricos sobre el componente

aborigen en el período colonial y en los siglos xx y xxi marcados estos por la llegada de la Revolución cubana al poder en enero de 1959. Las principales características físicas, sociales y culturales de estos grupos étnicos, así como su clasificación atendiendo a las actividades económicas que realizaban. Las formas de esclavitud, el descarnado proceso de conquista, así como la resistencia que opusieron a su nueva situación y finalmente el legado cultural que aportaron al gran ajiaco cultural que es la nación cubana.

Para el desarrollo del trabajo se utilizaron métodos del paradigma de la investigación cualitativa como la comparación y cotejo de diversas fuentes históricas, que permitieron el estudio del proceso desde su universalidad hasta lo específico que ocurrió en la nación cubana. Al final de cada apartado, la autora ofrece conclusiones parciales, así como las conclusiones finales en el último epígrafe

34

II. APROXIMACIONES BIBLIOGRÁFICAS A LOS ESTUDIOS DEL COMPONENTE ABORIGEN EN LA CULTURA CUBANA

Los estudios del componente aborigen en la cultura cubana, tienen como antecedentes los diarios de navegación de los conquistadores y las cartas de relación. Estas últimas, se han estudiado teniendo en cuenta su lenguaje edulcorado ya que debían justificar, a través de descripciones, el auspicio depositado por la corona española a la empresa de descubrimiento de nuevos territorios. Aun así, estas cartas describen el aspecto físico de los aborígenes, su temperamento, sus costumbres, modo de interpretar los fenómenos naturales, su inteligencia, su laboriosidad y otros aspectos de interés para la historia y conformación de la nación. Además de las cartas, el *Diario de Navegación de Cristóbal Colón*, que se publicó siglos después, en 1858, recogió importantes impresiones sobre nuestros pobladores primeros. Los documentos mencionados constituyen joyas antropológicas, pues no solo se refieren a la descripción de la geografía que encontraban a su paso, sino también a las costumbres y prácticas culturales de los primeros pobladores, a los que llamaron Indios. Resumen de ese proceso y obra de inestimable valor para los estudios sociológicos e históricos lo constituye la obra *Historia de las Indias*, de Fray Bartolomé de Las Casas (1474-1566) que comenzó a escribir en 1517 y terminó de escribirlo próximo a su muerte, aunque fue publicado mucho tiempo después, en los años 1875-1876. En 1552 se publicó *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. La obra Apologética historia de las Indias, del mismo autor, sólo pudo ver la luz en el año 1909.

El valor de la obra de Bartolomé de las Casas no estuvo solo en ser el primero en escribir y hablar libremente de los cuestionamientos que tenía en cuanto al catolicismo que defendía y la forma despiadada en que en nombre de esa doctrina eran destruidas y masacradas poblaciones completas. El mayor valor de su obra escrita y de su vida estuvo en defender esos ideales con fervor. Se horrorizó ante las matanzas de los que llamó “indios”, así lo escribió en su diario, en sus cartas y en sus obras. Acusó a los españoles que lo acompañaban de estar lejos de Dios y cerca del diablo. Su vida fue un constante viaje de las Américas a España, fue seis veces a ver al Rey, a suplicarle que calmara a los conquistadores, a pedirle que tuvieran piedad, pero nada consiguió.

José Martí, apóstol de la independencia de Cuba, le dedicó un ensayo que en su lenguaje es poesía pura, pues de esa forma y no de otra debe estudiarse la vida y la obra de Fray Bartolomé de Las Casas, conocido como el Protector Universal de los Indios. “Fue a Cuba de cura con Diego Velázquez y volvió de puro horror, porque antes que, para hacer casas, derribaban los árboles para ponerlos de leña a las quemazones de los taínos. En una isla donde había quinientos mil, vio con sus ojos los indios que quedaban: once. Eran aquellos conquistadores soldados bárbaros, que no sabían los mandamientos de la ley.” (Martí, 2015, p. 198).

La obra del Padre Las Casas, también es recogida en los volúmenes dedicados al estudio de la literatura hispanoamericana por sus descripciones y es catalogado como retratista. En sus obras aparecen los retratos en letras, de los conquistadores. A ellos los describió según el lente con que los miraba:

Al retratar suele disminuirle la estatura heroica: a Cortés, por ejemplo, lo muestra encogido, bajo y humilde, ante los criados de Velázquez, y más tarde riéndose cínicamente al recordar sus depredaciones de gentil corsario. (Anderson, 1977, p. 26).

No escapan a los retratos de Bartolomé de Las Casas, Alonso de Ojeda, a quien describe rápido y temerario, seguido de una anécdota donde describe la impresión del conquistador cuando ve por primera vez su propia sangre; sin embargo, entre las más significativas está la que realiza a Pedro de Ledesma:

casi moribundo, con los sesos al aire y todo descoyuntado y abierto en sangre, ahuyenta desde el suelo a los indios diciéndoles: pues si me levanto, y con solo aquello botaban a huir como asombrados, y no era maravilla, porque era un hombre fiero y de cuerpo muy grande, y la voz gruesa” (Anderson, 1977, p. 27)

La crítica literaria reconoce el legado escrito de Fray Bartolomé de Las Casas, superior al dejado por Oviedo, Pedro Mártir, Gómara y Herrera. Así lo recoge Enrique Anderson en la obra *Historia de la Literatura Hispanoamericana*:

Gran retratista Las Casas: anota la voz, la talla, la castidad, lo bien que se toca la vihuela o los dolores de cabeza que impiden el estudio, el modo de hacer caracolear el caballo, la risa, la mirada, lo empinado de la cabeza, etc. (p.27).

36 En el período colonial los estudios que recogían de alguna forma la vida de nuestros primeros pobladores, debían correr la misma suerte que de manera general le correspondía a la enseñanza en Cuba. Siendo colonia de España, la enseñanza en la Isla era bajo la égida de las ideas escolásticas, todo bajo el signo de las sagradas escrituras, que además de negar todo tipo de razonamiento, justificaba el sometimiento y el saqueo a que fueron sometidos los territorios americanos. Sobre este particular, el autor José Antonio García Molina, escribió un ensayo titulado *Un personaje desconocido en nuestra historia nacional*, que recoge de manera detallada el panorama de los estudios relacionados con los aborígenes cubanos en el período colonial.

Para poder analizar en toda su magnitud, la ausencia de estudios sobre la temática en el período colonial debe tenerse en cuenta, que durante siglos España impidió las publicaciones que trataban el tema de la violenta y descarnada conquista. .

La llamada Ley Primera dictada por Felipe II el 21 de septiembre de 1556, es de las primeras legislaciones que prohíbe explícitamente la impresión, incluso la venta de cualquier libro que tratase sobre las tierras del nuevo continente; y para cumplir lo dispuesto estaba encargado el Consejo de Indias.” (García, 2014, p. 287).

En 1741, también se emite una Real Orden que prohíbe la impresión de libros que refriesen la historia del nuevo continente. En 1778 se prohibió que todo el que viviera en América, escribiera sobre lo que pasaba en las colonias. En el año 1782, fue recogida y prohibida la obra *Comentarios reales de los Incas* de Garcilazo de la Vega, asociada a la rebelión de Tupac Amaro, sin tener en cuenta que la obra había salido un siglo antes.

Por si fuera poco, lo que estas medidas dictadas por la Metrópolis afectaban a Cuba como colonia, en 1886, el general Francisco Lersundi prohibió que los cubanos se reunieran para leer libros y periódicos. Sin embargo, a partir de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los estudios históricos y sociales que abordaban el tema del proceso de conquista y el aporte de los primeros grupos humanos,

ya comienzan a reflejar un carácter humanista y van a estar influenciados por la corriente iluminista, defendiendo el razonamiento propio y la importancia del método del experimento como explicación a los fenómenos.

Entre los años 1837 y 1857 el español Ramón de la Sagra publica *Historia Física, Política y Natural de la Isla de Cuba; Descripción de la Isla de Cuba, con algunas consideraciones sobre su población y comercio*, del habanero Nicolás Joseph de Ribera aparece posteriormente; así como la obra de José Ignacio de Urrutia y Montoya *Teatro histórico, jurídico de la Isla Fernandina de Cuba y principalmente de su capital La Habana*. El autor García Molina, realiza un estudio detallado de las obras que recogió el periodo colonial cubano. De este período, es importante destacar como conclusión que a pesar de que en el siglo XIX estos estudios fueron más significativos, en la población cubana continuó el desconocimiento, teniendo en cuenta, que la población, en un gran porcentaje era campesina, esclava y no tenía acceso a la enseñanza y mucho menos al conocimiento. Por tanto, hubo un vacío durante siglos, que solo podría ser repuesto con los avances en la arqueología y cambios sustanciales que modificaran a la superestructura.

37

Entrado el siglo XX, se destacan los estudios de Fernando Ortiz, quien impartió dos conferencias donde ofreció una panorámica general de los aborígenes en Cuba. Estos trabajos se conocieron con el título de *¿Cómo eran los indocubanos?*, y *La Holgazanería de los Indios* y se publicaron en las revistas *Ahora* y *Revista Bimestre Cubana*. Posteriormente en el año 1937, Ortiz publica *Cuba primitiva. Las Razas Indias*. Los trabajos de Fernando Ortiz, se plantean cuestionamientos, búsquedas y dudas acerca de la llamada “pasividad” de los aborígenes cubanos. En ese mismo año 1937 se publica otro estudio, esta vez a cargo del profesor Rafael Azcárate Rosell con el título *Historia de los Indios de Cuba*.

Otros trabajos significativos, en el siglo XX serían puestos en disposición de la enseñanza superior, destacándose los autores Aristides Mestre, Felipe Pichardo Moya y Hortensia Pichardo, entre otros.

Se amplió considerablemente la información sobre nuestro pasado histórico y se llevaron a la enseñanza universitaria los saberes nacidos de un sistemático estudio que enfrentó obstáculos de diversa índole fundamentalmente los emanados de carencias materiales y desentendimiento de las autoridades estatales durante la primera mitad del siglo XX. (Colectivo de Autores, 2014, p. 355).

Con el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959, los estudios sobre el legado aborigen a la cultura cubana, crecieron, esta vez con un matiz mucho más científico, debido a que estuvieron

sustentados por descubrimientos arqueológicos, trabajo en equipos y cotejo de las fuentes. Todo ello impulsado por la idea del trabajo científico que permitiera construir una historia digna y verdadera. Aunque, estos primeros trabajos, también estarían realizados bajo la idea del exterminio total de nuestra población autóctona. La fundación de la Comisión Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba y del Departamento de Antropología fue decisivo para una nueva mirada a los estudios de nuestro pasado aborígen.

Es importante destacar que, desde finales del siglo xx, los estudios sobre el componente aborígen en la nación cubana, han cobrado otra significación. Los estudios arqueológicos y de documentos presentes en los Archivos de Indias han absorbido la idea del exterminio dando paso a una nueva realidad: la de la transculturación. Esta hipótesis, fundamentada y demostrada se ha basado en que ciertamente toda la población autóctona no pereció, sino que una parte importante logró huir a los palenques en busca de la libertad. Tal es el hecho de pueblos en el Oriente de Cuba con una fuerte carga genética de componente aborígen. De ahí la idea de la supervivencia y resistencia de su cultura en medio de las hostiles y despiadadas condiciones a que fueron sometidos.

III. ¿QUÉ SE CONOCE SOBRE NUESTROS PRIMEROS POBLADORES? ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y SOCIALES

Mucho se ha escrito sobre el origen de nuestros primeros pobladores. Ideas contrapuestas, en la mayoría de las ocasiones. Sin embargo, a partir del viaje que realizara el investigador y geógrafo Antonio Núñez Jiménez desde América del Sur hasta Cuba, se sustentó la hipótesis propuesta por la Academia de Ciencias de Cuba que explica, que los aborígenes cubanos arribaron por agua, en canoas, desde dos puntos principales: la Península de la Florida y las Islas del Caribe. A ello se le agrega que, en territorios como Venezuela, Puerto Rico, República Dominicana, Haití, Jamaica, Las Bahamas y La Florida, se han encontrado residuarios con objetos a través de las cuales se han podido establecer similitudes con los encontrados en Cuba.

A partir del siglo xx a la fecha han aparecido gran cantidad de estudios acerca de la comunidad aborígen cubana, de los cuales han salido varias clasificaciones para identificarlos. En la obra *A lo cubano*, el autor José Ricardo Díaz Caballero ofrece la siguiente clasificación:

- Guanahacabibes o guanahatabeyes, subtaínos y taínos o siboneyes (siboneyes y taínos).

- Cayo Redondo, Guayabo Blanco, Siboneyes y Taínos,
- Recolectores, protoagricultores y agricultores ceramistas. (Díaz, 2014, p. 36)

Existen otras clasificaciones como la realizada por la Fundación Fernando Ortiz y publicada en la *Revista Cubana de Antropología Catauro*, que los agrupa en:

- Formación Petribal. —
- Formación Tribal.

Esta clasificación está basada en el concepto de Federico Engels en la obra *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, donde clasifica dos tipos de subsistencia básicas de acuerdo a la obtención de alimentos, la primera es donde el hombre subsiste con lo que le ofrece la naturaleza y sus producciones están encaminadas a facilitar esa obtención y la segunda es cuando mediante el trabajo incrementa la producción natural. A partir de lo cual, se definen dos Formaciones Económico Sociales (Petribal y Tribal). En la Formación Económica Petribal, están incluidos los grupos más atrasados. Estos estudios se han enriquecido a partir del trabajo arqueológico, correspondiendo a ubicar en ellos a los que se dedicaban a la recolección, la caza y la pesca y en la Formación Económica Tribal a los agricultores-ceramistas.

La última clasificación para la comunidad aborigen cubana es la que utiliza el Ministerio de Educación en Cuba, atendiendo a las actividades económicas que realizaban los ubican en dos grupos: cazadores-recolectores-pescadores y agricultores-ceramistas. Para la caracterización que realizamos en este estudio, utilizamos esta última clasificación por comprender en ellas el desarrollo económico y cultural de las mismas.

Las huellas del grupo recolectores-cazadores-pescadores han sido encontrados a lo largo de toda la Isla, pero los más antiguos se encuentran en las cuencas del río Mayarí (ubicado al noroeste) y Levisa (ubicada unos kilómetros al este) en la provincia de Holguín. El estudio arqueológico realizado en esa área, mostró restos de piedra sílex e instrumentos y herramientas abandonados por sus fabricantes, que al parecer se movían a lo largo del río, debido a la acumulación de la piedra sílex, utilizada por estos en la fabricación de sus instrumentos. Al parecer los asentamientos de piedra sílex en las márgenes de estos ríos es la causa del desplazamiento de estas poblaciones, según muestran los hallazgos arqueológicos.

El estudio arqueológico realizado en esa zona, dio como resultado, que los restos allí encontrados datan de 4000 años a. n. e. Se

creo que este grupo entró por el estrecho de Beiring, procedentes de Asia. El investigador cubano Juan J. Guarch Rodríguez,¹ quien se ha dedicado a estos estudios, aportando valiosos trabajos a la temática afirma: “Hace aproximadamente veinte mil o cuarenta mil años atrás, procedentes de Asia, por lo que conservan características similares a los demás grupos aborígenes americanos.” (Guarch, 2014, p. 14).

Por lo escrito por los conquistadores europeos se sabe que andaban desnudos y que untaban a su cuerpo unas sustancias, que muchas veces mezclaban con grasa o sustancia animal para protegerse de las picaduras de insectos. Se adornaban el cuerpo con collares de conchas y vértebras de peces y animales pequeños.

Así los describe Cristóbal Colón en su *Diario de Navegación*: Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más que una farto mosa, y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años; muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras: los caballos gruesos cuasi como sedas de colas de caballos, e cortos: los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos detrás que traen largos, que jamás cortan: de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros, ni blancos, y dellos se pintan de blanco y dellos solo los ojos y la nariz. (Cristóbal Colón. *Diario de navegación*, p. 49).

40

Refiriéndose a su actividad productiva, el autor Jorge Ricardo Díaz Caballero escribió:

Cazaban iguanas, recogían frutos de árboles cercanos pero su fuente básica era la pesca. Sin embargo, hallazgos en el sitio arqueológico Canimar Abajo de la provincia de Matanzas, han revelado que los ciboneyes (también siboneyes), radicados en esta comarca hace alrededor 3000 años, eran ya capaces de producir alimentos a partir de plantas cultivadas en sus comunidades. (p. 40).

Como se puede apreciar en el trabajo del autor citado, esta comunidad a pesar que se clasifica como recolectores-cazadores-pescadores, también cultivaban la tierra y obtenían alimentos a partir de la actividad productiva, sin embargo, esta no fue una característica general del grupo, sino que una parte de ellos, concentrada en la región central y occidental eran más adelantados dentro de la misma clasificación.

Sus instrumentos de trabajo estaban confeccionados de piedra, concha y madera, aunque en los hallazgos arqueológicos no se ha

1 Juan José Guarch Rodríguez (Camagüey, 1954) es uno de los más destacados investigadores cubanos en el tema de la comunidad aborigen. Es técnico en investigación del Departamento de Arqueología en Holguín y autor y coautor de varios volúmenes sobre la temática. Para la elaboración de este epígrafe fueron fundamentales sus aportes en la caracterización de los dos grupos reconocidos.

encontrado madera, existen instrumentos que parecían haber tenido cabo, pero debido a la humedad del clima y de los terrenos, esto no se ha podido comprobar. Teniendo en cuenta los encuentros arqueológicos los investigadores han podido determinar que este grupo había rebasado la simple utilización de la piedra y el palo y elaboraban sus instrumentos con la intención de golpear, cortar, punzar y triturar.

Señala Guarh en la obra *Los aborígenes cubanos*, refiriéndose a los recolectores-cazadores-pescadores:

Sus principales instrumentos de trabajo consistían en herramientas confeccionadas a partir del sílex, una piedra muy dura que tenía la particularidad de, al golpearse, desprender láminas y lascas que luego podían ser retocadas con otros golpes menores y de esta forma adquirir filo y agudas puntas. Con ese material fabricaban puntas de lanzas y de dardos, hachas de manos y un gran número de utensilios para perforar, raspar, talar árboles, rajar la madera y otras actividades necesarias para poder subsistir. (p. 14-15).

La concha marina también era utilizada para fabricar sus instrumentos. El caracol más usado era el *Strombus giga*, conocido como cobo. “A la vez que servía de alimento, con la parte central o columela fabricaban un pico de mano”. (Guarch, 2014, p. 25) Explica este autor que a través de la concha fabricaban picos de mano para perforar, gubias para desbistar la madera, vasijas de diversos tamaños, martillos, puntas para sus lanzas, platos, hachas, raspadores, anzuelos y una serie de enseres o herramientas más que le servían para realizar sus trabajos cotidianos. (p. 25).

Las representaciones artísticas más estudiadas de este grupo es el arte rupestre, compuesto por las pinturas y grabados realizados en las paredes de las cavernas cubanas. Las pictografías realizadas con pintura y los petroglifos realizados mediante la incisión con instrumentos punzantes. Estas pinturas en la mayoría de los casos son incomprensibles para el hombre actual por lo que han tenido disímiles interpretaciones. En algunos casos están conformados por dibujos sencillos, pero en otros se conforman de complejos murales. Aparecen los círculos concéntricos y figuras en forma de hojas, rombos, rectángulos, líneas paralelas y quebradas.

A lo largo de toda Cuba los arqueólogos e investigadores han encontrado arte rupestre en las cavernas, pero en Pinar del Río, se encuentran las más representativas. Un ejemplo de ellos fueron los rayados encontrados en la Gran Caverna Santo Tomás, donde las figuras que se conservaron fueron rayadas con uñas. Se conservaron debido a que las paredes de las cuevas estaban cubiertas con una capa arcillosa blanda. Otro ejemplo del arte rupestre cubano se encuentra en la Isla de la Juventud, en la Cueva No. 1 de Punta del Este, donde en la parte

afuera de esta se encuentran abundantes residuarios de los antiguos pobladores. Las figuras encontradas en esta caverna muestran grandes círculos concéntricos de colores rojo y negro. Uno de estos dibujos fue llamado por los especialistas como Motivo Central y está formado por 56 círculos de color rojo y negro.

Hasta ahora se desconoce que los recolectores—cazadores—pescadores tuviesen algún tipo específico de práctica religiosa, aunque a través de los documentos heredados por los conquistadores y por los diversos artefactos de piedra, concha y madera finamente elaborados, hallados en sus residuarios, se ha podido constatar que es posible que tuviesen algún ritual relacionado con los procesos naturales y sus actividades económicas. Mediante estos rituales creían influir sobre los fenómenos de la naturaleza con el fin de encontrarle explicación y protegerse de las enfermedades o las inclemencias del tiempo. También es evidente, según los hallazgos arqueológicos, que tenían rituales funerarios, pues enterraban a sus muertos en diferentes posiciones, fundamentalmente en posición fetal y con objetos personales alrededor de ellos. “Por ejemplo, se han encontrado junto a los esqueletos, gubias y vasijas de concha, puntas y cuchillos de sílex, morteros de piedra y otros artefactos.” (Guarch, 2014, p. 32) También señala este autor que los grupos más adelantados de esta cultura acompañaban a sus muertos con bolas y dagas líticas.

42

Los estudios arqueológicos realizados en diferentes cavernas de Cuba, demuestra que realizaban dos tipos de entierros, el primario y el secundario. El primario era cuando fallecían y se les practicaba un primer enterramiento, pero después se practicaba el secundario “Había ocasiones en que después de que el cadáver se convertía en esqueleto, eran extraídos los huesos largos y el cráneo, los coloreaban con ocre rojo o hematita y se volvían a enterrar.” (Guarch, 2014, p. 32)

Los más grandes enterramientos aborígenes se han encontrado en la provincia de Matanzas en Cueva Calero y en Cayo Salinas, donde se encontraron esqueletos de muchos niños.

Sobre las viviendas de este grupo, los arqueólogos han encontrado que vivían en cuevas, farallones y abrigos rocosos, cerca de las costas y de los ríos, asociando su lugar de vivienda a la actividad económica que realizaban. En la provincia de Camagüey se han encontrado restos de los postes con que sustentaban sus viviendas. Estos eran colocados en forma circular como base y después revestían la vivienda con pencas de guano. La mayoría de las veces construían una sola vivienda y todos descansaban en ellas, pues eran grupos reducidos y unidos por lazos familiares. Se desconoce si tuvieran algo para dormir, aunque es probable que lo hicieran con hojas secas. “Aparte de estas viviendas, es probable que fabricaran algunos cobertizos y va-

raentieras en los que pudieron desarrollar algunas actividades, como la de cocinar o guardar instrumentos de trabajo.” (Guarch, 2014, p. 36)

Los agricultores-ceramistas constituyen el denominado segundo grupo y más adelantado de la comunidad aborígen en Cuba. Los arqueólogos creen que deben haber llegado aproximadamente en el siglo VII d. n. e. (año 700) con un posible origen Arauco, pues han aparecido residuarios que los ubican en áreas colindantes al curso inferior del Orinoco en Venezuela.

Aunque la mayor concentración se ha encontrado en las Lomas de Maniabón, Banes, en el norte de la provincia de Holguín, sus residuarios se encuentran por toda Cuba desde Baracoa hasta La Habana. Mantenían las mismas características del resto de las comunidades aborígenes suramericanas, tenían el pelo lacio y negro y la piel bronceada, pómulos salientes y nariz aguileña. Parte de sus prácticas culturales consistía en deformarse el cráneo desde los primeros meses de nacido. Esta práctica fue imprescindible para la diferenciación con los recolectores–cazadores–pescadores.

43

Este grupo de agricultores–ceramistas alcanzaron un mayor nivel de desarrollo dentro de la comunidad aborígen cubana, debido a que como su nombre lo indica practicaban la agricultura y la cerámica, aunque no abandonaron la recolección, la caza y la pesca. La caza era una de sus actividades principales, cazaban jutías, majás, iguanas y otros animales. Cazaban con azagayas, lanzas hechas de madera con la punta aguzada y endurecida al fuego. También usaban dardos arrojados. Se auxiliaban de perros, traídos por estas comunidades del continente suramericano. Estos detalles se ofrecen en los diarios de los conquistadores, así como las descripciones de trampas que utilizaban para cazar.

La recolección era realizada por las mujeres y sus hijos. Recolectaban frutas, materias primas que se utilizaban para la elaboración de utensilios y prendas, así como caracoles, moluscos y bayas utilizadas para la alimentación y para fabricar adornos. También crustáceos como cangrejos, jaibas, langostas y pequeños reptiles e insectos.

Para el desarrollo de la agricultura utilizaban la coa, un palo de punta afilada con el que abrían un hueco en la tierra anteriormente preparada en montones. Entre los cultivos más destacados se haya la yuca amarga (*Manihot sculenta*), con la que confeccionaban el cazabe. Este producto era fundamental en su dieta alimenticia y era preparado por las mujeres. Para ello utilizaban una concha marina llamada caguaras.

Además de la yuca, sembraban la malanga blanca, ají, boniato, maní y maíz. Cosechaban el tabaco que era utilizado para fumar con las hojas hechas rollos, y también para los ritos religiosos. Según las

descripciones de los cronistas a los aborígenes les encantaba fumar. Esta práctica llamó la atención del Almirante Cristóbal Colón y la describió en su diario. La agricultura fue su actividad fundamental, aunque también practicaban el intercambio entre poblados, dando especial interés a los objetos religiosos, a utensilios y técnicas.

No todos los agricultores-ceramistas tenían el mismo nivel de desarrollo, esto se ha podido deducir a partir del acabado de los objetos y de las cerámicas, la decoración y factura y por el mayor o menor grado de las actividades agrícolas, así como por la intensificación de las actividades religiosas.

El otro aspecto que distingue a este grupo fue la alfarería, que ya era conocida por otros grupos humanos, pero los agricultores ceramistas alcanzaron un alto nivel técnico y estético.

Se han encontrado vasijas de barro con gran variedad de adornos que constituyen verdaderas obras de arte. La alfarería no solo se limitó a la fabricación de ollas también se confeccionaban ídolos y adornos personales, como por ejemplo cuentas de collares.” (Guarch, 2014, p. 55).

44

Las vasijas eran adornadas con cenefas dibujadas mediante incisiones y también se adornaban con círculos y otras figuras. Este grupo confeccionaba sus viviendas fuertes y duraderas porque permanecían en el mismo lugar. La vivienda más común era el caney, con un diámetro entre 10 m. y 12 m. con similar altura. Dentro de los caneyes ponían sus hamacas y otros utensilios, así como sus ídolos. Los caneyes conformaban poblados, se construían en pequeñas elevaciones para poder mirar el entorno. Aunque la mayoría de estas aldeas estaba integrada por alrededor de veinte caneyes, Colón describió en su diario que había visto poblaciones de cincuenta casas.

Los agricultores-ceramistas eran sedentarios y tenían su vida organizada lo cual les permitía vivir en comunidad y obtener de la naturaleza lo que necesitaban para subsistir. Las divisiones que existían eran por el trabajo. La división era bastante simple, se basaba en el sexo y la edad. Los hombres se dedicaban a la caza, la pesca, la construcción de casas, fabricación de útiles de trabajo. Las mujeres eran las encargadas de cuidar a los niños, confeccionar la cerámica y mantener la producción agrícola. Distinguían al cacique, al behíque, que era el jefe, el curandero y hechicero de la tribu.

Los conquistadores señalan, en cuanto al vestuario que andaban desnudos y que solo las mujeres usaban una especie de delantal de algodón al que llamaban naguas. Los hombres usaban taparrabos, para las fiestas y ceremonias religiosas, pintaban su cuerpo con rayas y círculos, utilizaban también pendientes y collares confeccionados en piedra, huesos y conchas de varios colores. Los conquistadores mencionan también las plumas de aves entre sus adornos.

El areito, es su práctica cultural más conocida y ha trascendido su historia hasta nuestros días a partir de las varias descripciones que realizaron los conquistadores. Era una ceremonia religiosa de carácter colectivo. Se realizaba en presencia del cacique y el behique o sacerdote, antes debían purificarse provocándose el vómito con una espátula vómica, que era una costilla de manatí, tallada artísticamente en uno de sus extremos. Se utilizaban también bastones de mando y grandes ídolos antropomorfos de madera o barro, llamados cemíes, los cuales también eran tenidos como ídolos familiares en las casas, pero más pequeños.

El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo en su obra *Historia General de las Indias* describe los areitos:

Y en esta isla á lo que he podido entender, solo sus cantares, que ellos llaman areytos, es su libro o memorial que de gente en gente queda de los padres á los hijos, y de los presentes a los venideros (...) Tenían esta gentes una forma buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto era en sus cantares é bailes, que ellos llaman areyto, que es lo mismo que nosotros llamamos baylar cantando (...) El qual areyto hacían desta manera: quando querían a ver placer, celebrando entre ellos alguna noble fiesta, o sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias (algunas veces los hombres solamente, y otras veces las mujeres por sí). (Fernández de Oviedo, 1991, p. 125).

45

Sobre los areitos existen diversas interpretaciones, a partir de lo relatado por los cronistas. Se refieren a que parecían cantos de cuna, que se referían a relatos de tradiciones, la historia de sus cemíes, así como la sucesión de sus caciques, son los temas más mencionados.

Estas comunidades practicaban también el rito de la cahoba, donde el behique una vez purificado tomaba un objeto de madera hueco en forma de Y con el cual inhalaba polvo de diferentes plantas alucinógenas hasta embriagarse, en ese estado iniciaba una supuesta conversación con los dioses o cemíes acerca de los buenos o malos acontecimientos que los acechaban, casi siempre relacionados con las enfermedades y las cosechas.

En lo que a manifestaciones del arte rupestre se refiere se han encontrado pictografías en la cueva del Cerro de Tuabaquey, en la provincia de Camagüey, con trazos rectos que forman rombos y triángulos. Ejemplo de decoraciones también son las realizadas en las cerámicas y en general el tallado en piedra, hueso, concha y madera.

Como se puede apreciar el grupo de agricultores-ceramistas tuvo un nivel de desarrollo muy superior a los recolectores-cazadores-pescadores. La reconstrucción de su historia ha sido posible gracias al esmerado cotejo de las fuentes escritas por la mano de los conquistadores y los hallazgos arqueológicos. Este grupo fue el que encontró Cristóbal Colón a su llegada a nuestras tierras.

IV. INTERESES ANTAGÓNICOS: REBELDÍA ABORIGEN Y CIMARRONES Y PALENQUES

El proceso de conquista y colonización en Cuba no fue diferente al ocurrido en el resto de América. Los españoles sedientos de riquezas, empeñados en encontrar oro en nuestros arroyos, ríos y lagunas, sometieron a los aborígenes a los más despiadados maltratos. Famosa se hizo en la historia de Cuba la matanza de Caonao protagonizada por los hombres de Pánfilo Narváez que habían sido encargados de realizar un bosquejo por el centro de la Isla, para “conquistar” el nuevo territorio. Es conocido a través de la obra *Historia de las Indias* de Bartolomé de Las Casas, que uno de los hombres de Pánfilo sacó su espada y atravesó a un nativo, a partir de lo cual los demás hicieron lo mismo, convirtiéndose el lugar en un río de sangre. También describe en *La Historia de las Indias*, que la población los había recibido de forma pacífica y los había agasajado con plumas y piedras de colores.

46

Una vez culminado el asesinato en masas pregunta al padre el benemérito asesino Pánfilo Narváez: *¿Qué parece a vuestra merced destes españoles que han hecho?* Y el clérigo respondió: *Viendo ante sí tantos hechos pedazos, de caso tan cruel muy turbado: que os ofrezco a vos y a ellos el diablo.* Más adelante define a Narváez como máximo responsable de lo ocurrido; y escribe: *Estaba al descuidado Narváez siempre viendo hacer la matanza, sin decir, ni hacer, ni moverse más que si fuera un mármol, porque si él quisiera estando a caballo, y una lanza en las manos, como estaba, pudiera estorbar los españoles que diez personas no mataran*” . (Jiménez, 2014, p. 205).

En muy poco tiempo la población aborígen fue diezmada, por los maltratos, por los suicidios en maza, por las enfermedades traídas por los conquistadores, hasta entonces desconocidas por ellos y para las cuales no tenían anticuerpos. Se vieron obligadas a caminar largas jornadas, en la búsqueda de oro, tuvieron que abandonar los lugares donde vivían. Se vieron privados de su vida placentera, de sus costumbres, de sus familias, con lo cual perdieron todo interés por la vida. Este sometimiento fue justificado por España a través de las encomiendas, que no fue más que una esclavitud encubierta en que los aborígenes debían trabajar para los encomenderos a cambio de que estos les enseñaran las sagradas escrituras y con ello la justificación de la apropiación de sus territorios y recursos naturales.

El padre Bartolomé de las Casas, también fue beneficiado con la entrega de una encomienda, pero renunció a ella cuando vio los inhumanos castigos a que eran sometidos y se dedicó a hacer gestiones a España para que todo aquello terminara, por lo que fue denominado el Protector Universal de los Indios, pero su labor fue muy difícil porque era diferente en intereses a todos los que se beneficiaban con

la explotación. Aunque en 1542 logró que se terminaran legalmente las encomiendas, no fue hasta 1553, que se aplicó la medida; solo que para ese entonces ya quedaban en Cuba 100 000 aborígenes, de los 300 000 que se estima existían a la llegada de los conquistadores.²

A pesar de lo anterior, muchos aborígenes cubanos ofrecieron resistencia y se revelaron ante la opresión despiadada. El suicidio en masas, era una de las más comunes, poblaciones completas, se quitaban las vidas en acto de rebeldía. También hubo sublevaciones como las de Hatuey y Guamá.

Hatuey es conocido como el primer mártir cubano. Había venido de La Española y se refugió en la espesura de las montañas de Baracoa en la región oriental del país. Instaba a los aborígenes cubanos a que tiraran al agua el oro que encontraran, porque, si los españoles no encontraban oro, no ocurría entonces en Cuba lo que ocurrió en su tierra. A pesar de que pudo reunir 300 hombres en su lucha contra los españoles, esta se desarrolló de manera muy desigual, pues los españoles portaban armas de fuego, tenían caballos y perros rastreadores que los encontraban en cualquier lugar que estuvieran. Los aborígenes solo contaban con un extraordinario valor y con palos, piedras y hachas, por ello su táctica era el ataque sorpresivo en las noches. La resistencia de Hatuey fue vencida, fueron capturados y Hatuey condenado a la hoguera, como aún se hacía en España por la Santa Inquisición. Se ha contado por una generación a otra de cubanos, que antes de ser quemado vivo, se le llevó a un sacerdote para que lo evangelizara y de esta forma pudiese ir al cielo y preguntó si en el cielo estaban los españoles y ante la afirmación respondió que no iría al cielo porque no quería encontrarse con los españoles.

La sublevación de Hatuey no fue la única. En el siglo XVI se desarrollarían otras sublevaciones, que por las noches hostigaban en poblaciones españolas atacándolos y llevándose reses y productos agrícolas. Ya desde el año 1513, se tienen noticias de sublevaciones de caciques en Camagüey y “el 1ro de agosto de 1515 el rey de España recibe una carta de Diego Velázquez afirmando su mandato para que fueran castigados ciertos caciques e indios que habían matado a varios españoles y que con tal propósito debían ser llevados a La Española” (Ibarra, 1979, p. 121) Estas sublevaciones se mantuvieron y el período de 1520 hasta 1540 se considera como el período de mayor cantidad de sublevaciones.

Varios informes llegaban a España desde Puerto Príncipe, Bayamo, Santiago de Cuba y Baracoa informando sobre colonizado-

² Estos datos aparecen en Ramiro Guerra: *Manual de Historia de Cuba (económica, social y política)*, Habana Cultural, S.A., 1938, p.62.

res muertos a manos de los aborígenes. Esto se tuvo en cuenta por la Corona española quien dictó una Real Orden, donde legalizaba matar a los sublevados:

(...) como contra vasallos nuestros que están alzados y rebelados, para que cualesquier persona los puedan matar y prender e hacer todo el daño que pudieran... e mando e doy (...) facultad para que todos los indios que en dicha guerra y durante su rebelión fuesen presos (...) los hayan y tengan por esclavos las personas que los tomen o se sirvan de ellos como esclavos propios (...) (Guerra, 1938, p.62).

Esta orden no terminó con la rebeldía aborígen, en las montañas de Baracoa, hubo otra gran sublevación, esta vez dirigida por el cacique Guamá. Cada vez fueron más los aborígenes que buscaron unirse a Guamá quien estuvo sublevado alrededor de once años. Los caminos se hicieron inseguros para los españoles planteaban que para derrotar a Guamá era necesario dos cuadrillas con veinte hombres cada una. Solo así lograron sorprenderlo y asaltarlo en una lucha dura y desigual.

48

La vida de Guamá y la rebelión que dirigió ha sido motivo de leyendas e historias asociadas a nuestra cultura popular. La oralidad ha recogido que la esposa de Guamá se llamaba Casiguaya y una vez apresado el Cacique ella continuó en rebelión hasta que también fue hecha prisionera por los conquistadores. Se dice que antes de ser morir, en manos de los españoles, pidió que la dejaran abrazar a su hija y apretándola contra su cuerpo la asfixió en un acto de heroísmo. Esta historia fue motivo para que el poeta cubano Jesús Orta Ruíz se inspirara y recreara la leyenda en un conjunto de décimas. La última estrofa dice:

Lanzó la cruz con bravura
de pantera estremecida
y la cruz hizo una herida
sobre la frente del cura.
Luego, heroicamente pura,
matadme, dijo a la hispana,
turba que manchó de grana
la esmeralda de su Antilla,
y de tan brava semilla
viene la mujer cubana. (Orta, 2014, p. 212).

Muchos investigadores cubanos han tratado el tema relacionado al componente aborígen, desde la perspectiva del exterminio total. Criterio que ha sido corregido por estudios recientes con un alto basamento científico desde la arqueología, la genética y la estadística desde análisis históricos. Es cierto que la gran mayoría de nuestra población autóctona, pereció víctima de la masacre y el exterminio, pero

otra parte supervivió y se mezcló genéticamente con los demás componentes étnicos, fundamentalmente con los africanos.

Los primeros africanos que se rebelaron contra la esclavitud pelearon unidos a los aborígenes y fueron los cimarrones que en las décadas (1524-1544) mantuvieron la resistencia contra los conquistadores, el legado de lucha indígena fue ejemplo para los negros cimarrones que se refugiaron y apalencaron en los montes desde oriente hasta occidente. (Guanche, 1996, p.78).

La entrada del componente africano al etnos cubano, marcó los primeros cruzamientos significativos, genética y culturalmente. Una gran parte de los aborígenes que sobrevivió lo hizo a través de la práctica del cimarronaje en los palenques. Cimarrón era todo el que lograba huir y una vez asentado en las montañas y lugares seguros se unía a otros en igual condición y se formaba el palenque, primera forma de sociedad interétnica que se conoce en la historia de la cultura cubana. Esta forma de resistencia, ha sido caracterizada en sus tres formas: *el cimarronaje simple, el apalencamiento y el cimarronaje en cuadrillas*.

49

Según el autor Gabino La Rosa Corso

El cimarronaje simple consistía en la fuga de esclavos, individualmente o en grupos reducidos, de la hacienda o propiedad en donde eran explotados, para andar errantes por los campos; el apalencamiento, entendido por la agrupación de los esclavos fugitivos o alzados que se reunían para hacerse fuertes, escogiendo parajes montañosos y de difícil acceso, allí construían sus palenques y rancherías, (...)y como tercera categoría el cimarronaje en cuadrillas, efectuada por cimarrones armados que se movían continuamente en zonas apartadas habitando ocasionalmente en ranchos, solapas o cuevas, viviendo de la caza, pesca, captura de animales, el trueque y en lo fundamental el robo. (La Rosa Corso, 2002, p. 85).

Atendiendo a lo anterior, el cimarronaje fue la forma que encontraron los aborígenes primero y luego los africanos, para alcanzar la libertad. Por ello se asentaron, se apalencaron y se defendieron como pudieron. Hubo lugares en Cuba a donde nunca pudieron llegar los españoles. Un ejemplo de ello son las montañas que custodian las minas de cobre en Santiago de Cuba, convirtiéndose el palenque allí erigido en el primer lugar de América libre de esclavitud. A decir del eminente musicólogo Argeliers León:

La primera rebeldía contra el imperio español en América y las que se sucedieron contra los otros dominios que le siguieron, marcarían el punto de partida más lejano de la identidad, es decir, desde el instante en que se distinguen intereses opuestos entre los hombres de esta parte del mundo y las metrópolis europeas. Las rebeliones tempranas pudieron apuntar hacia una futura conciencia de identificación. (León, 2001, p.198).

A partir del planteamiento anterior se hace evidente, que desde el siglo XVI se muestra un antagonismo de intereses entre las clases esclavizadas, en un primer momento la aborigen y después los africanos y los españoles. Este antagonismo demostró que tanto los aborígenes como los africanos estaban dispuestos a luchar por su cultura y “fomentaron las bases para el mantenimiento y supervivencia de los elementos culturales identificadorios de ambas etnias. “(Pereira, 2014, p. 238) Así, defendieron su cultura, su religión, sus prácticas sociales y culturales. Convivieron juntos en palenques aborígenes y africanos, mezclando creencias, pensamientos y modos de vida que, de otra forma, hubiesen desaparecido. En esa oposición al español dominante lograron preservar su cultura, la transculturaron, aportando sus legados en ese proceso, a la que sería la cultura cubana.

50

V. LEGADO DE LA CULTURA ABORIGEN A LA CULTURA CUBANA

A pesar del sometimiento, justificado en nombre de la Iglesia Católica, “salvar al buen salvaje”, es erróneo afirmar que la población que recibió a los conquistadores no se defendió o que actuó pacíficamente. Es probable, según los *Archivos de las Indias*, que los primeros encuentros fueran pacíficos, pero luego, los mismos archivos describen encuentros donde los aborígenes cubanos se defendían, volcaban canoas, se rebelaban, en fin, una lucha, donde como es lógico venció el que más poder tenía y ese vencedor fue el que contó la historia. De hecho, si la hubiesen escrito los aborígenes hubiese tenido el verdadero matiz.

Desde el momento en que se cruzaron por primera vez las aborígenes cubanas con los españoles, por medio de la violación o por voluntad, ya se comienza la historia de nuestros cruzamientos culturales y genéticos. Posteriormente con la entrada de los africanos y los intentos de estos por alcanzar la libertad refugiados en los palenques, convertidos en cimarrones, compartieron prácticas y modos de vida con los aborígenes también sublevados.

Durante años la historiografía cubana cometió el error de subvalorar este aporte, incluso en los libros de Historia de Cuba se manejaba el término del exterminio total, lo cual está demostrado que constituye una aseveración errónea. Existen pueblos en el Oriente del país, con una alta carga e información genética de nuestros primeros pobladores. Esto se debe a que una vez terminado el sistema de encomiendas en 1553 y amparados por las llamadas Leyes Nuevas en Cuba, por Disposición Real de 21 de marzo de 1551, se reconcentraron en poblados donde se les daba tierras y otros medios. Se fundaron

varios de estos pueblos en la Isla de Cuba, los más conocidos fueron Guanabacoa, Ovejas, Tarraco, El Caney, Baracoa, entre otros.³

El pueblo de Bayamo, en el Oriente del país, también fue fundado por nuestros primeros pobladores. Así lo refiere la autora Lilian Padrón Reyes:

Según refiere la historiadora Hortensia Pichardo, Velázquez en una de sus cartas fechada en abril de 1514 relata que parte de Baracoa en octubre de 1513 y como fin de la expedición llega a las proximidades del poblado de Bayamo, donde encontró una numerosa población indígena, sirviéndole de marco propicio para la fundación de un pueblo. Materializándose en la fundación de la villa de San Salvador a fines de 1513 en el poblado de Yara, donde se trasladaba a fines de 1514, a la margen del río Bayamo, tomando el nombre de San Salvador de Bayamo. (Padrón, 2014, p. 266-267).

En la actual provincia de Santiago de Cuba, también se fundó un “pueblo de indios”. Las Crónicas de Santiago de Cuba, del autor Emilio Bacardí, recogen lo siguiente:

(...) por varias razones de congruencia les destinaron los españoles el paraje donde hoy se halla el pueblo, formándose allí un burgo o villaje, donde asistiendo solo los de la estirpe mantuviesen sus labranzas y tal cual crianza capaz de subsidiarles el diario sustento, alcanzando su extensión a más de veinte leguas de largo y diez de ancho. (Bacardí, 1909, p. 7-11).

51

Como se puede apreciar, una vez terminado el sistema de encomiendas, se fundaron pueblos con los dispersos aborígenes que quedaban en esos lugares. Debe tenerse en cuenta que una parte de la población indígena, que no fue diezmada se encontraba en los palenques, por tanto, esos últimos remanentes transculturaron junto a otros grupos humanos para conformar la nación cubana.

Muchos autores se han detenido en los aportes culturales del componente aborígen a la nación cubana. Entre ellos se encuentran José Ricardo Caballero, con la obra *A lo cubano*, publicada en el año 2014, donde realiza una panorámica general de los diferentes componentes. En el caso del aborígen se detiene en sus actividades económicas y sus prácticas culturales, partiendo de un estudio detallado de la documentación al respecto.

Otro autor significativo es el lingüista Sergio Valdés Bernal, que entre sus disímiles estudios se encuentra la obra *Lengua Nacional e Identidad Cultural del Cubano*, publicado en 2006, donde ofrece información sobre los diferentes componentes etnolingüísticos que se dieron cita en nuestro suelo y formaron la nación cubana.

³ Ver la obra San Pablo de Jiguaní “un pueblo de indios” de la autora Lilian Padrón Reyes. Aparece en el libro Los indoamericanos en Cuba estudios abiertos al presente del compilador Felipe de Jesús Pérez Cruz.

Refiere Valdés Bernal:

El español aprendió del indio a reconocer los productos de la naturaleza que eran de utilidad para alimentarse, curar y prever enfermedades, para construir chozas y su rudimentario mobiliario. De esa forma aprendió los nombres de las frutas, árboles y animales, así como los nombres de los ríos, montañas, asentamientos poblacionales y fenómenos naturales, etc. (...) El hecho de que digamos guayaba, hicaco, cacique, huracán, sabana, cayo, bohío, hamaca y cientos de voces más de origen Arauco insular, no es por gusto, pues es la huella en nuestra lengua nacional de la fusión de lo indoantillano con lo hispánico. (Valdés, 2006, p. 52).

En su profundo estudio por desentrañar los aportes lingüísticos de nuestros primeros pobladores al español hablado en Cuba, más adelante expresa:

(...) las palabras indoantillanas poseen ese matiz representativo de lo más autóctonamente cubano, por lo que se utilizan para denominar productos o empresas, como Hatuey (marca de cerveza y helados), Cubanacán (empresa turística y reparto residencial), Cohiba (marca de tabaco torcido), Colibrí (semanario infantil), Zunzún (marca de jugos de fruta enlatados y nombre de un semanario infantil), Guamá (centro turístico entre otros muchos ejemplos. (Valdés, 2006, p. 54).

52

En otro estudio del propio autor, titulado *Aporte hablado al español actualmente hablado en Cuba*, el autor recoge la cantidad de términos que forman parte del habla actual del cubano. Señala que en el habla cubana existen 180 arauquismos insulares relacionados con la flora, “ácana, ají, bejuco, bija, caguaso, caimito, entro otros.” (Valdés, 2014, p. 339) Relacionado con la fauna menciona: biajaca, caguama, iguana, manjuarí, tiburón, tocororo y yaguasa. Sobre la cultura material, objetos, herramientas, utensilios, señala: bajareque, barbacoa, burén, casabe, guayo, hamaca, jaba y maruga. Nombres de lugares relacionados con el entorno: cayo, huracán, manigua, sabana, entre otros. (Ver Valdés Bernal, 2014, pp. 339 -340). Así por el estilo, Sergio Valdés Bernal, señala los remanentes vinculados a la cultura espiritual: jigüe, que es un ser mitológico, que la oralidad transmite que crece en las aguas profundas y sale de noche, cemí, que eran sus dioses y que es una denominación que aparece en repetidas ocasiones en los diarios de los conquistadores y areíto, que era una práctica de canto y baile a un mismo tiempo, con peculiaridades específicas, también descrita en los diarios de los conquistadores. Muchos más ejemplos conforman el legado araucano al español que hablamos actualmente en Cuba, herencia recibida de nuestros primeros pobladores que aun nombran muchos de nuestros pueblos y el mayor ejemplo es el nombre de nuestro país, que, aunque se insistió, por parte de nuestros conquistadores en llamarla de otra forma, conservó su nombre original, para orgullo de los que vivimos en ella.

Otro de los autores que ha dedicado sus estudios a deslindar los aportes del etnos aborigen a la cultura cubana, ha sido el etnólogo Jesús Guanचे. Entre sus obras más significativas se encuentra *Componentes Étnicos de la Nación Cubana* (2011) donde realiza una valoración de la herencia cultural aborigen a la nación cubana. Otro de sus textos es *Legado aborigen a la cultura cubana* (2014), quien centra sus estudios en varios indicadores para valorar la permanencia cultural como el lenguaje, la vivienda, los instrumentos de trabajo, las costumbres, el ajuar doméstico, la alimentación y las artes de pesca.

Refiriéndose al lenguaje, se basa en los resultados etnolingüísticos alcanzados por el mencionado autor Sergio Valdés Bernal, centrándose en cifras finales para cada uno de los indicadores señalados. “La obra de Sergio Valdés Bernal logra clasificar 180 arauquismos relativos a la flora, 103 a la fauna, 46 a la cultura material, 3 relacionados con la cultura espiritual, 19 vinculados con las denominaciones del entorno, 4 propios de la organización social y otros 20 que incluye como misceláneas, es decir 371 vocablos que forman parte del legado lingüístico aborigen.” (Guanче, 2014, p. 324)

53

Sobre la vivienda se refiere Guanче al *bohío*, construcción realizada fundamentalmente por los agricultores-ceramistas. Esta construcción fue bien descrita en los diarios de los conquistadores y aún persiste en el campo cubano, aunque con varias modificaciones, pero conservando sus características originales.

Entre los instrumentos de trabajo persisten en el campo cubano el *jan* y la *coa*. El *jan* es una estaca de madera dura como de 6 cm de diámetro y 1, 50 de largo, con punta no muy aguda. Se utiliza para abrir huecos en la tierra. La *coa*, es un palo de madera dura, aguzado en uno de sus extremos y se utilizaba por parte de los aborígenes para abrir huecos en la tierra y sembrar las semillas. En la actualidad tiene diferentes usos.

En cuanto al indicador referido a costumbres, Guanче se detiene en el uso del tabaco. Ya desde la llegada de los conquistadores a tierras cubanas, nuestros aborígenes fumaban. Esta práctica se ha enraizado de manera medular en la cultura cubana y no solo se utiliza como hábito, sino que se emplea en las prácticas religiosas, principalmente en las de origen africano.

En cuanto al ajuar doméstico señala Guanче la persistencia de las hamacas, localizadas por Pichardo como:

Cama colgante a estilo de cuerda floja, cuya pieza principal para sentarse o acostarse es un cuadrilongo de lienzo fuerte (...) al tamaño sobrante de una persona, recogidas las extremidades con muchos ojales o gazas para atar (...) (Guanче, 2014, p. 327).

Entre otros ejemplos del ajuar se refiere a la *jaba* (especie de saco tejido de guano para guardar o transportar cualquier cosa). También heredamos el *guayo*, instrumento de cocina que se utiliza para rayar, viandas principalmente.

Sobre la alimentación son muy variados los ejemplos como el consumo de viandas como plátano, yuca, malangas, especies como el ají y la realización del ajiaco, plato típico de nuestra cocina. En lo referido al arte de pesca, aún persiste en la cultura cubana el uso de la red, especie de paño tejido con huecos que pueden ser de diferentes tamaños. La red se usa para atrapar los peces. El uso de corrales para peces, también descrito en los Archivos de Indias.

Como se ha podido comprobar a través de la revisión de fuentes históricas y de un intento profundo por desentrañar las raíces del ser cubano, el aporte del componente aborigen a la cultura es innegable. El primer legado cultural, a nuestro juicio, se basa en la rebeldía del cubano, de no aceptar bajo ningún concepto la pérdida de su libertad. Desde los primeros enfrentamientos de los aborígenes cubanos con el conquistador hispano, la historia de la nación cubana se ha compuesto por la defensa extrema de la soberanía nacional.

54

Gracias a que muchos aborígenes se convirtieron en cimarrones y se fueron a los palenques y otros pocos sobrevivieron y se pudieron fundar los llamados “pueblos de indios” el aporte cultural a nuestra historia, a nuestras prácticas culturales, se hizo innegable. Para suerte de los cubanos, los planes de estudio de nuestros niveles de enseñanza se basan en resaltar los valores de la historia de la nación y las instituciones culturales están encaminadas a resguardar y proteger las prácticas heredadas de pasados modos de vida.

En cuanto a lo que el componente aborigen se refiere, en Cuba aún se realizan múltiples estudios. Los resultados de los hallazgos arqueológicos se muestran en los museos locales de cada territorio y pasan a formar parte del arsenal de ejemplos que componen la historia de la cultura cubana. Destacando que, a pesar de la eliminación física de casi toda la población, esto no trajo consigo, que también se eliminara la herencia cultural. Es significativo el hecho de que mientras en varios países de América las culturas procedentes de los portadores nativos se ven amenazadas por la globalización neoliberal y en peligro de desaparecer, los programas culturales y las estrategias alrededor de los reservorios culturales continúen siendo en Cuba, ejemplo para los pueblos americanos. ■

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON, E. (1977). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. (Tomo i La Colonia). La Habana: Editorial Félix Varela.
- BACARDÍ, E. (1909). *Crónicas de Santiago de Cuba*, t. ii, Tipografía de Carbonell y Esteva. Barcelona.
- CASAS, B. (1927). *Historia de las Indias*. Editor M. Aguilar, Madrid, Libro III, cap. XXIII, en H. Pichardo, *Documentos para la Historia de Cuba I*. La Habana (1973): Editorial de Ciencias Sociales.
- COLECTIVO de autores. (2014) *Dos propuestas para la escuela cubana*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- COLÓN, C. (1961) *Diario de Navegación*. Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. La Habana.
- DÍAZ, J. (2014) *A lo cubano...* La Habana: Editorial Félix Varela.
- Fernández de Oviedo, G. (1991). *Historia General y Natural de las Indias*. Tomo I. Madrid: Editorial Ruño.
- GARCÍA, A. (2014) *Un personaje desconocido en nuestra historia nacional*. (Aparece en la compilación *Los Indoamericanos en Cuba, estudios abiertos al presente*). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- GUANCHE, J. (1996). *Componentes Étnicos de la Nación Cubana*. Colección Fuente Viva. Fundación Fernando Ortiz. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- . (2014). “Legado aborigen a la cultura cubana”. (Aparece en la compilación *Los Indoamericanos en Cuba, estudios abiertos al presente*). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- GUARCH, J. (2014). *Los aborígenes cubanos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- GUERRA, R. (1938). *Manual de Historia de Cuba (económica, social y política)*, Habana Cultural, S.A.
- IBARRA, J. (1979). “Las grandes sublevaciones indias desde 1520 hasta 1540, y la abolición de las encomiendas”, en J. Ibarra Cuesta (1979). *Aproximaciones a Clío*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- JIMÉNEZ, J. (2014). “La guerra omitida. La guerra digna”. (Aparece en la compilación *Los Indoamericanos en Cuba, estudios abiertos al presente*). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- LA Rosa Corso, G. (2002). “La selección del espacio fúnebre aborigen y culto solar”. *El Caribe Arqueológico*, no. 6, (77-85) Santiago de Cuba: Casa del Caribe.
- LEÓN, A. (2001) *Del canto y del tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- MARTÍ, J. (2015). *La edad de oro*. La Habana: Editorial Gente Nueva.

- ORTIZ, F. (1973). Los factores humanos de la cubanidad. (Tomado de la Revista Bimestre Cubana, no.2, vol. xlv, La Habana, marzo-abril, 1940. Pp. 161 – 186.)
- ORTA, J. (2014). Obras seleccionadas. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- PADRÓN, L. (2014) “San Pablo de Jiguaní un Pueblo de Indios” (Aparece en la compilación Los Indoamericanos en Cuba, estudios abiertos al presente). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- VALDÉS, S. (2006). Lengua Nacional e Identidad Cultural. La Habana: Editorial Félix Varela.
- . (2014). “Aporte hablado al español actualmente hablado en Cuba”, (Aparece en la compilación Los Indoamericanos en Cuba, estudios abiertos al presente). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.



LO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA FICCIÓN
EN LA LITERATURA RIOPLATENSE.

DOSSIER. COORDINACIÓN Y ARBITRAJE:
DR. CLAUDIO PAOLINI, MAG. MARCELO DAMONTE
Y MAG. VIRGINIA FRADE
(PROYECTO TENSO DIAGONAL). 2DA. ENTREGA.

Ana Belén Medori Castro. Estudiante de Profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas. Integrante del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay a cargo de Claudio Paolini. Tallerista e integrante del Colectivo Cuerpo Fuga. Participante de los talleres de realización del Laboratorio de Práctica Teatral. Ha participado como expositora en diversos eventos académicos.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

“Los extraños objetos voladores”:
mutilar, explotar y desaparecer

*“Los extraños objetos voladores”:
mutilate, explode and disappear*

“Los extraños objetos voladores”:
mutilar, explodir e desaparecer

Ana Belén Medori Castro

*Instituto de Profesores Artigas
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya*

belmedori@gmail.com

RESUMEN

El artículo presenta una posible lectura del cuento “Los extraños objetos voladores” de Cristina Peri Rossi (primer cuento de la antología *Los museos abandonados*, publicado por Arca en el año 1968), centrada en la instalación de distintos mecanismos de poder sobre los cuerpos de la pareja de viejos protagonistas, María y Lautaro. Gilles Deleuze y Félix Guattari (2016) explican cómo se consolida el orden capitalista en la inmanencia de la existencia a través de la *axiomática*, la cual, a diferencia de los *códigos*, establecen un nuevo orden de la realidad de forma implícita a través de un cambio de percepción y ejecución de la vida. El problema de la percepción y del establecimiento de un nuevo diagrama de existencia toma carnalidad sobre los cuerpos de los personajes y *dentro* de sus miradas. Se pondrá foco en la naturaleza de *control* (Deleuze, 1999) de la existencia en el cuento, manifestado a través de la transformación y la desaparición de determinadas formas, paisajes, cuerpos, vidas.

Palabras clave: Cuerpos, Axiomática, Percepción, Control, Desaparición.

ABSTRACT

The article presents a possible reading of the story “The strange flying objects” by Cristina Peri Rossi (first story of the anthology *Los museos abandonados*, published by Arca in 1968), focused on the installation of different mechanisms of power over bodies of the couple of old protagonists, María and Lautaro. Gilles Deleuze and Félix Guattari (2016) explain the installation of the capitalist order in the immanence of existence through the *axiomatic*, which, unlike *codes*, establishes a new order of reality implicitly through a change of perception and execution of life. The problem of perception and the establishment of a new diagram of existence takes carnality on the bodies of the characters and *within* their eyes. Focus will be placed on the nature of control (Deleuze, 1999) of the existence in the story, manifested through the transformation and disappearance of certain forms, landscapes, bodies, lives.

60

Keywords: Bodies, Axiomatic, Perception, Control, Disappearance.

RESUMO

O artigo apresenta uma leitura possível do conto “Los extraños objetos voladores” de Cristina Peri Rossi (primeira história da antologia *Los museos abandonados*, publicada pela editora Arca em 1968), centrado na instalação de diferentes mecanismos de poder nos corpos de o casal de velhos protagonistas, María e Lautaro. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2016) explicam como a ordem capitalista se consolida na imanência da existência por meio da *axiomática*, que, ao contrário dos *códigos*, estabelece implicitamente uma nova ordem da realidade por meio de uma mudança de percepção e execução da vida. O problema da percepção e o estabelecimento de um novo diagrama da existência assume carnalidade nos corpos dos personagens e *dentro* de seu olhar. O artigo enfocará a natureza do controle (Deleuze, 1999) da existência na história, manifestado por meio da transformação e desaparecimento de certas formas, paisagens, corpos, vidas.

Palavras-chave: Corpos, Axiomática, Percepção, O controle, Desaparecimento.

DENTRO DE LA PERCEPCIÓN DE LAUTARO: UNA AXIOMÁTICA DE LA DESAPARICIÓN

... ¿qué vas a hacer viejo Lautaro cuando todo el mundo se haya vaciado?

Cristina Peri Rossi, 1968

El desasosiego que genera el enfrentamiento con algún abismo, la incierta percepción del vacío, el eco de la ausencia, la resonancia de la nada, el espacio aurático que deja tras sí una desaparición, un “dejar de ser”, atraviesa en general a los cuatro cuentos de la antología *Los museos abandonados* de Cristina Peri Rossi, publicada por Arca, ganadora del “Premio de los Jóvenes del 1968”.

“Los extraños objetos voladores” (primer cuento de la antología) funciona como “puerta de entrada” a un recorrido que tiene por final la inexistencia y la visibilización de la presencia devorada a través del ejercicio del abandono. Refiero al término abandono tanto por el título de la antología, como por el concepto desarrollado por Gabriel Giorgi en su libro *Formas comunes* (2014). A partir del concepto de *biopolítica* de Foucault, Giorgi, desglosa la diagramación ambivalente de nuestras sociedades enquistada en la distinción “... entre vidas a proteger y vidas a abandonar” (15). Dentro de una cultura, el territorio simbólico que ocupa lo considerado como “lo animal” define por oposición “lo humano” y estas demarcaciones generan una “gramática” de cómo ha de ser una vida “vivable” en contraposición a una vida eliminable o sacrificable. El ejercicio de biopoder, de definir cultural y socialmente, la forma que han de tomar los cuerpos y las vidas que pueden permanecer dicha diagramación, genera un cambio de paradigma: “El viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de rechazar hacia la muerte” (167). Este “rechazo hacia la muerte” del que habla Foucault en *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (2007), Giorgi lo explica como un ejercicio de abandono, de instalar la vida “vivable” en un otro territorio donde no puede ingresar los cuerpos, las vidas “sacrificables”, delegadas a una existencia cada vez más marginal, más oculta, más invisible. Hacer visible lo que está bajo amenaza de desaparición es el gesto revolucionario que sostiene toda la antología ante la violencia devoradora inminente.

La voz narrativa de “Los extraños objetos voladores” hace las veces de ojo observador *sobre y dentro* de las vidas rurales y sacrificables de una pareja de viejos, María y Lautaro, a partir de la instalación y

estática permanencia de un objeto marrón en el cielo. La instalación sucede repentinamente, sin ningún tipo de explicación y se registra a partir de la percepción de los ojos de Lautaro: “—María —llamó el viejo. Había salido al campo. Ven a ver lo que y veo” (Peri Rossi 9).

El problema de la percepción y la distorsión de la realidad a partir de los sentidos es reforzado por la movilidad del “ojo narrativo” que entra y sale de las percepciones individuales de los personajes, quienes a su vez intentan compartirlas y se enfrentan a desencuentros y contradicciones de lo que ven y cómo lo ven, generando así un mosaico de perspectivas donde la única imagen compartida (por la pareja de viejos y por los personajes menores del médico y su asistente, Alicia) es la presencia extraña, lejana, y aparentemente indiferente del objeto marrón en el cielo. Existe una situación de tensión entre lo múltiple y lo unitario en la narración, la visión se tiende a dispersar y contradecir, asumiendo como verdad y realidad cada perspectiva que adopta. En este sentido y coincidiendo con Omar Nieto en *Teoría general de lo fantástico* (2015), es el *modus operandi* de la narración lo que vuelve fantástico a este texto. Nieto sugiere que:

62

... no existe un “género” de lo fantástico (como Todorov propone) sino “un sistema de lo fantástico”, es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno. (54)

Tomando este planteamiento como base, la estrategia textual de “Los extraños objetos voladores” coincide con varios mecanismos y directrices pertenecientes al paradigma posmoderno de lo fantástico; uno de ellos es la “...idea de “oscilación” para los estatutos de verdad en la posmodernidad [...] la verdad no es central sino que entra y sale de manera itinerante de un sistema de significantes [...] múltiples y coexistentes...” (Nieto 234).

Existe una pérdida del control de la realidad a través del ojo ya que este no es medio para conocer a *la verdad*, esta incluso no puede existir como tal, existen verdades que se niegan unas a otras según “el ojo que hable”, pero a la vez, la coincidencia y permanencia de la presencia extraña del objeto, independientemente de la perspectiva que se adopte, le otorga a este un lugar de continuidad, de omnipresencia superior a las perspectivas que se niegan unas a otras, el objeto marrón nunca es negado; genera una situación de desigualdad a través de su ubicación (“*sobre* las cabezas”, en el cielo), su silencio, su no-presentación, su imposible decodificación para los ojos de los viejos que lo miran y, como si se tratara de un espejo, se sienten mirados, controlados: “El objeto marrón se corrió lentamente en el aire, entre una nube

y otra. Andaba despacito, como mirándolos. —A mí no me gusta que me ande mirando —dijo el viejo [...] Ella hasta encontraba divertido eso de salir y encontrar ahí delante mirándola, aquel pájaro marrón. [...] —Es como si tuviéramos visita” (Peri Rossi 23-26).

Esta sensación de constante observación, de “control continuum”, “en órbita”, es relacionable con el desarrollo que realiza Deleuze en “Post-scriptum...” (*Conversaciones*, 1999) sobre el pasaje de las sociedades disciplinarias (pasado inmediato reconocido por Foucault) a las sociedades de “control”. Las antiguas maquinarias disciplinarias que actuaban en sistemas cerrados, por un determinado período de tiempo hasta que la existencia-cuerpo-vida disciplinada pasaba a otra, será reemplazada con un tipo de “control al aire libre”, sustentado en otras formas de presencia y ejercicio del poder; no es necesaria la máquina física sobre el cuerpo para oprimirlo, las entidades de control logran “flotar” sobre la existencia, y “fluir” como “agua medicada” dentro de los cuerpos.¹

[Lautaro]... fue hacia adentro de la casa, a buscar la escopeta. [...] el objeto que en la altura parecía contemplarlo serenamente, observarlo serenamente, a la expectativa, aguardar sus gestos. [...] El viejo estaba enojado: no le gustaba que eso estuviera encima de su frente, mirándole la vida, los pasos, las salidas y las entradas, cuando salía a recoger agua o cuando se frotaba las manos. [...] El tiro saltó como una piedra disparada por un honda tensa [...] El disparo, límpidamete, atravesó los cielos. —Le has errado —murmuró la vieja. [...] —No le he errado —dijo el viejo—. Es que está muy alto. A eso no he de darle con tiros de escopeta. Eso es mágico. [...] Por el resto del día, no quiso salir. No es que estuviera enojado; andaba caminándose la casa, como haciéndose perdonar; emprendía pequeñas tareas que dejaba casi siempre inconclusas, pero después empeñosamente, quería terminarlas. (Peri Rossi 24-25)

63

La instalación del objeto genera una sensación de desasosiego continua en Lautaro, pasando por una acción defensiva, luego una resignación a lo desconocido y finalmente una subordinación piadosa, silenciosa, que, desde lo personal, me resuena a una sensación afectiva de “tímida infancia”: hacerse perdonar en pequeñas tareas que se realizan de forma titubeante ante la autoridad adulta a la que se le ha ofendido, sin mucho “ruido”, para que no recuerde la ofensa.

La imagen infantil vuelve a encarnarse en la figura de Lautaro ante otra situación de desigualdad de poder. El viejo decide ir al pueblo a consultar al médico, durante la consulta: “...escuchaba, arrobado y se sentía mecido por una confianza interior, como una música que lo arrullara [...] “Es mágico” pensó y se rió, porque estaba seguro que

1 Deleuze refiere al concepto de “control al aire libre” de Paul Virilio. Véase: Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control” (*Conversaciones* 150).

ahora todo se arreglaría...” (Peri Rossi 67). Esta relación tríplica entre el poder, el saber y el relato, es relacionable también con otra de las directrices de la estrategia textual desde el paradigma posmoderno para la construcción de lo fantástico: “La importancia de manipular *relatos* para construir realidades (o ficciones) proviene de la conciencia de que las estructuras narrativas que constituyen un relato legitiman un saber. La cultura del pueblo se erige entre la distinción del que sabe o posee el saber y el que no sabe (el extraño, el niño)” (Nieto 229).

En este sentido el médico también es consciente de estar creando con sus palabras *una verdad* funcional a la situación en la que se encuentra:

—Las ilusiones ópticas —empezó a decirle [el médico a Lautaro]— suelen sobrevenir a cualquier edad, a consecuencia de estados emocionales de tensión intensa [...] (Había observado, hacía tiempo, el efecto reconfortante que producía en el paciente el uso de términos técnicos que no estaban a su alcance, pero que, pronunciados con naturalidad, eran recibidos como un bálsamo bienhechor; he ahí, oh maravilla, hemos descubierto el mal, le hemos puesto un nombre, designado con un símbolo que destacará del resto, de ahora en adelante, ya sabremos de qué se trata, felicidad, felicidad). (Peri Rossi 66)

64

El relato, el discurso, se encuentra al servicio de una efectividad vacía, que tiene como único objetivo el salto de la incertidumbre a la ilusión de la estabilidad. Paradójicamente, la ilusión óptica es apaciguada por ser reemplazada por la ilusión lingüístico-discursiva.

Existen varios paralelismos entre lo que genera la presencia del objeto y el accionar del médico en Lautaro. Con ambos sostiene una relación de desigualdad jerárquica donde el viejo es subordinado por el no-saber, por la imposibilidad de decodificar la naturaleza del objeto y sus pretensiones (si es que existen) y la naturaleza de las palabras del médico. La subordinación para con el objeto está mediada por una constante tensión y resistencia, manifestada en el intento de evasión (alcoholizándose) y la violencia (el escopetazo y posteriores frases desafiantes que el viejo le dirige al objeto a través de su pensamiento: “Déjame en paz” (Peri Rossi 46) “Quédate ahí todo el tiempo que quieras, pero ya no me asustaré más” (Peri Rossi 71), “Obsérvame todo lo que quieras. Soy igual que los otros, ¿qué te piensas?” (Peri Rossi 73)). La subordinación ante el médico es parte de la resistencia a la subordinación al objeto marrón, un intento de “darle muerte”, solucionar el problema que no se entiende otorgándole el poder de acción a un otro, superior en saber, y poner el cuerpo bajo su tutela. La subordinación ante el médico es aceptada con “devoción”, lo escucha atentamente y aunque no entienda lo que dice confía en él, está dispuesto a seguir sus indicaciones y acercar ese otro “mundo-simbó-

lico-desconocido” al suyo propio; el mundo explicado en imágenes de la naturaleza, la tierra. “—Tómese cuatro por día —indicó el médico, dándole un frasquito lleno de pastillas blancas. “Son como semillas” se dijo el viejo” (Peri Rossi 68).

Las sentencias de la naturaleza “mágica” realizadas por Lautaro en referencia al objeto y al médico, son construidas a partir de la imposible decodificación de ellos bajo su sistema de signos, y los efectos que generan en él. Así como al escuchar las palabras indecodificables del médico, Lautaro se siente inexplicablemente seguro, al ver continuamente la presencia del objeto, el viejo se siente bajo amenaza, observado. Esta sensación de amenaza se materializa (paradójicamente) en la desaparición de varias materias cotidianas del mundo visual del viejo. La primera consumación del acto de desaparición es efectuada sobre la mitad izquierda de su propio rostro:

—María. Ven a mirarme —gritó de pronto [...] El viejo se estaba mirando la cara delante del espejito rectangular del baño. [...] —Me falta un pedazo de la cara —murmuró el hombre alucinado por su descubrimiento... La vieja lo examinó bien [...] —Tu no tiene [sic] nada, viejo loco ¿qué se te ha ocurrido? [...] ¿quién te iba a andar quitando algo de la cara? (Peri Rossi 33)

65

La mitad izquierda, desaparecida, del rostro de la cara del viejo queda en el territorio narrativo paraxial, “zona [...] [que] sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto) ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (Jackson 17). La imposibilidad de determinar si la desaparición es real o una ilusión está dada por la movilidad del “ojo narrativo”, la confirmación de la desaparición visual con el “vacío táctil” (“su mano tocó el vacío, encontrar ese lado de la cara entonces era cierto lo que había visto en el espejo, su rostro partido al medio...” (Peri Rossi 38) y por el incremento de desapariciones posteriores. La amenaza orbitante, visual, aérea, aterriza y se materializa en la inminente desaparición, para la percepción de Lautaro, de materias de múltiple naturaleza: la mitad izquierda de la cara, la cama, un almácigo, el tronco de un eucalipto que abandona y deja flotando a las ramas y hojas en el aire... La indeterminación del estatuto de lo real igualado a lo visible estalla en el desenlace de la narración, cuando absolutamente todo el espacio deviene en territorio paraxial, todo se ha vuelto invisible, todo ha desaparecido sobre la tierra seca y pelada:

El camino se iba pelado, como una fruta seca. Encontraba menos pastos, menos hierbas, menos casas, casi ningún árbol, y el cielo más marrón. “Esto es raro” pensó [el viejo] [...] “Voy a caminar con los ojos cerrados [...] así las apariencias no me engañan” [...] Cuando llegó a la altura de su casa, los abrió rápidamente. Miró hacia uno y otro lado. El camino estaba desierto.

[...] El árbol, el pozo, el jardín, la casa, los canteros de las flores, la vaca, las piedras, el aso, la azalea, todo había desaparecido [...] Tocó hacia uno y otro lado el aire vacío. [...] Se estremeció de miedo, al tocar una tierra pelada, sin nada, sin pasto siquiera; la tierra tenía la dureza pedregosa de las rocas, como si nunca una hierba hubiera podido nacer allí, de la esterilidad del suelo. [...] En el cielo el sol se había borrado. [El viejo] Comprendió rápidamente que iba a desaparecer, sumiéndolo en la oscuridad más completa. “Hasta el sol, se lo llevarán, que yo no creí” pensó, y se dio cuenta que tenía poco tiempo. (Peri Rossi 73-74)

66 A pesar de la incomprensión, existe una conciencia de la presencia de un otro superior que opera a través de una axiomática. En *El Anti-Edipo...* Deleuze y Guattari, definen *axiomática* a través de la diferenciación entre esta y un sistema basado en códigos: “...la axiomática no necesita escribir en plena carne, marcar los cuerpos y los órganos, ni fabricar en los hombres una memoria. Al contrario que los códigos, la axiomática halla en sus diferentes aspectos sus propios órganos de ejecución, de percepción...” (265). En este sentido podemos relacionar a la axiomática como un modo de operar en las sociedades de control, la dominación no necesita de una maquinaria física que someta a los cuerpos en un espacio-tiempo determinado, tampoco necesita de la incorporación de un “código de disciplina” por parte de la existencia oprimida. Simplemente se instala *sobre y dentro* de la existencia a dominar, se instala *sobre* su cabeza y *dentro* de sus ojos, modificando así, “desde arriba”, su tierra y la percepción de lo que hay o hubo alguna vez, sobre ella.

“Ni viento, ni agua, ni pozo, ni trenes, ni ovejas balando su tristeza sin madre. Nada. El silencio bajó, como una piedra. Cuando se instaló, se dejó pesar. Despavorido [el viejo] miró hacia el cielo. El objeto marrón también había desaparecido” (Peri Rossi 75).

La desaparición final de la presencia del objeto marrón cierra el círculo paradójico en una imagen de vacío imposible, como un Uróboro que logra comerse a sí misma por completo. El paroxismo de una axiomática de la desaparición es su consumición inherente: invisibilizar los mecanismos de operación del control, invisibilizar los cuerpos controlados, invisibilizar el espacio explotado y desaparecer.

SOBRE EL VIENTRE DE MARÍA: LA MUTILACIÓN EN LA IMAGEN DEL CUERPO

En *La imagen inconsciente del cuerpo* (1986), Françoise Dolto, realiza una distinción entre *esquema corporal e imagen del cuerpo* que servirá como pilar fundamental para la siguiente lectura:

El esquema corporal especifica al individuo en cuanto a representante de la especie, sean cuales fueren el lugar, la época o las condiciones en la que vive. Este esquema corporal será intérprete activo o pasivo de la imagen del cuerpo, en el sentido de que permite la objetivación de una intersubjetividad, una relación libidinal fundada en el lenguaje... (21)

Entre el *esquema corporal* (perteneciente al territorio de lo colectivo) y la *imagen del cuerpo* (perteneciente al territorio del inconsciente de una subjetividad particular) existen distancias dinámicas marcadas por la historia particular del individuo en cuestión. El individuo se acerca o aleja del *esquema corporal* que representa colectivamente a su especie, en tales o cuales puntos y estas distancias generan un tipo de relacionamiento simbólico-afectivo con el modo de vivenciar y leer su propio cuerpo. Esta vivencia y lectura del cuerpo propio es lo que Dolto llama *imagen del cuerpo*, que es propia de cada individuo, es histórico-acumulativa, actual y dinámica.

A lo largo de todo el cuento, la voz narrativa refiere varias observaciones de tinte poético en derredor al cuerpo y más específicamente a su uso y productividad: “Y se llegaba a una edad en que los ojos se cansaban. Y no era posible sustituirlos por otros. Y no era posible quitárselos un rato, echarlos a dormir, remojarlos como lentejas” (Peri Rossi 12) “¿acaso las manos necesitaban aceite, aceite y lustre, como las máquinas? ¿las manos echaban humo que infectara el aire, o echaban hollín, al hacer las cosas, ensuciándolo todo? ¿las manos, vamos a ver, costaban tanto dinero como las cosas? Uno nacía con ellas y ese era el único gasto: nacer” (Peri Rossi 29).

En “Los extraños objetos voladores”, se construye, como sobrevolando la narración, un *esquema corporal* de nuestra especie humana que encuentra sus bases en el servicio a la producción. Se piensa sobre el cuerpo de un modo instrumental, en términos de gasto, inversión y potencia adecuada para la reproducción de una vida servil, como expliqué anteriormente a través de Giorgi (2014); sacrificable.

La *imagen del cuerpo* de María, está atravesada por la esterilidad, la falta, la impotencia, la sequedad, la escasez. Como hembra-humana, ha sido “arrancada” su función reproductiva (función estructural base para el *esquema corporal* de las hembras-humanas en la sociedad en que vivimos). Sin embargo, esta mutilación de la función reproductiva, responde a las necesidades y consecuencias de su situación socio-estructural, nada tiene que ver con su deseo individual o subjetivo (que incluso parece adaptarse afectivamente a la función reproductiva de la hembra):

Como Sebastián, que se había ido del campo a lomo de la locomotora, balando en el vagón de las ovejas, hacia la capital, y del que nada supo (Así eran los hijos, como el grano que se cultiva amorosamente en la estación y

cuando está prieto se va y ya no vuelve y hay que venderlo y ya no es más de uno) por tanto tiempo [...], tanto tiempo que ella pensó en sustituirlo por otro, si no fuera por el asunto de la matriz tronchada, dada vuelta como un campo de maíz, sólo que al campo se lo daba vuelta para que volviera a producir, y a ella, en cambio, se la dieron vuelta para que no brotaran más de entre sus piernas juncos y raíces con formas de niño que le gritaran entre los muslos su hambre y su frío. (Peri Rossi 16-17)

68

La omnipresencia de un “otro”, superior que opera y genera un orden que “empapa de arriba hacia abajo”, se encarna también en el estado del vientre de María, “dado vuelta”. Es interesante el carácter metonímico que presenta la relación de María y su vientre. Al voltear el vientre, “la matriz tronchada”, se “voltea” simbólicamente a todo el sujeto humano-hembra, el vientre es contenido identitario de la misma. Siguiendo el planteamiento desarrollado en *En el segundo sexo. Los hechos y los mitos* (1986), por Simone de Beauvoir, en una sociedad de orden patriarcal (como la que vivimos), la mujer sufre la “tiranía de la especie” como hecho biológico (en tanto hembra) y mecanismo simbólico-social que reduce su identidad entera a ser objeto de reproducción. Y enfatizo en la idea de *objeto* ya que: “La mujer era necesaria para la perpetuación de la especie, pero lo hacía con demasiada abundancia, y era el hombre quien aseguraba el equilibrio entre la reproducción y la producción. Así, la mujer no tenía ni siquiera el privilegio de mantener la vida frente al macho creador...” (de Beauvoir, 86). Si bien, el cuerpo de la hembra-mujer es la que al parir perpetúa la especie, no es ella quien decide sobre el proyecto de reproducción, el *sujeto* de este diseño es “el macho creador”, el *homo faber* (como lo llamará más adelante Simone).

El cuerpo de María no se encuentra por fuera de esta lógica de re-producción patriarcal, su vientre (y, por tanto, ella entera) es objeto que sufre las consecuencias y directrices de un orden que le excede y le es ajeno en tanto su ejecución, simplemente se instala sobre ella y opera, “desde arriba”, “se la dieron vuelta”, ¿quiénes? “ellos”, los otros, que no tienen nombre codificable para los oprimidos; los desconocen, pero ven sobre sus cuerpos y su tierra, los despojos de su *axiomática*.

Por otra parte, sobre la percepción de Lautaro, opera una seguidilla de desapariciones que inicia con la mutilación de una parte de su cuerpo: la mitad izquierda de su cara. Este acontecimiento fantástico (al menos para la percepción de dicho personaje) trastoca su *imagen del cuerpo* de forma violenta y desconocida: es una violencia con poderes que van más allá del orden de lo real, desafiando las leyes de la biología, la aparente simetría es amputada, no hay apariencia, hay vacío de lo que des-apareció.

La *imagen del cuerpo* de Lautaro sufre de una mutilación de orden identitario también, le es arrancada la mitad de la cara, el territorio preponderante de identificación y singularización de los sujetos en esta sociedad.

La mutilación de partes o funciones que modifican la *imagen del cuerpo* es vivida por la pareja de personajes de formas distintas, pero ambas son símbolo de la mutilación identitaria, y esta relación metonímica funciona como amenaza de la mutilación de todo el ser, completo. Ambos personajes también, generan una relación entre los efectos de la mutilación y la omnipresencia de un “otro”, un “ellos” superior, abstracto, pero que tiene la capacidad de concretarse en la violencia transformadora de sus cuerpos: “se habían llevado el oído malo, el izquierdo, linda sorpresa se irían a llevar los que no sabían que él casi no oía de ese lado ja jajáa los había embromado, pero ¿qué iba a ser de todos modos con un ojo solo?” (Peri Rossi 36). La voz narrativa “se cuele” dentro de las conciencias y los diálogos interiores de los personajes, que titubean (en el caso de Lautaro) desconcertados frente al hecho de ser objeto de una violencia desconocida, indecodificable, pero que se asume ejercida por un “otro” o un conjunto de “otros”. Lo que resta para los viejos tras ser objetos que necesariamente recibirán desde la pasividad indefensa, cambios que transforman su existencia, son las distintas formas de sobrellevar el después, el día a día con el vientre dado vuelta o sin verse la mitad izquierda de la cara.

En *Calibán y la bruja* (2016), Silvia Federici, identifica históricamente, que a partir de los siglos XVI y XVII existe una intención por comprender el cuerpo (desde la filosofía y la religión) desde una otra óptica que difiere por completo al misticismo medieval. La persecución por cortar con toda clase de ritual-comunidad que asociara a la naturaleza y el cuerpo con la magia profana y hereje, aumenta de forma acompasada con el desarrollo de nuevas líneas filosóficas y teorías del conocimiento que hemos llamado científico. Federici plantea que dentro de estos nuevos lineamientos teóricos subyace la “... *vivisección del cuerpo humano*, por medio de la cual se decidía cuáles de sus propiedades podían vivir y cuáles en cambio, debían morir. Se trataba de una *alquimia social* que no convertía metales corrientes en oro, sino poderes corporales en fuerza de trabajo” (Federici 227-228).

En este sentido, no es novedoso o propio de las sociedades de control la generación de estrategias de dominación a través de la fragmentación del cuerpo y administración de sus fuerzas o potencialidades. Inclusive, el cuerpo como esclavo existe desde que existen grupos humanos que conviven y encuentran las bases de su convivencia en sistemas jerárquicos. Lo que sí quizás podríamos encontrar como un

paso novedoso y hasta “evolutivo” en las estrategias de dominación, es que las sociedades de control se sirven y dominan desde la *percepción*, como fue explicado anteriormente, la modificación de la percepción es base fundamental para la instalación de un orden axiomático; la percepción de la *imagen del cuerpo* también es un territorio que puede ser colonizado y controlado.

En “Los extraños objetos voladores” flota *sobre* la existencia de la pareja de personajes, un otro superior indecodificable que se hace presente a través de la violencia ejercida en los cuerpos, se hace presente en la mutilación y la transformación física y en la resaca que estas transformaciones generan en la percepción afectiva de quienes son objetos de ella.

A su vez, no es un detalle menor las partes del cuerpo que son objeto de la mutilación o la transformación, en otras palabras, de la violencia; ambas son de alguna manera, “extracto esencial” de lo identitario: el rostro en Lautaro, el vientre en María. El caso de ella es tangible, de orden matérico, su “matriz” es literalmente “trinchada” porque las condiciones no están dadas para que sea de otra manera, y esto a su vez despliega en ella, movimientos afectivos que modifican su *imagen del cuerpo*, como ella lo percibe y por ende como se percibe a sí misma en relación a lo que se supone que es ser una hembra-mujer-humana. El caso de él, en cambio, la mutilación queda como acontecimiento del territorio *paraxial*, es tangible dependiendo desde la percepción que se esté hablando. A su vez, el modo en que se realiza esta desaparición es totalmente intangible, no hay una fuerza física que le “arranque” la mitad izquierda del rostro, simplemente deja de estar en el reflejo y ya no puede encontrarla con el tacto de las manos.

Desde lo personal (y teniendo en cuenta la conciencia militante de la autora desde su escritura como mujer) considero que no son inocentes las diferencias en las formas de violencia y las partes del cuerpo que se eligen para encarnarla en los personajes. De ellas subyacen las diferencias binarias que marcan a los géneros... ¿qué es ser hombre? ¿qué es ser mujer? ¿cómo se domina a un hombre? ¿cómo se domina a una mujer? ¿en qué parte del cuerpo se cristaliza la identidad masculina? ¿en qué partes y potencialidades de nuestro cuerpo nos han cristalizado, encerrado y focalizado nuestra identidad como mujeres?

Lo “evolutivo” en la dominación de las sociedades de control es la ampliación de la conciencia de lo que se domina o se debería dominar para que la producción sea servil y regulable por sí misma; existe la conciencia de que los espacios afectivos, psíquicos y de per-

cepción son territorios fértiles y fundamentales para la producción de existencias satisfactoriamente dominables, sacrificables.

MUTILAR, EXPLOTAR Y DESAPARECER: *SOBRE Y DENTRO DE AMÉRICA LATINA*

En las siguientes páginas escribiré desde un lugar muy personal como lectora, compartiendo algunos recorridos íntimos que hice mientras leía y pensaba en distintas creaciones de Cristina que me acompañaron particularmente este año y que invito a que nos acompañen como lectoras y lectores latinoamericanos.

Considero fundamental que ante los avances de nuevas formas de dominación y explotación de nuestro territorio volvamos a leer autoras que militan desde la materia poética como Cristina, que hablemos sobre ellas que nos ayuden a pensar-nos, que nos potencien a organizarnos en redes de resistencia.

“Los extraños objetos voladores”, escrito en 1968, de algún modo, anticipa y trabaja con “el olor” que “inundó” a la sociedad uruguaya en nuestra última dictadura cívico-militar en 1973, y que “ahogó” en la desaparición, de forma explícita, indiscriminada y tortuosa todas las existencias que se presentaran como disidencias “peligrosas” para el orden y reproducción de su sistema represivo.

“Los extraños objetos voladores”, escrito en 1968, de algún modo, anticipa y trabaja con las nuevas dinámicas de control y explotación que ya empezaron a operar sobre el territorio y los cuerpos latinoamericanos, materias primas serviles para *otros* que se nos presentan como entes multinacionales que nunca terminamos de conocer, aunque sí vemos los despojos de su incidencia en nuestras aguas, en nuestros suelos, en los planes instaurados o que se intentan instaurar en nuestros sistemas educativos, en las directrices que rigen algunas empresas, que evadiendo múltiples leyes laborales, se exhiben en publicidad a través de ficticios rostros felices de los trabajadores que están explotando.

Las dinámicas de dominación han evolucionado en cuanto a la toma de conciencia y las estrategias de identificación los espacios plausibles a facilitar y efectivizar el control, instalar el orden *sobre* la existencia a explotar, que flote de modo que le sea inalcanzable, que no la entienda ni comprenda, pero que *perciba* los despojos de lo que implica este orden, que se perciba a sí misma bajo su violenta tutela. Modificar la percepción del oprimido es estar *dentro* de él, aunque no se esté necesariamente presente, es como modificar un sistema opera-

tivo que luego marcha por sí solo, del modo en que ha sido programado, para el servicio interminable.

“¿Qué vas a hacer viejo Lautaro cuando todo el mundo se haya vaciado?” (Peri Rossi, 48). Espero que la esa voz narrativa que con su boca invisible parece susurrarle al viejo para intranquilizarlo, empiece a susurrarnos a cada una de nosotras, que podamos estar alerta en un mundo que nos necesita como sonámbulos, medicados, operando sin conciencia, regalando nuestros cuerpos y nuestra fuerza a sistemas que consumen el mismo aire que respiramos, que mutilan los cuerpos que usan para ser creados y perpetuados, que contaminan el agua que luego venden en botellas de plástico, que secan, al paso que avanzan, la tierra que pisan. Espero que no creamos que nada tiene que ver nuestra América Latina de hoy con respecto a la de los 70. Espero que no estemos tranquilas, ni tranquilos. Espero que no sigamos, ni volvamos, a desaparecer. ■

REFERENCIAS

CORPUS

PERI Rossi, Cristina. "Los extraños objetos voladores". Los museos abandonados. Montevideo : Arca, 1968. p 9-75.

SECUNDARIAS

DE Beauvoir, Simone. El segundo sexo. Los hechos y mitos. Traducido por Pablo Plat. Buenos Aires : Siglo Veinte, 1986.

DELEUZE, Gilles. Conversaciones 1972-1990. Traducido por José Luis Pardo. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Edición electrónica de www.philosophia.cl. 1999.

—, y Félix Guattari. El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia. Traducido por Francisco Monge. Buenos Aires: Paidós, 2016.

DOLTO, Françoise. La imagen inconciente del cuerpo. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 1986.

FEDERICI, Silvia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traducido por Veronica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Buenos Aires : Tinta limón, 2018.

FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad: la voluntad del saber. Traducido por Ulises Guiñazú. México : Siglo xxi, 2007.

GIORGI, Gabriel. Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia , 2014.

JACKSON, Rosmary. Fantasy: literatura y subversión. Traducido por Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

NIETO, Omar. Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno. México: uacm, 2015.

73

Este artículo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional, y puede ser usados gratuitamente para fines no comerciales, dando los créditos a los autores y a la revista.



Sofía Rosa. (Montevideo, 1986) es escritora, Profesora de Literatura (Instituto de Profesores Artigas, Uruguay), Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile y actualmente candidata a Doctora en Literatura en la misma Universidad. Ha publicado el libro de poesía *Falsas escrituras* (Yaugurú, 2011) y *Reversaglio/Nigredo* (Irrupciones, 2014) con el que obtuvo el tercer premio en narrativa en los Premios Nacionales de Literatura (MEC, Uruguay, 2016). Compiló y editó el libro *María Inés Silva Vila: El milagro como norma* (Fin de Siglo, 2017) que rescata la obra de la autora uruguaya. Ha realizado diversas instalaciones y lecturas performáticas en Uruguay, Chile y Argentina. Actualmente realiza su tesis sobre las metáforas ambientales del Antropoceno en las ficciones literarias del Cono Sur. Forma parte de la Red de Humanidades Ambientales (RIHA) y de la Red socioecológica de co-creación para América Latina (RESACA). Este artículo forma parte de mi investigación de tesis doctoral: *Metáforas ambientales del Antropoceno: ficciones literarias del Cono Sur*.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

Análisis ecocrítico de *Frío* de Rafael Pinedo: metáfora ambiental y alianza animal en el Antropoceno del Cono Sur

Ecocritical analysis of Frío by Rafael Pinedo: environmental metaphor and animal alliance in the Anthropocene of the Southern Cone

Análise ecocrítica do *Frío* por Rafael Pinedo: metáfora ambiental e aliança animal no Antropoceno do Cone Sul

Sofía Rosa

*Pontificia Universidad Católica de Chile
Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Chile*

melibea486@gmail.com

RESUMEN

Desde la década de los 90 no han dejado de crecer los informes y reportes con los diagnósticos, las proyecciones y el impacto del cambio climático. Del análisis de la adaptación de un determinado ecosistema, a la lucha de activistas y comunidades por justicia ambiental, términos como “cambio climático” y “calentamiento global” ingresaron definitivamente a la agenda política internacional, a los encabezados de las noticias y las narrativas de nuestro tiempo. Una línea de investigación de ciencia ficción junto con cierto activismo académico ha buscado incorporar la categoría de ficciones climáticas (cli-fi por sus siglas en inglés) dentro de las ficciones especulativas y cuyas particularidades se presentarán en este artículo. En él me propongo estudiar la segunda novela de la trilogía del autor argentino Rafael Pinedo, *Frío*, como una ficción especulativa en el contexto cultural y ambiental del Cono Sur de las últimas décadas. A partir de la identificación de las metáforas ambientales que figuran en el escenario climático de la novela, analizo los modos en que se produce la alianza animal entre la protagonista y las ratas desde una perspectiva ecocrítica en el cruce inédito entre religión y clima. Pretendo con este artículo contribuir en la discusión más general de la pertinencia del estudio de las ficciones climáticas y especulativas en el contexto de la ciencia ficción regional y de la emergencia climática global.

Palabras clave: Rafael Pinedo, *Frío*, Climate Fiction, Ecocriticism, Anthropocene, Southern Cone.

ABSTRACT

Since the 1990s, the reports with the diagnoses, projections, and the impact of climate change haven't stopped growing. From the analysis of the adaptation of a given ecosystem to the struggle of activists and communities for environmental justice, terms such as "climate change" and "global warming" entered the international political agenda, the headlines of the news and the narratives of our time. A line of science fiction research along with some academic activism, has sought to incorporate the category of climatic fictions (cli-fi) into speculative fictions and whose particularities will be presented in this article. In it, I intend to study the second novel of the trilogy of the Argentine author Rafael Pinedo, *Frío*, as speculative fiction in the cultural and environmental context of the Southern Cone of recent decades. From the identification of the environmental metaphors that appear in the novel's climate scenario, I analyze how the animal alliance between the protagonist and the rats takes place from an eco-critical perspective in the unprecedented cross between religion and climate. I intend with this paper to contribute to the more general discussion of the relevance of the study of climatic and speculative fictions in the context of regional science fiction and the global climatic emergency.

76

Keywords: Rafael Pinedo, *Frío*, Climate Fiction, Ecocriticism, Anthropocene, Southern Cone.

RESUMO

Desde a década de 1990, relatórios e relatórios com diagnósticos, projeções e impactos das mudanças climáticas não param de crescer. Da análise da adaptação de um determinado ecossistema, à luta de ativistas e comunidades por justiça ambiental, termos como "mudança climática" e "aquecimento global" entraram definitivamente na agenda política internacional, para as manchetes das notícias e narrativas de nosso tempo. Uma linha de pesquisa de ficção científica a par de um certo ativismo acadêmico tem buscado incorporar a categoria das ficções climáticas (cli-fi) às ficções especulativas e cujas particularidades serão apresentadas neste artigo. Nele me proponho estudar o segundo romance da trilogia do autor argentino Rafael Pinedo, *Frío*, como uma ficção especulativa no contexto cultural e ambiental do Cone Sul nas últimas décadas. A partir da identificação das metáforas ambientais que surgem no cenário climático do romance, analiso as formas como se dá a aliança animal entre o protagonista e os ratos de uma perspectiva ecocrítica na inédita intersecção entre religião e clima. Pretendo com este artigo contribuir para a discussão mais geral da relevância do estudo do clima e das ficções especulativas no contexto da ficção científica regional e da emergência climática global.

Palavras-chave: Rafael Pinedo, *Frío*, Ficção Climática, Ecocrítica, Antropoceno, Cone Sul.

Un largo y ardiente verano
 Los bosques han sido talados.
 Las plantaciones chisporrotean.
 Es el turno de los pinares
 eucaliptos en llamas
 velas que derriten su Merry Christmas.

Los camiones aljibes van
 por la ruta de la alerta amarilla.

Los pájaros vienen del sur
 con la alerta roja entre los dientes
Elvira Hernández, Pájaros desde mi ventana (2018)

I. INTRODUCCIÓN: LA AMENAZA CLIMÁTICA

La posibilidad de experimentar en los próximos años una edad de hielo en el planeta forma parte de la hipótesis central de la película *The Day After Tomorrow* (2004). En ella se expone el escenario climático completo: los eventos atmosféricos extremos, las políticas climáticas sobre evacuación y refugiados, la advertencia de los científicos sobre la fragilidad del clima, la inacción de los políticos en nombre de una economía frágil y un enemigo que no pueden determinar, y la cobertura de los sucesos que hacen los medios, con repetidas escenas de noticieros. También se retrata con detalle el mundo de los climatólogos y meteorólogos: los modelos computacionales con los que hacen diagnósticos y proyecciones, el trabajo de campo en climas extremos y los vínculos sociales que se ponen a prueba en las catástrofes. Por primera vez en la ficción, probablemente, aparecen representados los modelos climáticos a la par de las políticas climáticas, es decir, cuando las decisiones del gobierno dependen de un modelo de proyección paleoclimático elaborado a partir de la hipótesis improbable de un cambio en la Corriente del Atlántico Norte.

La película tuvo una muy buena recaudación, así como repercusión en los medios y en la comunidad científica, ya que algunos climatólogos y también escépticos climáticos —sí, contra todo pronóstico todavía insisten y están ocupando cátedras y ministerios públicos— se sintieron interpelados y con la necesidad de aclarar o enmendar los errores que la película había cometido. Este es uno de los aspectos que rescata Stefan Rahmstorf, profesor de física de los Océanos del Potsdam Institute for Climate Impact Research (PIK) de Alemania, en una nota de prensa de la sección “El clima en los medios” sobre la película en el que analiza diferentes fenómenos mediales que tienen como

protagonista o centro de discusión al cambio climático antrópico.¹ Sin embargo, y a pesar de los errores, Rahmstorf es bastante claro en su posición respecto de la recepción y del hito cultural que constituye la película: “I’m sure people will not confuse the film with reality, they are not stupid - they will know it is a work of fiction. But I hope that it will stir their interest for the subject, and that they might take more notice when real climate change and climate policy will be discussed in future” (2019).

78

Hace más de diez años, esta película pretendió contribuir en la recomposición del vínculo entre los científicos y la sociedad más allá de la evidencia, problematizando la dimensión política de la ciencia muchas veces no asumida (Bruno Latour) ni exigida. Hoy ha quedado demostrado que los tiempos de la política no son los tiempos del clima. En este sentido, la película no deja de mostrar un escenario catastrófico espectacular (grandes tormentas, tornados, tsunamis y descenso extremo de temperatura) como muchas otras, pero coincido con Gregers Andersen, Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro en señalar la particularidad de la amenaza climática y las posibilidades de análisis que genera.

Para Andersen, la amenaza climática se presenta como un “quasi-objeto” según la teoría de Latour, es decir, un fenómeno que pertenece simultáneamente al mundo no humano y al humano, para poner fin a lo que el sociólogo francés llama “la Constitución moderna”, que se sostiene, principalmente, en la falsa dicotomía entre naturaleza y cultura o naturaleza y sociedad (Michel Serres; Jean-Marie Schaeffer). Para Andersen, que entiende estos quasi-objetos como siniestros (*uncanny*), la representación de tormentas gigantescas y asombrosos fenómenos climáticos, son la aparición de un mundo no humano que estuvo reprimido en la ontología de los modernos (Andersen 862); en este sentido, el autor afirma en relación con estas escenas: “Its appearance as quasi-objects, as monstrous hybrids of the extreme intermingling of humanity with nature (and thus as a product of the Anthropocene), is simply too noisy, too uncanny to be missed” (Andersen 862).

De esta manera, la crisis climática y los otros fenómenos de escala global y efecto local como la pérdida de biodiversidad, la contaminación plástica o la sexta extinción masiva de especies, provoca un

1. La página del instituto (<https://www.pik-potsdam.de/>) contiene información científica sobre investigaciones en paleoclima, resiliencia y también sobre el impacto del cambio climático en el Sistema Tierra (*Earth System*), por ejemplo, en la Corriente del Atlántico Norte, investigación que lleva adelante Jack Hall, protagonista de la película, y también Stefan Rahmstorf; todas las publicaciones, videos y entrevistas del científico en alemán e inglés se encuentran disponibles en su página personal del instituto: <http://www.pik-potsdam.de/~stefan/index.html>

desajuste en las formas de vida, los modelos de mundo y sus representaciones y relatos. Teorizaciones como la de los nuevos materialismos (*vibrant matter* de Jane Bennett) o la de los hiperobjetos (Morton) surgen en el centro mismo de las discusiones sobre el Antropoceno, nueva época geológica en la Escala de Tiempo de la Tierra definida por la actividad humana y los cambios drásticos producidos en todo el sistema planetario. ¿Cuál es el ‘humano’ invocado en la raíz griega?, ¿qué actividades, modos de producción y consumo han llevado a traspasar los límites planetarios que posibiliten la resiliencia de los ecosistemas?, ¿cuál es la huella que esta actividad humana deja en los estratos de la tierra para la posteridad?, ¿cómo se representan las vulnerabilidades y responsabilidades diferenciadas?, son algunas de las preguntas que guían las posturas más críticas al Antropoceno, como la desarrollada por Jason Moore (2016) del “Capitaloceno”, cada vez más aceptada en las humanidades y ciencias sociales.

Así, el Antropoceno y la crisis ecológica en general nos sitúan teórica y metafóricamente ante un umbral de época que tiene sus propias metáforas y provocan desplazamientos en los modelos e imágenes de mundo (Blumenberg), así como la posibilidad de orientar nuevas *praxis* que hagan significativa la realidad. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro proponen que en el esquema mítico del fin del mundo que el Antropoceno y la crisis climática configuran, se produce una transformación en la representación histórica de la imagen de mundo. Para la filósofa y el antropólogo brasileños el cambio se produce entre la Tierra moderna de la ciencia de Galileo y la figura de Gaia de James Lovelock y Lynn Margulis. En la primera, la tierra es un cuerpo celestial que viaja por el espacio infinito conforme a las leyes universales de la matemática; la segunda, en cambio, es un accidente cósmico creado por agencias geomorfológicas que aportan elementos fisicoquímicos determinantes para la vida. Esta imagen de mundo pone en crisis la idea misma del fin del mundo (un futuro que se termina, pero sin embargo vuelve) y los imaginarios distópicos, catastrofistas y, lo que ellos llaman con cierta perplejidad, aceleracionistas en el contexto del Antropoceno: “If the prospect of the climate crisis is less spectacular than that of the nuclear threat (which has never gone away, lest we forget), its ontology is more complex, both in what regards its connections to human agency and its paradoxical chronotopics” (Danowski y Viveiros de Castro 2016).

Así, la crisis ecológica abre nuevos espacios de reflexión y discusión principalmente en lo que refiere a la representación de dicha crisis y los discursos que moviliza. Varios son los autores que cuestionan el exceso de catastrofismo en los discursos científicos, que acen-

túan la perplejidad, inmovilidad y desesperanza; sin embargo, como sugiere Bruno Latour, basta con nombrar algunas mutaciones ecológicas para que el discurso sea tachado de apocalíptico o catastrofista, al tiempo que la crisis climática y ecológica no parecen involucrar directamente nuestra identidad: “Reaccionamos en bloque ante el menor atentado terrorista, pero que nosotros seamos el agente de la sexta extinción de las especies terrestres nos suscita apenas un bostezo desilusionado” (Latour 216). Para el sociólogo francés, la religión y en particular, la incompreensión del mensaje apocalíptico está en el origen de esa curiosa forma de indiferencia a las alertas sobre el estado de la naturaleza (219). El Antropoceno como un umbral de época, nos abre la posibilidad de la revisión histórica no sólo de las relaciones entre naturaleza y cultura, como se dijo anteriormente, sino también entre religión y naturaleza, como se verá en este trabajo. Para Gregers Andersen la escena final de la película *The Day After Tomorrow* en la que los astronautas desde su cápsula espacial se asombran por la limpieza del aire de la tierra, incorpora de también la discusión apocalíptica de la esperanza en la destrucción, al tiempo que funciona como símbolo de la anagnórisis de una humanidad que pagó su deuda moral, y que se podría describir filosóficamente como un reemplazo de una ontología de dominio (Descartes) por una ontología de simbiosis (Serres) (Andersen 864).

Incorporar la categoría de ficciones climáticas en la literatura del Cono Sur como un ejemplo local de la metáfora global del cambio de época parece ajustado con los intereses ecocríticos de un análisis que toma en consideración el origen geopolítico del texto y que es ecológicamente situado, es decir, que incorpora la dimensión política, social y cultural de los mundos no humanos y humanos que se ponen en relación en la representación. En este trabajo me propongo estudiar la novela *Frío* (2004, 2011) del autor argentino Rafael Pinedo como una ficción climática en el contexto cultural y ambiental del Cono Sur de las últimas décadas. A partir de la identificación de las metáforas ambientales que configuran el escenario climático, presento una lectura ecocrítica de la novela que me permitirá analizar la alianza animal que se produce entre la protagonista y las ratas y los cruces inéditos entre religión y crisis climática en la trama. Pretendo con este artículo contribuir con la discusión más general de la pertinencia del estudio de las ficciones climáticas y especulativas en el contexto de la ciencia ficción regional y de la emergencia climática global, haciendo una pregunta en doble dirección: ¿qué vínculos generativos se producen entre las ficciones climáticas y la ciencia ficción, así como entre los paradigmas de análisis respectivos y entre los entornos valóricos a los que estas ficciones se incorporan?

En la primera parte presentaré las principales características de las ficciones climáticas y la trayectoria crítica que ha tenido la categoría sobre todo en los estudios culturales norteamericanos y canadienses. De esta manera, se podrá estimar la relevancia de su incorporación como categoría de análisis en los estudios literarios rioplatenses. En la segunda parte abordaré el análisis de la novela *Frío* como una ficción climática dentro de la discusión ecocrítica de la tensión entre naturaleza y cultura e individuo y comunidad, centro también de los debates sobre el Antropoceno y el cambio climático.² Para esto, me detendré en dos aspectos ya anunciados: las metáforas ambientales que configuran el imaginario especulativo de la novela dentro del campo cultural ampliado del ambientalismo y las ficciones climáticas del Cono Sur; y la relación entre religión y cambio climático, centrándome en la alianza que se produce entre la protagonista y las ratas producto del imperativo inmunitario de supervivencia y la construcción de una epistemología excluyente; esto se vinculará con la materialidad del hielo y el frío como cronotopo del cambio climático. Por último, y a modo de discusión final, presentaré mis primeras conclusiones en torno a las ficciones climáticas como categoría crítica en los estudios de literatura especulativa o de anticipación en el Cono Sur; esto me permitirá pensar en las contribuciones que brinda una perspectiva ecocrítica al análisis del discurso crítico de la ciencia ficción, o a los debates en torno a las tensiones entre utopía y distopía, por ejemplo.

2. Alcanza con ver las diversas derivaciones léxicas unidas al sufijo kainos (nueva época) que ha tenido el término Antropoceno desde que Paul Crutzen, premio nobel de química, acuñó el término en las conferencias del Organismo Internacional de la Geosfera y la Biosfera en Cuernavaca, México, en el año 2000. Según el ámbito disciplinar y las características y causas de la crisis ecológica que se describan, han proliferado varios neologismos, algunos acompañados de programas epistemológicos para los nuevos tiempos o fuertes críticas a las formas neocoloniales de depredación ambiental y distribución de responsabilidades por ejemplo, con las emisiones históricas de CO₂; aquí referiremos solo algunos: Capitaloceno (Jason Moore), Chthuluceno (Donna Haraway), Antropobsceno (Bishop & Parikka), Occidentaloceno (Christophe Bonneuil), Wasteocene (Armiero y De Angelis), Naufragoceno (Steve Mentz), Faloceno (Grupo Ecofeminista de Investigación y Acción La Danta las Canta).

II. PRIMERA PARTE: UNA APROXIMACIÓN A LAS FICCIONES CLIMÁTICAS

New face of cold presented. Body of cloud of our minds.
We want to speak the beautiful language of our times.
Lashed by change. With no memory. Without admonishment.
We rest on the shack. Construct texts leaflets and positions taken.
Poverty fables. We rest on the tiny-leafed material and resist.
Body of cloud of the conventional pieties. Not for whom do we speak
but in whom. Umpteenth agony. We rest on the uncertain depth.
Speak to us non-responders. Construct so much decoration.
Just pour doubt. Body of cloud soft unleashes. Where can a lady
embrace something free blithe and social. By our own elasticity.
In a perfect calm. From our attraction. On the surface.
When the evening returns. Into the atmosphere by night.
Lisa Robertson, *The Weather* (2014)

82

La categoría de ficciones climáticas tiene, sobre todo en Estados Unidos y Canadá, ya un lugar en los estudios literarios. En el año 2013 Rebecca Tuhus-Dubrow escribe una reseña sobre varios libros publicados entre los años 2010 y 2013 que titula “Cli-Fi: Birth of a Genre”, con una clara intención fundacional. En esta reseña, observa cómo las novelas presentadas reconfiguran mitos occidentales a partir de la ecología y los actuales temores climáticos. A su vez, relaciona directamente a las ficciones climáticas con la ciencia ficción, las distopías y las narrativas posapocalípticas, pero centrándose en las variaciones del clima y las posibles consecuencias, desde las muertes por el mosquito del dengue debido a lo favorable del calentamiento del planeta, a las variaciones contemporáneas del arca de Noé como modelo de supervivencia. Si bien la autora considera que los escritores se demoraron un poco en hacerse cargo de este tema o, al menos, en generar un repertorio imaginativo que permita debatir y sentir estos temas (Tuhus-Dubrow 59), ya en el año 2007 el periodista, activista y blogger Dan Bloom había acuñado el término, haciendo una campaña en las redes sociales con el hashtag cli-fi; hoy mantiene el sitio Cli-Fi Report, una plataforma web en la que al ingresar se reproduce la versión climática del clásico de los Beatles, ahora “The yellow anthrocene” y que contiene enlaces a materiales de diversos formatos sobre las ficciones climáticas. Además de lo anterior, Bloom continúa con una campaña en diferentes redes sociales motivando a los autores a escribir ficciones climáticas, a las editoriales a publicarlas, a los lectores a leerlas y a los críticos y científicos a reflexionar sobre la capacidad que tienen estas ficciones, como sugería Stefan Rahmstorf para la película, de prevenir y alertar a la sociedad sobre los riesgos e impactos del cambio climático, como escenario futuro de toma de decisiones.

Los intereses de Bloom son compartidos por varios escritores y académicos que ven en estas ficciones un nuevo espacio para recuperar el perdido rol social de la literatura y la crítica literaria. Para Bloom es necesario que los escritores indaguen en las posibilidades que brinda la temática climática y contribuyan con el debate como una forma de activismo literario, hasta llegar a estar en las consignas de las manifestaciones sobre el clima. En esta misma línea, también Margaret Atwood aludió a estas ficciones en un artículo publicado en *Canadian Living* en el 2013, prueba de la vigencia y relevancia del cambio climático y de la importancia de enfrentar juntos la inminente degradación ambiental, ya que todos estamos metidos en la misma sopa dice la autora de *The Handmaid's Tale*.

Estas ficciones comparten una serie de elementos comunes, por ejemplo, la presencia del cambio en el clima como un aspecto central de la trama o la representación de individuos o comunidades supervivientes y los afectos que los movilizan. La ficción climática surge como una respuesta cultural a los discursos científicos y políticos y, por tanto, “offers a way of exploring dramatic social change through the perspectives of individual and social group experiences by way of fictional narrative” (Whiteley et al 28). Este posicionamiento de la ficción en la trama histórica del cambio social permite poner en escena, muchas veces de futuros cercanos, los desafíos políticos y económicos que deberán enfrentar las naciones ante el cambio climático, dando protagonismo a las ansiedades y miedos que provocan los dilemas medioambientales.

En este sentido, estas ficciones narran los complejos procesos de mitigación y adaptación al cambio climático, y denuncian las desigualdades que viven algunas comunidades especialmente vulnerables a los fenómenos de cambio extremo que ya están afectando la soberanía alimentaria y el acceso al agua, por ejemplo. Así, con un fuerte vínculo con las distopías críticas, aparecen los escenarios aterradores que la ciencia predice y para los que no estamos preparados, porque se insiste en la idea de catástrofe como final posible o necesario de la historia de la *hybris* humana: “And in the end, as ever, we survive the storm, or drown” (Tuhus-Dubrow 61). En esta línea, no hay que esperar a las ficciones climáticas para encontrar una pista clara sobre los temores y escenarios posibles relacionados con las catástrofes ecológicas tan largamente anunciadas. Ya en la relación entre ecología y ciencia ficción (Stableford) se puede observar la preocupación por la frágil dependencia que tenemos los humanos con nuestro ambiente natural y la progresiva destrucción a la que lo sometemos. Podemos encontrar ficciones que imaginan los modos de gestión y control ecológico, como

el tópico recurrente de dar forma terrestre a otros planetas porque la vida en la tierra es insostenible (terraforming), asociada a la alegoría ambiental de la Spaceship Earth (Heise 24) o de pequeños ecosistemas autónomos; o ficciones distópicas relacionadas con la demografía y una tierra sin recursos, sustentadas por las proyecciones neomalthusianas de crecimiento poblacional.

Esta línea propia de la ciencia ficción, aunque da cuenta de la importancia de la ecología y los temas ambientales (Lafontaine 7), centra su atención en las consecuencias, poniendo a la humanidad ante un nuevo in media res donde muchas veces lo peor ya ocurrió: escasez de agua, falta de tierra, crecimiento poblacional o su extinción, virus, pestes, contaminación; todo ello determina las posibles condiciones planetarias en las que una nueva humanidad debe desarrollarse y sobrevivir, y en las que se deberán tomar decisiones sociales y políticas. Pero también algo peor parece ocultarse en estos relatos, como recuerda Slavoj Žižek en varias oportunidades al invocar la ocurrencia de Fredric Jameson: parece más fácil imaginar un colapso total de la naturaleza, el “fin del Mundo” que un cambio modesto en el modo de producción de las relaciones capitalistas.

84

Sin embargo, las ficciones climáticas no se vinculan directamente con la ecología sino con el ámbito de las ciencias del clima y la justicia ambiental. Este cambio de paradigma científico de la ecología a las ciencias del Sistema Tierra (Earth System), es identificado como un giro significativo incluso en la determinación del Antropoceno como una nueva época geológica (Latour, Lewis y Maslin) y, en definitiva, en el imperativo racional para comprender los fenómenos y el modelo de mundo; como sugieren los historiadores Christophe Bonneuil y Jean-Baptiste Fressoz, la climatología moderna acentúa la división entre las ciencias naturales y sociales, volviéndose una ciencia del clima global externo concebida como un promedio de datos termométricos a gran escala (30). Las ficciones climáticas surgen, a mi modo ver, en este espacio de la mediación que genera la problemática ambiental como nuevo objeto de discurso, no solo como traducciones emotivas de modelos climáticos o promotores de la conciencia colectiva sobre los peligros que enfrentamos, sino disputando sus propios enunciados en donde los discursos sobre la problemática ambiental se distribuyen y circulan. Como veremos a continuación, las ficciones climáticas se incorporan a una discusión más amplia en torno a la delimitación y demarcación de la problemática ambiental como objeto, su visibilidad, descripción, puntualización que comienza, como sugiere Federico di Pasquo en su trabajo de historia ambiental: “Fue recién a partir de aquellas primeras protestas de los sesenta, que la

problemática ambiental comenzó a tener un estatuto de objeto, se perfiló, apareció como problema al cual había que dar respuesta” (559). El origen del tema se dio en el espacio público, en las calles, y hacia allí ha estado intentando volver.

El auge de estas ficciones y sus nuevas representaciones de la ciencia y los científicos coincide con un fenómeno más amplio dentro de la ecología como disciplina biológica y el ambientalismo como activismo sociopolítico que comenzó a popularizar los gráficos y estadísticas de grupos de investigación especializados como evidencia de la degradación ecológica, en una apuesta por encontrar un código que comunicara las nuevas escalas del problema. Así, se configuró una narrativa en que arte y ciencia, metáfora y concepto, local y global, se cruzan, como en el reciente proyecto *Welcome to the Anthropocene* (2012), un portal educacional web sobre el Antropoceno, cuyo primer cortometraje inauguró la Cumbre de la Tierra de las Naciones Unidas (Río +20), en una secuencia narrativa que relata cómo una especie cambió el planeta, mientras acompaña visualmente el relato los famosos gráficos de la Gran Aceleración (Steffen et al) que recorren los 250 años de industrialización y van uniendo como circuitos eléctricos las consecuencias ambientales del planeta.³

Fue en las décadas de los 60 y 70, en la emergencia del nuevo campo de acción y reflexión de la problemática ambiental de escala planetaria causada por el desarrollo humano, que se crea una narrativa de la evidencia, de fórmulas y variables que configuran un modelo de mundo científicista que se codifica en términos apocalípticos (Al Gore; Garrard; Latour). Como sugiere Federico di Pasquo (2013): “[s]e puede evidenciar cierta marca que se le ha asignado a la problemática ambiental. . . que, desde la década del 1960, esa mirada prescribió sobre la problemática ambiental una marca global” (di Pasquo 566). Esa marca (que se metaforiza en la huella ecológica, the ecological footprint, cálculo de los últimos tiempos), la del antropos del cambio climático antrópico o la del Antropoceno, es una de las más debatidas y que ha dificultado los acuerdos internacionales de mitigación y adaptación al cambio climático entre norte y sur.⁴ Varios reportes científicos, como

3. Para más información sobre otros cortometrajes, proyectos educativos y conceptos centrales de la propuesta, visitar la página web: <http://www.anthropocene.info/index.php>

4. Para un análisis de las prácticas discursivas enunciadas por mandatarios de países latinoamericanos en los foros internacionales de cambio climático y el aporte a los problemas ambientales globales, ver: Jorge Foa Torres. “Cambio climático y populismos en América Latina: un análisis comparativo de los posicionamientos de Argentina, Ecuador, Chile y Brasil en el camino al Acuerdo de París de 2015.” *Prometeica - Revista de Filosofía y Ciencias* 18 (2019): 24-35. <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i18.240>

los actuales informes del Panel Intergubernamental sobre Cambio Climático (IPCC, por sus siglas en inglés), tratan sobre el “estado del planeta” y advierten acerca de la incompatibilidad entre el crecimiento como modelo económico de desarrollo y la finitud de los recursos en los que se sustenta. El conocido Informe Meadows titulado *Los límites del crecimiento* (1972) elaborado por el Club de Roma es paradigmático de la incorporación del programa de simulación informático World3 como base del informe, que le permite proyectar las variables de crecimiento poblacional y económico en un planeta con una capacidad de carga limitada.

86 Un hito sin duda para la historia visual del problema ambiental fue la aparición de la primera imagen de la tierra desde el espacio tomada por el Apollo 8 en plena carrera espacial, imagen conocida como Blue Planet o Blue Marble que, como sugiere Greg Garrard, “[the Earth image] is contested and, arguably, compromised by the institutions and practices that made it possible” (Garrard 183). Así, la visión de las nubes, los océanos, la vegetación se entendió como patrones de variación y como recursos finitos en una escala planetaria que no pueden sostener la actividad humana de sobreexplotación ni de contaminación, por lo que se extendió la comparación del planeta con una pequeña y frágil pelota no dominada por la actividad humana, como se describe al planeta al inicio del Informe Brundtland (1987). John Dryzek sugiere en su análisis sobre los discursos ambientales que esta imagen construye un discurso de límites y supervivencia que se sustenta en una serie de presupuestos como la reserva finita de recursos, la capacidad de carga de los ecosistemas, los límites planetarios o el espacio de operación seguro, la población y las élites (43).

De esta manera, las metáforas de la globalidad y totalidad encontraron sitio en los discursos ambientales, con imaginarios tecnocientíficos que rápidamente permearon en la ficción: tanto Ursula K. Heise como John S. Dryzek sugieren que la metáfora que mejor se ajustó a estos discursos de supervivencia, límites y catástrofes fue la de Spaceship Earth. En 1968 Richard Buckminster Fuller publica un breve ensayo titulado *Operating Manual for Spaceship Earth* en el que la tierra se describe en términos de la teoría de sistemas y la cibernética; esta metáfora que mezcla lo orgánico y mecánico se hace más conocida con la publicación del economista Kenneth Boulding que incluso habla de la spaceman economy. Como sugiere Heise, la imagen del planeta azul flotando en el oscuro y abismal espacio se hace palpable en estas conceptualizaciones de la Tierra como nave espacial “with finite resources for survival, an allegory that highlights the sophistication and fragility of this extremely complex system as

much as its self-enclosure” (Heise 25). Podemos agregar, también, que esta metáfora sigue teniendo un fuerte desarrollo en la producción de ciencia ficción, ya sea en relatos, películas y series, relacionándose con el tópico de la terraformación y la preocupación creciente, como sucede en la serie *The 100* (2014-) creada por Jason Rothenberg, de suministrar a la nave de las ecoesferas en miniaturas necesarias para sostener a los pasajeros humanos durante un período de tiempo.

En cambio, la constatación crítica de la existencia de ficciones que exploran las dimensiones políticas, científicas y culturales del cambio climático, que ponen en escena los escenarios futuros (no tan lejanos) donde la variabilidad del clima tensiona las conflictivas relaciones de los humanos con la naturaleza y que indaga en otros vectores de subjetivación que se movilizan en los tres registros ecológicos, a saber, mental, social y medioambiental (Guattari); nos permite adelantar que las ficciones climáticas no solo traducen los sofisticados modelos climáticos en experiencias y emociones (Garrard; Tuhus-Dubrow), sino que contribuyen a discusiones más amplias en torno a la justicia ambiental, la vulnerabilidad y resiliencia de sistemas más amplios humanos y no humanos, así como permite indagar en las interrogantes que plantean estos imaginarios sobre el presente al hacer evidente los mecanismos ideológicos de la praxis política, como ya lo sugería Jameson para la ciencia ficción. Es una recuperación literaria “del tiempo que hace”, para emplear la expresión utilizada por Marcelo Cohen, primer editor en Argentina de Rafael Pinedo. En su reciente ensayo, el autor recorre con lucidez literaria las entradas y salidas del clima de la literatura:

Después de ocupar por milenios un lugar literario de preferencia, el tiempo que hace se volvía un lastre para el arte de la ficción, y en la vida un tema de conversación banal. Durante casi todo el siglo, vanguardias, altos modernistas y experimentalistas le restaron importancia, si no lo evitaron, como cláusula implícita de una poética. . . El tiempo que hace era un producto de fuerzas naturales independientes de la cultura o las relaciones humanas, por no decir del alma. Pero a medida que apremiaban los primeros anuncios del cambio climático la novela empezó a considerar que entre el paisaje y la mente humana no había distancia –no hay–: el paisaje como un reverso de la mente humana. (Cohen 49).

No parece casual, entonces, que la literatura latinoamericana dé cuenta de los fenómenos de cambio en los que los humanos y no humanos dejamos atrás una era geológica hospitalaria, el Holoceno, para adentrarnos en una época que nos resulta desconocida y aterradora. La ficción climática como categoría de los estudios literarios se amplifica con la perspectiva de la ciencia ficción y se politiza con la perspectiva del activismo ambiental y la ecocrítica; como afirma Rebecca Tuhus-Dubrow (2013), y podríamos afirmar que esto se da

especialmente para nuestro continente, el cambio climático nos viene a demostrar que, en la escala planetaria, los damnificados no son necesariamente los culpables.

III. SEGUNDA PARTE: METÁFORA AMBIENTAL Y ALIANZA ANIMAL EN *FRÍO* DE RAFAEL PINEDO. UNA PROPUESTA ECOCRÍTICA

¿Del vientre de quién ha salido el hielo?
Y la escarcha del cielo, ¿quién la ha dado a luz?
Job 38:29

88

La ecocrítica lleva una larga trayectoria en los estudios literarios desde la recopilación de ensayos de crítica literaria ecológica de Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, con varios centros de investigación, seminarios y revistas creados en todo el mundo, y una reciente ampliación metodológica y epistemológica al incorporarse a las discusiones de las Humanidades Ambientales, ámbito transdisciplinar que surge en torno a la crisis ecológica y los debates sobre el Antropoceno con un aún incipiente desarrollo en América Latina. Las “fertilizaciones cruzadas” entre disciplinas que proponía Cheryll Glotfelty, primera profesora de Literatura y Medioambiente en Estados Unidos, como metodología para abordar las complejas relaciones entre los humanos y la naturaleza en la representación literaria, se han profundizado en esta nueva área disciplinar que integra a humanistas, artistas, científicos, profesores y activistas en la discusión y co-creación de relatos, análisis y discursos que sean capaces de problematizar el presente y construir un futuro sobre otras bases epistemológicas. Esta transición se puede apreciar en el proceso mismo de la Asociación para el Estudio de la Literatura y el Medioambiente (ASLE por sus siglas en inglés) desde su fundación en 1992, que a través de las publicaciones de la revista oficial de la asociación, *ILSE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* y la organización de congresos bianuales presenciales y online (Carbon Neutral Conference) desde 1993, se evidencia la preocupación creciente por conformar un ámbito transdisciplinar capaz de dar respuestas a las diferentes problemáticas planteadas por la actual crisis ecológica en escalas locales y globales.

En líneas generales, la perspectiva ecocrítica consiste más en un recorrido de asociaciones productivas que en un análisis de jerarquía de producciones; esto permite que el enfoque se centre en diferentes temáticas según el texto literario se localiza dentro de determinados procesos históricos, sociales y culturales específicos. Los

primeros trabajos ecocríticos en Latinoamérica consistieron, primero, en una relectura en clave ecológica de textos fundacionales de ciertos imaginarios latinoamericanos y tradiciones literarias como el boom o el regionalismo. De esto son ejemplo las consideraciones ecocríticas de las novelas de la tierra (Araya Grandón) y de las novelas de la selva (Andermann). Así, por ejemplo, Enrique Yepes considera fundacionales los trabajos de Jorge Marcone en relación con *Ciro Alegría* y *Rómulo Gallegos* como una “teorización específica según el origen geopolítico de los textos estudiados” (Yepes 245). También la poesía ha sido foco de interés de la investigación literaria ecocrítica, sobre todo en Chile, que torna su atención hacia la relevancia ecológica de poetas como Huidobro, Neruda, Parra, Mistral y Teillier, cuyos referentes críticos se encuentran en los trabajos de Nial Binns y Mauricio Ostria.

En los últimos años también se ha producido un encuentro mayor entre la ecocrítica y los estudios del discurso crítico de la ciencia ficción, sobre todo en lo relacionado con las ficciones climáticas, aunque este aspecto no ha sido desarrollado en Latinoamérica salvo contadas excepciones o intervenciones particulares. Sorteando reproches mutuos, algunos autores se han centrado, justamente, en la pertinencia de la ecocrítica como “fuente fructífera que fertilice la crítica con nuevas perspectivas teóricas” (Marrero Henríquez, 60), y los aportes que puede hacer en relación con la ciencia ficción, el poshumanismo y la emergencia de nuevas disciplinas científicas en la literatura, como la climatología en las ficciones climáticas. Brian Stableford le reprocha a la ecocrítica la tendencia a ignorar la ciencia ficción por tratarla como la “Great Wen [nombre despectivo para Londres acuñado en 1820 por William Cobbett] que despoja al paisaje de la ficción naturalista” (Stableford 140).⁵ Por su parte, Gergers Andersen analiza la relación de las ficciones climáticas con lo siniestro (uncanny, das Unheimliche de Freud) a través de la figura del mito del Juicio como una forma narrativa y mito que se repite en un amplio repertorio de obras en el imaginario de Occidente sobre el cambio climático antropogénico (Andersen 864).

Para el autor, este mito antiguo es una de las “plataformas cognitivas de comprensión previa de las que surge la imaginación del futuro cambio climático antropogénico” (Andersen 865). Como ya vimos, la narrativa del Antropoceno, tanto en la ciencia como en la literatura, se configura a partir del imaginario catastrofista que condiciona la permanencia en el planeta de la civilización tal cual la conocemos. Sin embargo, y a pesar de la significatividad del relato bíblico y su simbología, pocos son los trabajos críticos y las obras literarias que

5. Todas las traducciones de las citas en inglés son propias.

ponen en relación la religión y la crisis climática, o incluso que cuestionan los fundamentos religiosos como uno de los causantes de la degradación ambiental. La teóloga irlandesa Anne Primavesi estudia el imaginario apocalíptico de la Iglesia y los ecólogos, preguntándose por sus similitudes y diferencias y, sobre todo, por la complementariedad que pudiera existir entre la teología y la ecología en la búsqueda de respuestas, soluciones y acciones ante la crisis ecológica:

Igual que su contrapartida ecologista, el apocalíptico bíblico puede ser descrito como alguien que permanece ante el umbral del terror, y que mira en varias direcciones en un esfuerzo por explicar el juicio que acecha. Una mirada hacia atrás, a menudo en forma de resumen histórico, distingue pautas y trayectorias de la conducta humana que explican por qué las cosas han llegado a esta situación. El examen cuidadoso del presente se centra en los signos de un inminente colapso, en la posible reducción a un estado de caos que nos hará recordar la indeterminación primordial. (Primavesi 113)

90

Si bien las diferencias se pueden encontrar con facilidad, el abanico de reacciones que provoca el uso de las imágenes apocalípticas como herramienta de interpretación del estado actual y futuro del mundo son bastante similares, y ambas se sustentan en la esperanza ya sea de una irrupción divina en el estado actual de las cosas, o de un acto sin precedentes de la voluntad política internacional (118). El cristianismo, como dispositivo cultural que media las relaciones de los humanos entre sí y con la naturaleza, al tiempo que ofrece interpretaciones sobre estas relaciones, también debe situarse en la actual discusión ecocrítica regional, como un modo de comprender nuestra propia historia ambiental. La novela que presento a continuación ofrece una aproximación literaria en clave especulativa de la relación entre la religión y crisis climática.

La novela *Frío* del autor argentino Rafael Pinedo (1954-2006) forma parte de una trilogía junto con *Plop* (2002) y *Subte* (2006). En ellas, Pinedo realiza indagaciones de índole antropológica en torno al tabú y las normas sociales y culturales que sustentan la vida común, así como especulaciones bioculturales siguiendo algunas premisas darwinianas de supervivencia y adaptación de las especies. Se podría decir que en *Plop* (2002) se desarrolla el aspecto (bio)político-comunitario centrado en el control de los cuerpos en un medioambiente degradado; en *Frío* (2004) el foco está en el fundamentalismo religioso y la supervivencia individual ante un clima inestable; y en *Subte*, regresa a la comunidad y a los cuerpos en su relación con la animalidad y la adaptación al medio. En todas, sin embargo, propone un tema fundamental para la ecocrítica: el *sense of place*, es decir, el modo en que las relaciones con el lugar y el ambiente establecen las formas de ser y actuar de los seres humanos.

Las tres novelas son de orden especulativo, pero solo la primera y la última se inscriben en un universo posapocalíptico en el que el efecto de extrañamiento –el novum– se introduce en el orden del cronotopo: un cataclismo se produjo en la tierra y solo lo podemos conocer a través de sus consecuencias devastadoras (residuos, agua contaminada y barro o la vida subterránea para prevenir las quemaduras del sol); de esta forma, en ambas novelas, el relato se sostiene en el presente eterno de supervivencia que impide mantener una relación comprensible con el pasado ni predecible con el futuro, salvo su permanencia. El cambio operó de forma irreversible, y así se cumple con el principio histórico de las visiones apocalípticas del Antropoceno. En cambio, *Frío* narra la adaptación de una mujer ante las nuevas condiciones climáticas. Pensar esta novela como una ficción climática permite comprender las indagaciones antropológicas –tan del gusto del autor– que desarrolla en un discurso crítico y da cuenta de las inquietudes sociales, culturales y políticas de una sociedad ante los rápidos procesos de transformación. Esta segunda novela de Pinedo supone un conflicto interpretativo para la perspectiva ecocrítica ya que, como veremos, temas centrales como la representación de la resiliencia y adaptación en una narración ecológicamente situada, se da en un relato donde el distanciamiento cognitivo propio de una ficción especulativa se produce a través del dispositivo moral religioso, conservador y excluyente de la protagonista. El análisis de la semántica del frío y la alianza entre especies como metáforas ambientales me permitirá ofrecer un acercamiento crítico a la novela más como un modo de leer la cultura, que como una forma de concebir un futuro ilusorio.

91

La novela narra la supervivencia de una mujer que decide quedarse sola en un convento al sobrevenir desde el sur un congelamiento que va cubriendo todo de nieve a medida que desciende drásticamente la temperatura. De ella nunca sabemos el nombre, pero sí que era profesora de Economía Doméstica en la escuela del convento y es una religiosa conservadora, devota y prejuiciosa, que teme y rechaza todo lo que concibe como diferente, inmoral y pecaminoso, dentro de su propio sistema de valoración. Si bien la novela comienza de forma abrupta con el nuevo estatus quo ya instalado, el narrador no demora en realizar digresiones explicativas de cómo llegó a esa situación. El cuarto capítulo se denomina “Los antecedentes” y en él se explica el nuevo escenario climático, similar al presentado por la película *The Day After Tomorrow*: “Empezó a hacer frío, mucho frío, y más aún. Y empezaron a llegar desde el Sur. Todos y de todo. Primero lo más pobres” (Pinedo 19). La focalización interior del narrador en tercera

persona, el uso del indirecto libre y la intercalación de pequeñas estampas en primera persona que parecen ser las páginas de un diario de la protagonista, determinan la perspectiva subjetiva de la novela, en la que los hechos, paisajes y situaciones se describen bajo el imperativo moral de la protagonista, que desnaturaliza los preceptos religiosos bajo un paradigma inmunitario: “Muchos de los que pasaban pedían asilo por la noche. A ella le tocó, con asco, abrir la puerta alguna vez. Se oponía totalmente a la idea de las monjas de recibirlos. Una cosa era la caridad cristiana y otra muy diferente dar de comer a mugrientos, indios y pobretones” (Pinedo 19). En *Frío*, la crítica y advertencia está centrada en el aspecto religioso-moral como principio excluyente que aísla al individuo de su entorno y, finalmente, de sí mismo, deteriorando las relaciones sociales y exacerbando los cuidados del alma, al borde de la demencia y perversión.

92

EL FRÍO

La distorsión del cronotopo climático y atmosférico se establece desde el comienzo de la novela al situar el título como sustantivo del sintagma nominal que inaugura la trama: “El frío duele”, son las primeras palabras que enuncia la protagonista en uno de los pocos discursos directos de la novela; así, pone la sensación térmica como agente que define la acción en un presente indicativo e imperativo. Sin embargo, la relación paratextual del epígrafe pone al frío en su dimensión metafórica en varios planos ficcionales. La cita de una entrevista del autor español Arturo Pérez-Reverte propone otra interpretación del título en tanto adjetivo o atributo: “El horror es frío y malvado”, sugiere Pinedo a través de las palabras del escritor español, en un montaje particular de la cita que pone al horror como respuesta histórica a la incapacidad de aprender que ha tenido la civilización occidental con tres mil años de cultura escrita y documentada: “... a menudo el hombre tiene lo que se merece”, comienza el otro fragmento seleccionado de esa entrevista citada. Como suele suceder con los epígrafes, este produce vectores significantes en la lectura de *Frío*.

El primero está dado por la dimensión genética de la novela. Publicada de forma póstuma, Pinedo refiere a la escritura de *Frío* en alguna entrevista, y se la conoce como una de las finalistas del Premio Planeta de Novela en 2004. La edición de Interzona del año 2013 en la colección Línea C dirigida por Marcelo Cohen incorpora los datos bibliográficos del epígrafe, no así la edición de Salto de Página de 2011 que solo agrega el nombre del autor español –aunque sí lo hace con la edición de *Subte* (2012), cuyo epígrafe también forma parte

de la misma entrevista a Pérez-Reverte publicada en *La Nación* con motivo de la visita del autor español a la Feria del Libro de Buenos Aires, unos siete meses antes de la sorpresiva y dolorosa muerte de Rafael Pinedo.⁶ El dato se convierte en un pretexto de escritura y abre el horror frío a la dimensión vital del trabajo compositivo previo a la muerte de Pinedo. Si bien *Frío* fue escrita en 2004 y en entrevistas de los años 2003 y 2004 afirma estar trabajando en *Subte*, ambas se mantienen inéditas por varios años, y las primeras ediciones de Salto de Página ya incorporan el epígrafe de Pérez-Reverte, ambos tomados de la entrevista mordaz y desencantada del autor español producto de los 21 años de trabajo como periodista de guerra.

El segundo vector está dado, justamente, por la relación intertextual que provoca esta entrevista de Pérez-Reverte entre los epígrafes de *Frío* y de *Subte*, la dos últimas novelas de Rafael Pinedo que conforman la “trilogía de la destrucción de la cultura” o de la devastación como refirió el argentino en varias oportunidades. En este sentido, la reflexión de Pérez-Reverte con motivo de la publicación de su libro *El pintor de batallas* (2006) y su opinión general sobre la farsa civilizatoria de occidente, comparte con las novelas, aunque en tono y procedimientos muy diferentes, la perspectiva apocalíptica que permite indagar sobre la “naturaleza humana” una vez caída la ilusión de cultura y civilización, cuando el humano es puesto ante el imperativo de la supervivencia. La crítica ha destacado el dispositivo antropológico de la escritura de Pinedo como procedimiento narrativo, pero también como horizonte de lectura; Silvia Kurlat Ares describe la primera novela de Pinedo con la que ganó el premio Casa de las Américas en 2002 como “la puesta en escena del diario de un etnógrafo posapocalíptico (407)”, e instala a la obra de Pinedo en el centro de las discusiones en torno a las dicotomías civilización/barbarie, utopía/distopía de los proyectos de estado o la ausencia total de sus instituciones; para Kurlat Ares “en *Plop*, la distopía deconstruye la trama semántica del populismo de izquierda. . . al reponer de manera negativa sus falencias y ausencias (410).”

Por su parte, *Frío* recurre a otros horizontes interpretativos en los que la discusión en torno a la dicotomía naturaleza/cultura aparece mediada por la religión. El frío en la novela, contrario a cualquier expectativa bíblica, no es signo escatológico ni castigo divino; la pro-

6. Así lo consigna la noticia publicada en la revista digital de ciencia ficción *Axxón* a dos días de la muerte del escritor argentino. Eduardo J. Carletti comenta la noticia junto con una serie de entrevistas y comentarios de otros autores sobre “Rafa”: Carletti, Eduardo J. «Falleció Rafa Pinedo, escritor argentino de ciencia ficción.» 12 de 12 de 2006. *Axxón, Ciencia Ficción en Bits*. <http://axxon.com.ar/not/169/c-1690068.htm>. 10 de 04 de 2019.

tagonista lo percibe como un enemigo más que debe combatir para poder sobrevivir; es una condición climática adversa a la que tiene que adaptarse: no puede llorar para que sus lágrimas no se congelen, apenas puede hacer su higiene personal (la toilette) y debe prender la salamandra determinadas horas al día para descongelar la comida y dormir tranquila. Aun así, el frío no es su principal enemigo, y de hecho, al final de la novela se vuelve un aliado: “Preparó el altar y los enseres de la misa. Algunas ratas se asomaron a mirar, ella imaginó su asombro, no era domingo. Quitó el telón amarillo que hacía de fondo. El frío ya no importaba y el marco del patio nevado daría una significación especial, diferente, a esta misa (Pinedo 114).”

94

El frío, como del título al epígrafe, pasa de ser un sustantivo ambiental a un atributo personal, ella encarna el horror de la ruptura de los lazos socionaturales y las solidaridades y se convierte, así, en una representación literaria y metafórica del separatismo cristiano, igualmente responsable de la degradación humana y natural que se vive en el continente desde la conquista: “Una vez más, la idea de un cristianismo alejado del mundo aflora como causa originaria de su apartheid ecológico. Parece que el cristianismo se contempla a sí mismo como subsistiendo en un sistema cerrado aislado de todos los que la rodean (Primavesi 126).”

En *Frío*, la insularidad de la protagonista es llevada a un extremo, en el que todo ser humano que no es ella se percibe como amenaza a su orden, como fuente de pecado y mal: “Decisiones, debo tomar decisiones. Gente significa peligro. Esa gente, si la podemos llamar así, ofende a la raza humana. Debo tomar decisiones. Ahora” (Pinedo 56). Una vez que las condiciones externas (frío, hambre, ratas) están controladas y logra establecer una rigurosa rutina de limpieza, alimentación e higiene personal –práctica que en su precisión ritual recuerda a la de Irene y su hermano en “Casa tomada”– los contornos interiores comienzan a fracturarse también: rompe progresivamente la prohibición sagrada del cuerpo y la sexualidad, imaginando actos prohibidos y perversos, fantaseando con una comunión religiosa-sexual con las ratas –sus feligresas que escuchan la misa– hasta el final de la novela en la que la protagonista se entrega al frío, a las ratas y a su fantasía sexual donde ella se imagina junto a su antigua alumna María Angélica y el portero de la escuela. Esta actitud es la que la lleva a su destrucción al final de la novela. Construida en espejo, así como el tercer capítulo mostraba “La partida” y el comienzo de su vida solitaria, uno de los últimos se denomina “El retorno”, en los que se atisba el retorno civilizatorio al que ella no está dispuesta a integrarse.

La vuelta de la metáfora del humano- isla, un sobreviviente para una nueva versión del estado de la naturaleza que presenta la

novela, nos enfrenta a las formas de relación del ser humano con la naturaleza en épocas de fragmentación, propia del Antropoceno. Esta insularidad se convierte en práctica de refugio, en una respuesta defensiva frente a un medio que se percibe como amenaza.

ALIANZA ANIMAL

La alianza multiespecie es una de las temáticas propias del Antropoceno del Cono Sur. Ya desde Quiroga, se fraguan en el centro mismo de los conflictos ambientales diferentes alianzas entre humanos y no humanos como respuesta al avance capitalista que extiende sus fronteras. La relectura ecocrítica que hace Jens Andermann (2018) de las novelas de la selva y la sequía dentro de una ‘historia natural del Antropoceno’ en América Latina, “en cuanto narran dramas de corte y transformación de alianzas interespecie en zonas de frontera” (193), tensiona la violencia de la naturaleza, con la violencia contra la naturaleza, razón por la cual Andermann las llama narrativas de “insurgencia ambiental” en la que la naturaleza se rebela contra los límites que la separan de lo humano que impone una violencia inmunitaria. El análisis de la consolidación de la figura de la “alianza animal” en la obra de Horacio Quiroga, principalmente con “El regreso de Anaconda”, le permite a Andermann observar cómo el conflicto ambiental en una zona de emergencia –en este caso la selva– fuerza la aparición de nuevas alianzas, de diversos tipos de ensamblajes (cadenas alimenticias, bacteriológicas, invasiones, plagas, contagios...) que “son el modo de historicidad transespecie que desencadena el avance del capitalismo de frontera” (195).

95

Siguiendo la propuesta de Esposito, Andermann sugiere que las alianzas inmunitarias se realizan solo renunciando a la comunidad ya que son de carácter defensivo: “la alianza inmunitaria se establece, pues, al trazar un límite, una división, por dentro de la comunidad de lo viviente” (Andermann 187); propio de la biopolítica moderna, el paradigma inmunitario supone una defensa contra la obligación que encarna la comunidad, contra la apertura de las barreras que defienden la identidad individual y garantizan la seguridad. Los dispositivos inmunológicos, por tanto, son capaces de crear alianzas defensivas y ofensivas contra todo aquello que amenace esa identidad.

En *Frío*, la protagonista decide no acompañar la caravana migratoria organizada por la Madre Superiora. Por su rechazo visceral al portero o el miedo a la convivencia cercana con otras personas, decide quedarse sola en la escuela convento a la que asistió como alumna y luego como profesora. La organización meticulosa de su superviven-

cia es al mismo tiempo una reminiscencia de su vida anterior y una determinación de su identidad. La primera anotación que realiza en su cuaderno es “ENEMIGOS”, estableciéndose ya su relación con el mundo:

Anotó con su letra redonda y pareja:

ENEMIGOS:

El Frío.

Se detuvo inmediatamente y miró hacia arriba, demudada, lívida. Se arrojó de rodillas al suelo y rezó tres avemarías. . . Tachó la línea escrita y anotó:

1) El Pecado

2) El Frío

3) El hambre. (Pinedo 23)

96

El reordenamiento moral de sus prioridades muestra el trayecto conservador que solo se irá agravando; ya desde el primer día comienza la progresiva separación de la protagonista de su ambiente, en la que la materialidad del cambio climático —el hielo y la nieve— favorece su aislamiento y la renuncia piadosa a cualquier tipo de relacionamiento humano. Así, el frío como sustantivo térmico se convierte progresivamente en metáfora emocional.

Su relación con las ratas es la única que sufre modificaciones a lo largo de la historia. A medida que se intensifica su enemistad con cualquier ser humano, su fobia hacia las ratas va convirtiéndose en devoción macabra. El único relato en primera persona que se marca textualmente con el uso de la cursiva es el segundo capítulo de la novela y se llama, justamente, “Ratas”. En él, la religiosa expresa de forma insistente su odio y aversión a estos roedores, aun cuando odiar es pecado mortal: “No se las ve. Pero yo sé que están. Las conozco. En algún momento se animarán y me atacarán. Primero las más viejas. Total, si se mueren no les importa. Luego vendrá el resto” (Pinedo 15). A pesar de esto, y de constituir una amenaza real en términos de disputa del nicho ecológico disponible, las ratas no aparecen en su lista de enemigos, y solo forman parte de una imaginación desagradable e invasiva:

Nuevas corridas, a la derecha, a la izquierda, ¡arriba! Quiso gritar, pero temió que si abría la boca cayera una cosa peluda dentro, le mordiera la lengua, le raspara la garganta con sus uñas y se abriera paso por su tráquea hasta sus pulmones, invitando a otras a recorrer el mismo camino, llenándola por dentro y matándola de asfixia. (32)

Las ratas destruyen los libros de la biblioteca, el altar de la capilla junto con la figura de Cristo y se comen su reserva de alimentos

que tiene en el depósito. Sin embargo, no puede cazarlas ni comerlas y decide dar un paso hacia la convivencia. Ratas y humana compiten por el escaso sustento y el techo, y una vez delimitados los espacios de actuación de cada una, la protagonista dirige su atención a los pájaros que sobrevuelan el convento para cazarlos con las frustradas trampas para ratas: “¿Se habrían acostumbrado a ella? Ya no tenía temblores ni náuseas cuando pensaba en las ratas, ya no se paralizaba las veces en que se le cruzaba una por un pasillo” (Pinedo 45). A pesar de ser una de las especies invasoras más exitosa de la historia, no suele gozar de prestigio en la literatura ecológica, vinculándose generalmente con plagas, enfermedades y contaminación. Las ratas prosperan en hábitats urbanos, y en la medida en que las ciudades crecen, aumenta también la población de roedores: alcantarillas, casas, edificios abandonados, son lugares confortables en los que las ratas pueden criar a su familia. Aún así, no es de extrañar que se declaren alertas sanitarias y medidas de inmunización contra los roedores que nos siguen mientras haya algún resto de comida y algún lugar acogedor donde habitar.

La alianza definitiva entre la protagonista y las ratas se produce en el centro de la novela, en el capítulo veinte que se titula “Invasión y fiesta”. Ante la llegada de un grupo humano que busca refugio en el convento, la protagonista despliega sus dispositivos inmunitarios, confinándose aún más en sus imperativos religiosos conservadores y excluyentes:

Pasó el resto del día buscando una reja que fuera del ancho del pasillo, se desolló las manos desmontándola y calzándola en el marco de la puerta de su cuarto. La afirmó con alambres a unos pitones que atornilló. Luego amuró otro para ponerle un candado, que no faltaban en la escuela. Finalmente forró los barrotes con tela de mosquitero por ambos lados para que no se viera del otro lado (Pinedo 56)

Este capítulo contrapone dos modalidades de supervivencia: la individual y la colectiva. Ante la emergencia, suelen reactivarse lazos sacionaturales perdidos, en el que son posibles nuevas solidaridades. Aquí, en cambio, la protagonista lleva adelante prácticas de refugio, entendidas como aquellas respuestas defensivas frente a un medio que se entiende como agresivo y amenazante. Esposito entiende la inmunidad como encerrar nuestra existencia en recintos no comunicados entre sí, actitud exacerbada por la obsesión por la seguridad propia de nuestro mundo contemporáneo (5). En este caso, la exclusión encuentra su fundamento en la moral religiosa y conservadora que, en definitiva, termina por advertir sobre la arbitrariedad en la interpretación de los signos, uno de los pocos casos en los que el narrador se distancia de la opinión de la religiosa:

Ella creyó ver, pese al humo y el cansancio, que al abrazarse algunos se tocaban las partes privadas. Asco, asco y asco. Decidió que eran todos degenerados. Los niños saltaban y aplaudían. A veces eran levantados y arrojados al aire y vueltos a atrapar antes de que cayeran al suelo. Lo tomó como un inequívoco signo de decadencia. (Pinedo 60).

Ante lo que ve, recurre a su Libro de la Vida Cristiana para corroborar su interpretación: lujuria, fornicación, animalidad, pecado. Por esta razón, cuando las ratas atacan a los invasores, su interpretación es clara, sellándose la alianza:

Un rayo de luz bajó desde el cielo hasta su conciencia: las ratas la habían salvado. Las había enviado Cristo. . . Eran las enemigas del pecado y la concupiscencia. Eran sus hermanas. Hermanas en Cristo. Rezó por el alma de las ratas muertas, levantó sus pobrecitos despojos mortales y los llevó consigo. (Pinedo 62)

98 A partir de este momento, la protagonista entra en una suerte de delirio místico en el que el odio inicial se convierte en devoción religiosa que la lleva a subvertir la liturgia católica y, finalmente, a su propia destrucción. Si bien varios textos literarios y críticos ven en la alianza entre especies una práctica contrahegemónica capaz de resistir la violencia de la extracción, la marginación y los deslazamientos territoriales, en *Frío* se cumple con la advertencia que caracteriza a las ficciones climáticas, sobre todo en una época de solidaridades sociales destruidas donde los fundamentalismos imponen diversas formas de contraataque en el que los antagonismos se reprimen, niegan e invisibilizan.

De la misma forma que el sistema inmunitario de los organismos permite conservar la vida, pero intensificado por su propio mecanismo, lleva a la destrucción del cuerpo que lo lleva, lo mismo sucede con la protagonista, para la que sus propios dispositivos inmunológicos –las prohibiciones, el tabú sexual, la abyección– la llevan a su propia aniquilación: “La inmunidad necesaria para la conservación de la vida individual y colectiva –ninguno de nosotros quedaría con vida sin el sistema inmunológico de nuestros cuerpos– termina contradiciendo su desarrollo si se toma de forma exclusiva y excluyente respecto a cualquier alteridad ambiental y humana” (Esposito 7).

IV. REFLEXIÓN FINAL

La visión crítica del Antropoceno desde una perspectiva regional abre a la literatura a diferentes discusiones culturales, sociales y, sobre todo, políticas. La hipótesis de geólogos que ubican el comienzo del Antropoceno en la conquista de América permite repensar los modelos

económicos, epistemológicos y religiosos como dispositivos civilizatorios antropocéntricos que se desarrollaron a partir y a pesar de los sistemas vivientes, interrumpiendo las redes existentes de relaciones históricas y materiales entre las personas, las plantas y los animales. Esta perspectiva le permite a Anne Primavesi, por ejemplo, hablar de colonialismo eclesiástico, uno de los grandes responsables de la degradación ambiental y humana de la región que continúa hoy, tal vez con fuerza renovada en movimientos ultraconservadores que se despliegan en la región más austral del continente americano.

Si aceptamos la premisa de Kurlat Ares de que la ciencia ficción es un objeto semiótico complejo que propone un modo de leer la cultura y que en América Latina sus códigos apuntan a realizar nuevas formas de crítica política, la lectura ecocrítica de *Frío* de Rafael Pinedo como una ficción climática propuesta en este trabajo da cuenta de nuevos diálogos y críticas a los que la ciencia ficción latinoamericana puede abrirse, ya que denuncia modelos y prácticas ideológicas incapaces de dar respuesta a una sociedad en rápido proceso de transformación. Más que proponer una lectura unívoca de la novela, este trabajo tiene la intención de abrir líneas de diálogo y discusión que pongan a la literatura del Cono Sur en el centro de los debates teóricos que buscan disipar con nuevas *praxis* discursivas los binarismos y dicotomías que continúan profundizando la crisis socioecológica en la que se encuentra la región. ■

99

OBRAS CITADAS

- ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Santiago : Pesados, 2018.
- ANDERSEN, Gregers. "Cli-fi and the Uncanny." ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, n° 23.4, 2016, pp. 855-866. Electrónico.
- BERGER, James. *After the end: representation of post-apocalypse*. Minneapolis : University of Minnesota Press , 1999.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Traducido por Jorge Pérez de Tudela Velasco. s.l.: Trotta, 2003.
- BONNEUIL, Christophe, y Jean-Baptiste Fressoz. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Traducido por David Fernbach. London : Verso, 2016.
- CARLETTI, Eduardo J. "Falleció Rafa Pinedo, escritor argentino de ciencia

- ficción.” *Axxón*, Ciencia Ficción en Bits. 12 de 12 de 2006. axxon.com.ar/not/169/c-1690068.htm. 10 de 04 de 2019.
- COHEN, Marcelo. *Un año sin primavera*. Buenos Aires :Entropía, 2017.
- DANOWSKI, Déborah, y Eduardo Viveiros de Castro. *The Ends of the World*. Traducido por Rodrigo Guimarães Nunes. Polity Press, 2016. Libro electrónico Kindle.
- DI Pasquo, Federico. “Una historia de la problemática ambiental y de sus efectos sobre la ecología disciplinar.” *Scientiæ Studia*, n° 11, 2013, pp. 557-581. www.scielo.br/pdf/ss/v11n3/06.pdf
- DRYZEK, John S. *The Politics of the Earth: Environmental Discourses*. Oxford University Press, Oxford, 2013.
- ESPOSITO, Roberto. “Inmunidad, Comunidad, Biopolítica.” *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity*, n° 2018.1. Párrafo 182, 2018. Electrónico.
- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. New York : Routledge, 2012.
- GLOTFELTY, Cheryll, y Harold Fromm, editores. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia : University of Georgia Press, 1996.
- GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. Traducido por José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Pre-Textos, Valencia, 1996. www.arteauna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastreseecologas.pdf.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke : Duke University Press, 2016.
- HEFFES, Gisela. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: apuntes para una nueva lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2013.
- HEISE, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental imagination of the global*. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- KURLAT Ares, Silvia G. “Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción.” *Revista Iberoamericana*, LXXXIII, n° 259-260, 2017, pp. 401-417.
- LATOUR, Bruno. *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Traducido por Ariel Dillon. Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- LEWIS, Simon y Mark A. Maslin. *The Human Planet: How We Creates the Anthropocene*. Pelican Books, 2018. Libro electrónico Kindle
- MARRERO Henríquez, José Manuel. “Pertinencia de la ecocrítica.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 40.79, 2014, pp. 57-77.
- MERCIER, Claire. “Ecología humana en la trilogía de Rafael Pinedo: *Plop, Frío y Subte*.” *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, n° 10, 2016, pp. 131-143. fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1579/1789.

- PÉREZ-Reverte, Arturo. "Occidente es sólo un fascinante engaño, dice Pérez-Reverte." *La Nación*, 17 de mayo de 2006. www.lanacion.com.ar/cultura/occidente-es-solo-un-fascinante-engano-dice-perez-reverte-nid806633.
- PINEDO, Rafael. *Frío/Subte*. Buenos Aires : Interzona, 2013.
- PRIMAVERI, Anne. *Del Apocalipsis al Génesis: Ecología, Feminismo, Cristianismo*. Traducido por Antonio Martínez Riu. Barcelona : Herder, 1995.
- RAHMSTORF, Stefan. "The Day After Tomorrow - some comments on the movie." s.f. Potsdam Institute for Climate Impact Research, 20 de abril de 2019. www.pik-potsdam.de/~stefan/tdat_review.html.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *El fin de la excepción humana*. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2009.
- SERRES, Michel. *El contrato natural*. Traducido por Umbelina Larraceleta y José Vázquez. Valencia : Pre-Textos, 1991.
- STABLEFORD, Brian. "Science Fiction and Ecology." Editado por David Seed. *A Companion to Science Fiction*. Blackwell Publishing, 2005, pp. 127-141.
- TUHUS-Dubrow, Rebecca. "Cli-Fi: Birth of a Genre." *Dissent*, Summer 2013. www.dissentmagazine.org/article/cli-fi-birth-of-a-genre.
- WHITELEY, Andrea, Angie Chiang, y Edna Einsiedel. "Climate Change Imaginaries? Examining Expectation Narratives in Cli-Fi Novels." *Bulletin of Science, Technology & Society*, n° 36.1, 2016, pp. 28-37. Electrónico.
- YEPES, Enrique. "Derroteros de la ecocrítica en tierra americanas." *Latin American Research Review*, n° 49.2, 2014, pp. 243-252.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Introducción. El espectro de la ideología." Compilado por Slavoj Žižek. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Traducido por Mariana Podetti. Fondo de Buenos Aires : Cultura Económica, 2003, pp. 7-42.



José Alejandro García Hernández. Doctor en Educación, Artes y Humanidades, Maestro en Humanidades y Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Es maestro de tiempo completo en Colegio Belmont y se desempeña como docente e investigador en los programas de licenciatura y posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua, en las áreas de Teoría narrativa, Novela política, literatura prehispánica y teoría narrativa del videojuego. Ha publicado artículos de investigación en *Revista Ciencias y Humanidades* y en el volumen colectivo *Discursos humanistas en la era digital* (Arana, coord.).

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

Cyberpunk y Berserk: consecuencias posthumanas en “Primera línea” de Carlos Gardini

Cyberpunk and Berserk: post-human consequences in Carlos Gardini's short storie “Primera línea”

Cyberpunk e Berserk: consequências pós-humanas na história “Primera línea” de Carlos Gardini

José Alejandro García Hernández

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

joalejandro.gh@gmail.com

RESUMEN

La ciencia ficción ha cincelado imágenes de universos posibles, mientras que el siglo XXI ha comprobado la fusión entre lo fantástico y la tecnología con efectos detonantes en la existencia humana. El cuento “Primera línea” del escritor argentino Carlos Gardini relata la transición del soldado Cáceres desde la trinchera donde quedó lisiado hasta la reconstrucción de su cuerpo con piezas biónicas y su incorporación dentro de la unidad militar MUTIL, y es destacado como Berserk o arma humana de élite. A partir de un comparativo transmediático, la narrativa de Gardini expone elementos que coinciden con el filme Terminator, los animes Evangelion y Alita, y el videojuego Doom, respecto a un universo posthumano sumergido en conflictos similares a los acontecidos en la memoria histórica pero con la apropiación de la tecnología del futuro. En el estudio se aplica el postulado teórico sobre lo posthumano de la filósofa italiana Rosi Braidotti en cuanto a la negación de lo humano desde la tecnología. Asimismo, se identifica dentro del relato de Gardini el elemento cyberpunk y se concluye que el soldado Cáceres, un nuevo Berserk, deja de lado lo humano para convertirse en otra herramienta de la industria militar.

Palabras clave: Literatura rioplatense, Narrativa transmedia, Posthumanismo, Cyberpunk.

ABSTRACT

Science fiction has chiseled images of possible universes, while 21st century has proven the fusion between fantasy and technology with detonating effects on human existence. The Short story “Primera línea” from Argentinean writer Carlos Gardini recounts the transition of soldier Cáceres from the trench where he got crippled until the reconstruction of his body with bionic pieces and his incorporation into the MUTIL military unit and is highlighted as Berserk or elite human weapon. From a transmedia comparative, Gardini’s narrative exposes elements that coincide with the film Terminator, the animes Evangelion, Alita, and the video game Doom, regarding a post-human universe immersed in conflicts similar to those that occurred in historical memory but with the appropriation of future technology. The study applies theoretical postulate about posthuman from Italian philosopher Rosi Braidotti about the denial of human from technology. Likewise, is identified in Gardini’s tale the Cyberpunk element and it is concluded that soldier Cáceres, a new Berserk, leaves his own humanity to become another military tool.

104

Keywords: Rio de la Plata literature, Transmedia Narrative, Posthuman, Cyberpunk.

RESUMO

A ficção científica moldou imagens de universos possíveis, enquanto o século 21 viu a fusão entre o fantástico e a tecnologia com efeitos detonantes na existência humana. A história “Primera línea” do escritor argentino Carlos Gardini narra a transição do soldado Cáceres da trincheira, onde ficou aleijado, para a reconstrução de seu corpo com peças biônicas e sua incorporação à unidade militar, MUTIL, e é apresentado como Berserk ou uma arma humana de elite. A partir de uma comparação transmídia, a narrativa de Gardini expõe elementos que coincidem com o filme Terminator, o anime Evangelion e Alita, e o videogame Doom, no que diz respeito a um universo pós-humano submerso em conflitos semelhantes aos que ocorreram na memória histórica, mas com o apropriação da tecnologia do futuro. O estudo aplica o postulado teórico sobre o pós-humano do filósofa italiana Rosi Braidotti em termos da negação do humano da tecnologia. Da mesma forma, o elemento cyberpunk é identificado na história de Gardini e conclui-se que o soldado Cáceres, um novo Berserk, deixa seu lado humano para se tornar mais uma ferramenta da indústria militar.

Palavras-chave: Literatura do Río da Plata, Narrativa transmídia, Pós-humano, Cyberpunk.

It's in your nature to destroy yourselves

Terminator 2

I. FUSIÓN ENTRE EL HUMANO Y LA MÁQUINA

La ciencia ficción ha cincelado imágenes de universos posibles, mientras que el siglo XXI ha comprobado la fusión entre lo fantástico y la tecnología con efectos detonantes en la existencia humana. Las dos décadas recientes evidenciaron una evolución paulatina de la tecnología y la unión de *gadgets* al cuerpo humano. En la actualidad, es visible una persona que entabla conversación por medio de un audífono y micrófono adherido a su oído. Asimismo, por medio de la pantalla táctil del *smartphone* se puede transmitir una videollamada. Los dispositivos actuales son muestra del uso de la tecnología en la actividad humana, facilitando factores de comunicación y negocio. No obstante, la ciencia ficción —a través de la literatura, cine, televisión y videojuegos—, ha mostrado el empleo de la tecnología motivado por la ambición y expansión militar.

105

El texto “Primera línea” de Carlos Gardini fue elegido ganador del Primer Concurso de Cuento Argentino del Círculo de Lectores en 1982, año en que se estrenó el filme de culto *Cyberpunk Blade Runner*, basado en *Do androids dream of electric sheep?*¹ La convergencia temporal hacia la primera mitad de esta década plantea la situación del ser humano ante la unión simbiótica con la tecnológica y las consecuencias de la ambición a partir del uso de estos recursos. Una de las lecciones de *The Terminator* (1981) consiste en analizar la naturaleza humana desde el futuro, espacio donde la humanidad diseñó mecanismos de Inteligencia Artificial para dominar la hegemonía militar, la cual terminó por exterminar gran parte de la población. El telón de fondo de este universo posible responde a la competencia armamentista de la Guerra Fría.

“Primera línea” toma como referente semiótico el conflicto bélico britano-argentino de las Islas Malvinas, donde se dio el choque entre el dominio europeo y el militarismo suramericano que generó un estimado de mil bajas humanas. La trama narrativa centra al soldado Cáceres desde una trinchera al frente del ejército. El estallido cambió la percepción de su propia humanidad al enterarse que ya no poseía manos. En el hospital, un oficial lo persuade para incorporarse a la Unidad de combate MUTIL (Móvil Unitario Táctico Integral para Lisiados) y de esta forma demostrar su valor para la nación. Du-

¹ El texto fue publicado en 1968 por Philip Dick.

rante el adiestramiento militar los soldados lisiados han sido complementados con arneses y equipo táctico tecnológico que potencia sus habilidades físicas (metrallas en los brazos, propulsores en las piernas y cañones sobre las espaldas). Estos aditamentos permiten identificar a Cáceres no como un lastimero veterano de guerra lisiado, sino por el contrario, como una unidad de élite de ataque. A partir de este momento el protagonista se descubre a sí mismo con un propósito militar desde lo posthumano.

Rosi Braidotti parte del referente de lo inhumano para dar paso a lo posthumano. El recorrido histórico de la guerra en la humanidad despliega la reflexión sobre la naturaleza humana y la forma en que la ambición y expansión territorial reprime el crecimiento social a costas del favorecimiento del dominante, ello es lo inhumano. Asimismo, Braidotti expone que la realidad del nuevo siglo instaura un nuevo referente respecto del escenario de la humanidad ante el avance mecánico: “La relación entre lo humano y el otro tecnológico ha cambiado en el contexto contemporáneo, para tocar niveles sin precedentes de proximidad e interconexión, lo que constituye el terreno para nuevas reivindicaciones éticas” (Braidotti 90). La línea básica entre la vida y la muerte adiciona un elemento que supera a la muerte, la vida posthumana que abandona elementos del cuerpo para aceptar arneses mecánicos y preservar la vida de una nueva forma. Esta idea “mantiene unida la retórica del deseo de ser cableados con el sentido más radical del materialismo” (Braidotti 92). Como será detallado posteriormente, en “Primera línea” se persuade a los soldados para abandonar su condición de lisiados, apropiarse de la tecnología militar y potenciar sus habilidades en el combate.

Las reflexiones de los universos posibles posthumanos van ligadas con la destrucción de la vida a partir de la guerra, lo cual llega a definir que esta misma es parte esencial de la humanidad. En “Primera línea” el capitán enfatiza la naturaleza belicosa del ser humano cuando arenga a los soldados en los entrenamientos, o al menos enfatiza este sentido hacia la convicción armamentista de la nueva unidad de ataque “La guerra no es inhumana, decía, Los animales no saben hacer la guerra. No hay nada más humano que la guerra. *No hay nada más humano*, decía con voz acerada, *que la guerra*” (Gardini, 6).² La alegoría realizada por el personaje indica que el mundo silvestre no desarrolla el sentimiento bélico, pues no existe una conciencia que desarrolle un plan ambicioso por dominar a otra especie sino de manera natural y de orden alimentario. Las palabras con las cuales el capitán persuade a los combatientes señalan que el desarrollo de la guerra es exclusivo del género humano debido a que se planea, se piensa y se actúa con

² Los énfasis son del autor.

total conciencia por la destrucción de la especie. Esta noción coincide con la observación que hace la Unidad Terminator CSM-101³ a John Connor cuando observan a dos niños pequeños jugando a dispararse con armas de fuego “La humanidad, es su naturaleza autodestruirse” (Cameron).

El análisis transmediático resulta el método adecuado para atender la profundización sobre este tema debido a que en la fusión de géneros como el Cine, Literatura, videojuegos y anime se aborda el fenómeno del humano ante un universo posible. Henry Jenkins, precursor de los estudios transmediales, define y describe el desarrollo de la historia transmediática: “a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada media hace lo que se le da mejor” (Jenkins 101). La Literatura describe universos posibles mediante las palabras, el Cine y el Anime a través de la convergencia entre imagen, música y movimientos, mientras que el videojuego por medio de la inmersión del jugador en un escenario creado específicamente para él. Los relatos de ciencia ficción describen los escenarios posibles y estos medios los presentan desde su estética.

Estas reflexiones permiten observar al humano desde lo posthumano a partir de dos perspectivas distintas: en “Primera línea” el capitán expresa a las unidades humano-tecnológicas que la guerra es natural de la raza humana, mientras que en *Terminator 2* la Unidad CSM-101 identifica que desde la infancia existe una idea de autodestrucción de la especie. Se habla de pensamiento poshumano debido a que se toma una posición sobre la vida humana desde un punto donde se ha rebasado las capacidades humanas. El caso de “Primera línea” los soldados están fusionados por medio de la tecnología a Unidades que potencian sus habilidades para la guerra, mientras que en *Terminator* la Unidad aparenta ser humano pero es una máquina compuesta por circuitos. El cyborg y Berserk presentados en el texto de Gardini y en el filme de James Cameron son dos formas posthumanas que afrontan el cuestionamiento sobre la vida y naturaleza de la humanidad desde un futuro posible. De esta forma el Cyberpunk desarrolla una resistencia crítica sobre la ambición humana y la apropiación de la tecnología para la destrucción de la especie humana.

3 Cyberdyne System Model 101 Tissue Generation Series 800, es la Unidad de infiltración cyborg que empleó la Inteligencia Artificial para exterminar a la raza humana. En el filme *The Terminator* (1984) un ejemplar fue enviado al pasado para eliminar a Sarah Connor, madre de John Connor, líder de la resistencia. En *Terminator 2* (1991) el ejemplar fue modificado por John en el año 2029 y enviado a la década de los 90s para protegerse a sí mismo y a su madre.

2. CYBERPUNK, UNA NUEVA ESPERANZA POSTHUMANA

Las sociedades futuristas que introdujo la industria de animación japonesa describen un universo posible renacido del mundo que afrontó una destrucción masiva. El erguimiento de grandes edificios cilíndricos, luces de neón en las calles, transportes voladores y androides interactuando con la raza humana son tópicos comunes en la narrativa de ciencia ficción tanto occidental como japonesa. Puede definirse con certeza que la estética post-apocalíptica de Japón describe un referente histórico que definió su pensamiento con respecto a la condición humana. Los ataques nucleares norteamericanos sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945 dieron una muestra del fin del mundo a la nación nipona, de ahí se debe la visceralidad de las imágenes destructivas tanto de edificaciones como de cadáveres, pues este hecho es considerado por teóricos que estudian la ciencia ficción japonesa como uno de los más atroces de la historia de la humanidad.

108

La investigación de Alba Becerra explica que alrededor de 246 mil personas fallecieron y aún en fechas recientes se presentan efectos del ataque nuclear “con enfermedades como cáncer, mutaciones y malformaciones debidas a la radiaciones reflejadas en películas como *Akira*, a través de las deformaciones que sufre su protagonista Tetsuo” (Becerra 5). El anime dirigido por Katsuhiro Otomo, considerado de culto por aficionados e investigadores, describe la devastación de la Tierra a causa de una nueva guerra nuclear. Esta representación de universo posible es una muestra de la situación del ser humano confrontando su propia naturaleza bélica en tiempo futuro, lo cual evidencia que la ambición forma parte de la memoria histórica de la humanidad y es constante en los dilemas éticos de la ciencia ficción.

Si se tiene la oportunidad de observar en imágenes el Distrito de Ginza, Tokio,⁴ es fácil de imaginar una escena de acción por sus calles en un ambiente del futuro. Los rascacielos repletos de luces, el edificio Sony, así como el barrio Akihabara evidencian la estética futurista del Japón posterior a la Segunda Guerra Mundial, un antecedente que influye en los relatos de ciencia ficción una nueva esperanza de la humanidad a través de la fusión con la tecnología. El especialista en tecnología japonesa Jonathan Hennessey explica que la visión futurista del Japón contemporáneo es una consecuencia del conflicto del siglo xx: “El uso de armas nucleares sobre sus ciudades dejó una marca indeleble sobre Japón. Por generaciones, la cultura pop japonesa cargaría la impresión de ser la primera sociedad postapocalíptica del mundo” (Hennessey 21). La Historia explica las razones por las cuales

4 Una muestra audiovisual del Distrito de Ginza: <https://www.youtube.com/watch?v=pOed-WCnwVh8>

la cultura nipona es un excelente referente para la estética Cyberpunk, simultáneamente rechazo y aceptación de mecanismos tecnológicos en el cuerpo.

Tokio 3, ciudad renacida en el siglo XXI después del Segundo Impacto,⁵ motivó a que científicos paramilitares formaran NERV (“Nervio” en alemán) Unidad especializada en el combate de *Angels*, y fomentó la investigación y creación del EVA, gigante mecanizado y definido por su creador, Gendo Ikari, como: “el arma más avanzada desarrollada por el hombre, el humanoide sintético Evangelion. La Unidad-01. La última esperanza de la humanidad para sobrevivir” (Anno). Ante la inminente destrucción que acarrea la llegada de seres de gran tamaño, la humanidad ha sido capaz de formar su propia resistencia, a través de lo posthumano, y enfrentar las amenazas con cuerpos mejorados científicamente. El elemento del abandono del cuerpo es una constante que comparten los relatos de ciencia ficción presentados en la presente investigación junto con el discurso de “Primera línea”.

109

El siguiente paso hacia la complementación humana, junto con la tecnología militar, consiste en renunciar a los elementos que hacen a un humano un ser consciente de su propio cuerpo y consecuencias. En el texto de Gardini, Cáceres ya no se concibe a sí mismo humano después de amanecer lisiado tras la explosión. El primer pensamiento fue el siguiente: “ahora siempre se recordaría como ridículo, una cosa sin forma rebotando en un mundo de gente sólida” (3). Afectivamente, Cáceres no se considera persona debido al faltante de motivación para vivir en sociedad. Físicamente no puede completar un humano en su total composición. El autor argentino expone la integridad fragmentada del protagonista e inserta un motivo para abandonar aquella humanidad incompleta: “que él estuviera vivo y las otras partes muertas no era suficiente diferencia. Era un misterio, y cuando pensaba en el misterio sentía ganas de llorar, y cuando lloraba pensaba en sus piernas” (2). El soldado ya no se supone humano, y la forma para afrontar la vida futura es como una persona incompleta. Esta es la razón por la cual el soldado Cáceres adopta el cuerpo mecánico.

La tragedia del protagonista es el incentivo que la trama introduce para originar el elemento posthumano: la unión del cuerpo con la máquina. Se presenta la oportunidad de dejar atrás aquella vida de rencor y desgracia, cuando el oficial le propone la solución posthumana. Aquel militar es descrito con semblante duro a pesar de encontrarse mutilado de una pierna: “manejaba la muleta como un

⁵ El inicio de la trama del anime *Neon Genesis Evangelion* explica la destrucción de una gran parte de la civilización humana a causa de la llegada de los *Angels*, gigantes que bajan a la tierra y exterminan cuanto hay en su camino, lo que dio paso al Segundo Impacto o Gran extinción.

arma, como un privilegio” (3). En esta ocasión, la amputación física es considerada un estado físico potencial. El conflicto de las Malvinas reaparece temáticamente como detonante del texto. La eliminación del cuerpo surge como una necesidad de supervivencia debido a la guerra. Luciana Martínez relaciona el origen del cyborg con el contexto argentino debido al conflicto con el país europeo: “en la Argentina de 1982 el borramiento de la sensibilidad del cuerpo se presenta como una cuestión de supervivencia” (Martínez 94). El análisis de Martínez aborda la relación humano-máquina como una consecuencia materialista de la guerra. La eliminación de los miembros del soldado Cáceres funciona como detonante y motivo para su acercamiento al deseo de ser cableado, elemento que refiere Braidotti como factor del posthumanismo.

110 Un elemento que antecede a la cosificación de la persona es sugerido en las reflexiones de Cáceres cuando se entera que oficial que lo visitó no se refirió a su persona por su nombre y el oficial omite el protocolo para conocerlo personalmente: “también pensaba que el oficial no le había preguntado cómo se llamaba, e inexplicablemente eso lo deprimió” (Gardini 3). A pesar de este detalle, que en adelante clasifica a Cáceres como objeto, acepta por voluntad propia pertenecer a la nueva unidad militar y acceder a una vida posthumana. Con la afirmativa el soldado Cáceres comienza el proceso para abandonar la figura del veterano lisiado al costo de sacrificar su factor humano, acción que Martínez define como objetivación del sujeto: “culmina sometándose a un proceso de cosificación que se le impone” (Martínez 101). La necesidad de excluir la persona física ante una consecuencia de guerra ejemplifica la estética de lo posthumano. Cáceres es motivado a abandonar su condición de soldado lisiado para introducirse a un proceso de mecanización y resurgir como cyborg capaz de hacer frente al enemigo.

El comparativo realizado en esta investigación entre *Evangelion* y “Primera línea” rescata hasta el momento dos temáticas coincidentes: Destrucción del factor humano y Esperanza para la resistencia. *Evangelion* comienza con una sociedad postapocalíptica destruida por los ataques de los *Angels*, imbatibles debido a su fuerza y tamaño, y la condición de que la humanidad está destinada a afrontar su destrucción y someterse a una vida oculta sin oportunidad para hacer frente al enemigo. “Primera línea” retrata la crisis de un soldado en trinchera que pierde partes humanas debido a las detonaciones del enemigo; su vida está condenada a desarrollarse como persona lisiada que inspira lástima debido a la falta de miembros que no pueden complementarlo como humano.

La esperanza es un elemento compartido en la condición humana, la sensación donde el futuro promete algo favorable hacia la persona. Para Heidegger la esperanza es una característica fundamental del ser existente: “a diferencia del miedo, que se refiere a un *malum futurum*, la esperanza ha sido definida como espera de un *bonum futurum* (Heidegger 334).⁶ Las sociedades posthumanas presentadas en los relatos analizados introducen la sensación de miedo e incertidumbre ante la amenaza que coloca en riesgo la vida. En *Evangelion* la sociedad está sometida a vivir en el subsuelo, mientras que en “Primera línea” Cáceres analiza sus posibilidades para ser una persona incompleta físicamente y aceptar la lástima que origina su figura. Los EVAs de *Evangelion* son desarrollados para enfrentar la amenaza sobrehumana que aterroriza a la humanidad. Por su parte, las unidades MUTIL fortalecen las habilidades de los lisiados para aniquilar el frente enemigo en el campo de combate. En ambas ficciones la esperanza reside en la vida posthumana a partir de la fusión del cuerpo humano con la máquina.

111

A partir de este detonante, el fragmento humano pasa al nivel posthumano, como refiere Braidotti, espacio donde la tecnología forma parte del desarrollo del cyborg. Dicho *Neogénesis* establece una nueva condición ética que introduce la reflexión sobre la humanidad desde la óptica de un ente desarrollado por la ciencia del universo posible. El producto que encierra el análisis de la presente investigación es designado *Berserk*, objeto que posee en su origen un elemento humano potenciado a través de la tecnología militar, capaz de ser insensibilizado y destruir con efectividad.

3. BERSERK, CUERPO Y MÁQUINA PARA LA GUERRA

Una característica de los vikingos es su efectividad para el combate y la conquista. Entre los más feroces guerreros destaca el *Berserker*, quien, según Angus Somerville y Russell McDonald, especialistas en estudios nórdicos, enfrentaba combate con furia ciega sin armadura ni protección y desataba un efecto devastador en el enemigo: “entraban en combate bajo cierto trance de perfil psicótico, casi insensibles al dolor, fuertes como osos o toros, y llegaban a morder sus escudos y no había fuego ni acero que los detuviera” (Somerville y McDonald 165). Dicha estrategia de ataque resulta efectiva y los relatos de ciencia ficción la toman como referente para el éxito en el combate. Un elemento que debe rescatarse de este concepto es la insensibilidad del guerrero en combate, pues esta característica representa la eliminación del razonamiento y afectividad del humano.

⁶ Los subrayados son del autor.

El oficial a cargo del adiestramiento en “Primera línea” utiliza frases para persuadir a las nuevas unidades: “Cualquier hombre sabe matar, pero sólo ellos eran verdaderos hijos de la guerra. *Tenemos este cuerpo, decía, gracias a la metralla del enemigo.* Y se señalaba el garfio retráctil, con orgullo y con odio” (Gardini 5). La arenga del militar describe la grandeza de los nuevos soldados únicos y con capacidades devastadoras para el combate. El sentido del discurso nulifica la condición del nacimiento humano tradicional y se torna hacia el agradecimiento de la guerra. A partir de los adiestramientos, comienza la cosificación del posthumano. “los cuerpos de los combatientes mutilados a los que se les implantan partes metálicas constituyen nuevos cuerpos (con nuevas investiduras) que son capitalizados por el Estado” (Martínez 95). Parte del discurso programa a las nuevas unidades a rechazar el uso de la razón y afectividad para potenciar la efectividad en combate, similar al estado en trance de los *Berserker* vikingos.

112

Una de las similitudes de la unidad MUTIL con el cyborg de *Terminator* es su efectividad para el ataque. En *Terminator* (1984), la primera descripción que realiza el soldado Reese después de viajar a 1984 y explicar a Sarah que el terrorista no es un humano común coincide con las características Berserk: “es una unidad de infiltración, parte humana, parte máquina. Por debajo es un chasis de combate, microprocesador controlado, totalmente armado, muy resistente. Por fuera posee tejido humano, piel, cabello, sangre, desarrollados para los cyborgs” (Cameron). Con esta información la protagonista del filme entra en consciencia respecto de la existencia de una amenaza posthumana con el objetivo de eliminarla por completo. El soldado Reese convence a Sarah de que no existe forma afectiva o racional para detener a un cyborg, pues se trata de una máquina diseñada para exterminar a la humanidad: “no se puede negociar, tampoco entrar en razón. Eso no siente pena, remordimiento ni miedo. Y absolutamente no se detendrá nunca, hasta que tú estés muerta” (Cameron). El personaje especifica que el cyborg, a pesar de aparentar forma humana, está despojado de cualquier elemento que lo relacione con un humano capaz de sentir afecciones o razonar como persona. Estas características comparten similitud con el concepto Berserk que es presentado en un trance irracional y efectivo para el combate.

El oficial de entrenamiento en “Primera línea” es el encargado de *programar*⁷ anímicamente a las nuevas unidades para potenciar su efectividad en el ejercicio militar, razón por la cual insta a los efectivos a dejar de lado lo que queda humanidad, debido a que dicha opción

⁷ Designé este término debido a la función del oficial de insertar órdenes y lineamientos a seguir dentro de los soldados que serán empleados como unidades de ataque. Una programación con acciones en cadena a realizar.

generaría una sensación lastimera en los allegados a los soldados: “estaban allí porque los multilados eran una carga en la paz, una pensión costosa para el Estado, una aflicción para los parientes, muertos en vida” (5). El discurso del oficial es realizado con la función de persuadir a los soldados, posicionándolos como personas incompletas, y motivarlos a que son una unidad tecnológica de gran precisión en el combate: ya no son humanos en su totalidad. El oficial reafirma su intención discursiva y presenta la mejor opción, convertirse en máquina para la guerra. El pensamiento de los soldados cambió de la siguiente forma: “se habían templado como acero en el fuego de la batalla. *Templado como acero*, repetía, como si él hubiera descubierto la frase. No eran la resaca, sino la élite” (5). Gardini introduce por medio de la voz del oficial la unión de la persona con el metal. El énfasis *Temple de acero* refiere a suprimir la afectividad necesaria para ejecutar órdenes de ataque efectivas. Las unidades comienzan a ser sistematizadas para asumir el rol de máquinas conscientes, *Berserk* posthumano.

El videojuego *Doom*⁸ (2016) emplea la función *Berserk* dentro de las misiones cuando los enemigos superan cuantitativamente al jugador en algún escenario. El comienzo del juego no tiene cinemática, la pantalla está oscura y sólo se escucha una voz inhumana que dice las siguientes palabras: “Son feroces, brutales, implacables, despiadados... Pero tú... tú serás peor. Destroza y desgarras hasta que acabes con todos” (2016). Los demonios han tomado las instalaciones humanas del planeta Marte y están reviviendo y modificando a los soldados que protegían la base militar. El protagonista despierta aún entero y consciente en medio de un experimento con su cuerpo. A partir de este momento el jugador toma control de los movimientos y elimina a los demonios que fallaron en el intento por revivir al nuevo híbrido (yo jugador). El protagonista asume una posición de *Berserk* y aniquila todo demonio que encuentra a su paso haciendo uso de diversas armas y explosivos que descubre en cada nivel. Existen algunos escenarios durante el juego donde el jugador se encuentra rodeado por enemigos y las municiones son limitadas. A partir de ese momento se puede tener acceso a una esfera brillante que libera el modo *Berserk*⁹ que le permite destrozarse enemigos con las manos sin necesidad de armamento.

⁸ *Doom* es una saga de First Person Shooter (Combate en primera persona) creado por id Software en 1994, uno de los primeros juegos para computadora personal. No existe explicación inicial de la trama al comienzo del juego, por lo que el jugador explora y va descubriendo sobre su personaje conforme avanza dentro de las instalaciones de la Union Aerospace Corporation (UAC) en Marte durante el siglo XXIV. En juegos posteriores y hasta *Doom* 2016, se explica brevemente que el protagonista fue sujeto de un experimento que fusiona el cuerpo humano con sangre de demonios marcianos. Por alguna extraña razón el protagonista despierta consciente y es temido por demonios y humanos.

⁹ En la siguiente liga puede observarse un gameplay de *Doom* 2016 donde muestra los efectos del *Berserk* contra los enemigos: https://www.youtube.com/watch?v=XZGU_JdQAow

Proceso similar sucede cuando el soldado Cáceres entra en combate para abrir brecha en la línea enemiga. Gardini describe el funcionamiento del soldado: “Apretó botones y palancas, moviendo frenéticamente todo el cuerpo, reservando los explosivos más potentes para último momento. Como no necesita sangre propia, las venas palpitaban como si tuvieran exceso de sangre para un cuerpo que ya no necesitaba tanta” (8). El soldado Cáceres se ha convertido en un arma autónoma que tiene decisión de atacar conforme avanza en el terreno. Similar al protagonista de *Doom*, emplea todo armamento a su alcance y reserva los más devastadores hasta el final. Carlos Gardini enfatiza el desprendimiento de lo humano cuando describe la sensación de Cáceres al momento de prescindir de la sangre en su cuerpo, lo que sugiere que ha sido reemplazada por algo más, ya sea combustible o tecnología mecánica.

114

El escritor rioplatense dedica un párrafo para describir el funcionamiento en combate de las unidades cyborg, parte de las estéticas tecnológicas de la década de los ochentas. En el caso específico de “Primera línea” los sistemas mecánicos son adaptados a los miembros faltantes de cada soldado:

Cada unidad MUTIL era básicamente un minihelicóptero con autonomía de vuelo limitada que portaba gran cantidad de armamento de corto alcance. Cada unidad básica era provista con los accesorios que necesitaba cada soldado. Ninguna era igual a otra, pues cada cual respondía a un repertorio específico de mutilaciones. Los accesorios reemplazaban piernas y brazos, pies y manos, caderas y tobillos, y mediante piezas de plástico o metal se conectaban con los mandos: pedales, palancas o botones accionaban las armas y orientaban los rotores (4).

El funcionamiento específico de piezas mecánicas fusionadas en el cuerpo que describe Gardini en 1982 forma parte de la estética que desarrolla el Manga japonés *Alita, ángel de batalla*¹⁰ en 1991. Cuando cae del cielo un cuerpo casi destruido, el Dr. Daisuke Ido descubre que se trata de un cyborg con el cual se encariña y protege como a su propia hija: “Te voy a dar un cuerpo digno de una guerrera. Un cuerpo ideal para luchar, con la potencia suficiente para arrebatar una vida de un solo golpe. ¡Tienes que luchar para sobrevivir poder sobrevivir en este mundo!” (Kishiro 82). En la superficie conviven humanos y cyborgs, pero existen algunos que cazan cyborgs para mejorarse a sí mismos y vender piezas en el mercado negro. Por las noches, Ido es un

10 En el siglo xxvi la humanidad se ha recuperado de una guerra interplanetaria, lo que ha generado que los humanos restantes se limiten a vivir en la superficie de la Tierra y las razas de elite en la Ciudad de Hierro, un gran trozo cosmopolita flotante al que no pueden acceder los humanos comunes. El Manga fue creado por Yukito Kishiro en 1991 y consta de 12 tomos. En febrero del 2019 se estrenó su versión cinematográfica bajo la dirección de Robert Rodríguez. La protagonista es un cyborg que durante la trama es mejorado hasta su forma Berserk.

caza-recompensas que captura miembros del hampa. Alita sigue sus pasos y decide ayudarlo en sus operativos para protegerlo de peligros. En una situación arriesgada para la protagonista y su padre adoptivo, la cyborg derrota a un enemigo de gran tamaño de una forma inesperada. Ido se entera que Alita es un cyborg más avanzado que cualquier otro que haya conocido, un Berserk: “El movimiento que ha hecho... ¿no era una de las llaves del Panzer kunst, la antigua disciplina de lucha de Marte? Se dice que es la más poderosa de las diversas disciplinas de lucha desarrolladas específicamente para los cyborgs humanoides” (28). A partir de este momento, Alita es revestida con un cuerpo que potencia sus capacidades cyborg en modo Berserk, lo cual le permite capturar enemigos y enlistarse en los juegos extremos de pelota.

La diferencia entre Alita y el soldado Cáceres consiste en que Alita fue creada como cyborg en un principio, mientras que Cáceres fue humano. Ambos pierden partes de su cuerpo y son potenciados tecnológicamente para el combate, lo cual los hace efectivos para dar solución a los conflictos presentados en sus relatos y los hace temibles para los demás habitantes, caso similar con el protagonista anónimo de *Doom*, un elemento híbrido que adquirió habilidades Berserk y que no quedó dominado por los demonios que intentaron modificarlo. Alita auxilia a capturar miembros del mercado negro, mientras que Cáceres facilita los planes militares del ejército. Por su parte, el *Doom Marine*¹¹ es temido por demonios y humanos que viven en Marte y comienza su búsqueda para cerrar el portal que los directivos de la UAC abrieron, cual caja de Pandora, que destruyó gran parte de la humanidad residente en Marte.

El empleo de unidades Berserk en enfrentamientos bélicos es una solución determinante y una victoria asegurada en la realidad posthumana, pues las habilidades de combate fusionadas con partes mecánicas superan las capacidades del enemigo. El soldado Cáceres junto con sus compañeros ejecutan su función de forma automatizada con la distinción de que ellos pueden manipular las acciones y actuar por instinto de supervivencia. Gardini describe la precisión de las unidades MUTIL y su efectividad para abrir el frente enemigo: “La única forma de pararlas era destruirlas: ninguna retrocedía. Si el tripulante moría, casi siempre seguía disparando y a menudo se estrellaba contra las líneas defensivas” (8). La funcionalidad de las unidades MUTIL representa un excelente resultado para los planes creados por los directivos militares. Gardini explica por medio de las palabras del

11 Es el título otorgado al protagonista del juego, pues la intención es fusionar al jugador con el personaje y lograr el efecto de inmersión dentro del relato: el jugador se convierte en personaje y realiza todas sus decisiones. Con ello, el jugador experimenta el modo Berserk y aniquila a cuanto demonio se encuentre delante de él.

oficial el beneficio económico de esta iniciativa: “Una unidad MUTIL era mucho más costosa que un infante, pero menos que un blindado; como arma antipersonal era mucho más rentable que una bomba de alta potencia, y mucho más barata que un avión derribado” (4). Esta afirmación antecede un pensamiento que más adelante el soldado Cáceres resiente en su interior, pues comprende la finalidad práctica del empleo de unidades MUTIL para el ejército más allá del beneficio de los soldados, es decir, se elimina la voluntad de la persona que experimenta el proceso como cyborg y se favorece la ambición militar.

Los EVAs de combate empleados en *Evangelion* son pilotados por adolescentes que fusionan su información genética con la máquina. Dentro de la cabina reciben y ejecutan las órdenes de los paramilitares que los contrataron. En un momento crítico de la trama, el protagonista Shinji decide desacatar la orden de eliminar un EVA que ha sido infectado por un Angel, puesto que es pilotado por un amigo suyo. La destrucción de la Unidad podría mutilar e incluso eliminar a su compañero, por lo que Shinji niega la decisión del capitán al mando:

—Prefiero morir que matar a Asuka.

—No importa. (a los técnicos) Corten la sincronización del piloto con la Unidad 01. Pasen el control al Piloto Automático. Será más útil que el piloto actual” (Anno).

La siguiente escena muestra a la Unidad de Shinji en modo Berserk destruyendo la Unidad atacante. La escena simula a un animal cazador que comienza a comerse los restos del enemigo de forma bestial.¹² El comandante decide fríamente aniquilar al enemigo a expensas de eliminar a su propio piloto. Shinji intenta tomar control de su Unidad demasiado tarde y ve en primera persona la posible destrucción de su compañero. Las decisiones de los altos mandos en *Evangelion* coinciden con las actitudes de oficiales descritos en “Primera línea” con respecto al uso de recursos humanos que poseen capacidades potenciadas, pero que pueden ser controladas a voluntad de los mandos.

Después de comprobar su eficiencia en batalla, los soldados son congregados en la explanada del centro de entrenamiento, son despojados de sus arneses y sentados en sillas de ruedas. Cáceres observa que un coronel sin mutilaciones llega al centro y comienza a hablar: “La patria les está agradecida, dijo, y el soldado Cáceres sintió una punzada en el vientre” (10). La sensación del soldado anticipa una experiencia de abandono, como cualquier objeto o herramienta que

12 La siguiente liga muestra la escena descrita: <https://www.youtube.com/watch?v=66xvzcU-ZI5A>

funciona por un momento y luego es desechada. El texto de Gardini muestra la forma en que los soldados están sometidos a los planes de la autoridad, la cual busca el beneficio de la victoria a expensas de sus peones. Humano común o potenciado mecánicamente, las unidades continúan sujetas a las decisiones de ambición de las autoridades. La desagradable experiencia del soldado Cáceres evidencia que no existe una esperanza para beneficio de una persona como él, como así se le hizo creer, sino que formó parte de una táctica militar que aprovechó su condición física para motivarle a generar una nueva victoria. El cierre del texto confirma la sensación de abandono y violación de su propia humanidad: “—¿Qué hacen con las unidades MUTIL? —preguntó el soldado Cáceres a un suboficial. El suboficial sonrió. —Nunca hubo unidades MUTIL” (11). Esta afirmación sucede en el momento cuando despiden a las unidades y los lisiados son reincorporados a sus ciudades. El soldado Cáceres observa desde el helicóptero cómo los arneses quemados forman una nube de humo y se consume así una parte de él, su parte posthumana.

117

CONCLUSIÓN

La fusión entre la tecnología y la cotidianeidad muestra una dependencia humana de aparatos electrónicos. Las reflexiones respecto al exceso de confianza en dispositivos son parte de las temáticas que abordan los relatos de ciencia ficción. La convergencia conceptual que introdujo la década de los ochentas desde la literatura, cine, música y animación ha permitido integrar la estética Cyberpunk y el rechazo al exceso de la tecnología. Asimismo, el videojuego comenzó su profundización narrativa a inicios de los noventas al introducir personajes con tramas complejas dentro del relato, ello permitió contrastar fenómenos semióticos desde este medio. El empleo del comparativo transmedia como método de interpretación permite identificar dicha correlación entre cada dispositivo y evidenciar, a partir del género de ciencia ficción, que la ambición humana trasciende siglos y sus resultados son nocivos para la humanidad.

La crítica posthumana que establece Rosi Braidotti muestra una realidad posible que puede observarse desde el presente: la ambición prevalece y los medios tecnológicos evolucionan para unir al humano con la máquina. Al principio de los relatos posthumanos, esta simbiosis aparenta una escapatoria de la aflicción. *Evangelion* y “Primera línea” muestran que puede vencerse al enemigo uniendo la parte humana con tecnología de combate. Los dos relatos introducen a un personaje que necesita de la mejora tecnológica y que accede a ser

“cableado” y así aspirar a una vida posthumana con piezas metálicas como parte de sí mismo. Ambos protagonistas son sometidos por la voluntad de directivos militares despreocupados por las emociones de las vidas a su cargo, pero son compensados por las capacidades posthumanas que conlleva su categoría cyborg.

El nivel máximo de potencia posthumana presentado en la presente investigación indica que el estado Berserk es devastador ante el enemigo y que otorga a la parte humana que lo compone una fuerza implacable. Esta estrategia resulta efectiva para conducir los planes bélicos hacia la victoria. El estado Berserk es capaz de mostrar desde la ficción las consecuencias de una voluntad humana que no entra en razón y que destruye a su propia especie. La temática que profundiza Carlos Gardini en “Primera línea” consiste en detallar el proceso de cosificación de la vida humana, bajo el sometimiento de la ambición militar, y otorgar beneficios tecnológicos que deterioran la voluntad del humano que es absorbido por la transición posthumana. El cyborg potenciado a Berserk resulta una propuesta de escape para la condición humana limitada: poderosa, pero a final de cuentas, un objeto desechable. ■

REFERENCIAS

- BECERRA, Alba. *La ciencia ficción en el Anime japonés: análisis sobre la relación del individuo y la tecnología en el escenario postapocalíptico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- DOOM, 2016, Bethesda.
- GARDINI, Carlos. *Primera línea*. Edit. Sudamericana, 1983. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Buenos Aires: Philosophia Cl, 2007.
- HENNESSEY, Jonathan. *The story of videogames: The incredible history of the electronic gaming revolution*. Nueva York: Ten Speed Press, 2017.
- JENKINS, Henry. *Convergence culture*. Barcelona: Paidós, 2008.
- KISHIRO, Yukito. *Alita, Ángel de combate*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2002.
- MARTINEZ, Luciana. "Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo cibernético. A propósito de 'Primera línea' de Carlos Gardini". *Literatura: teoría, historia, crítica* (2017): 87-109.
- NEON Genesis Evangelion. Dir. Hideaki Anno. TV Tokio. 1995. Televisión.
- SOMERVILLE, Angus y Russell McDonald. *The Viking Age: A Reader, Second Edition*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- TERMINATOR 2. Dir. James Cameron. Carolco. 1991. DVD.
- THE Terminator. Dir. James Cameron. Orion. 1984. DVD.



Patricia Núñez. Profesora de literatura, egresada del Instituto de profesores “Artigas”, Magíster en Literatura Latinoamericana (FHCE, UDELAR), su tesis aborda la reescritura de la obra Doñarramona de Víctor Manuel Leites. Actualmente está en proceso de finalización de la tesis de Doctorado en Letras del programa de Posgrados de la FHCE, UDELAR, cuyo objeto de estudio es la narrativa de José Pedro Bellán. Se desempeña como docente efectiva en Educación Secundaria y como docente de Literatura Española en el IPA y en el Profesorado Semipresencial en las especialidades de Literatura e Idioma Español respectivamente. Es co-directora de Rebeca Linke editoras.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

Inquietantes extrañezas en los relatos de *Huerco* de José Pedro Bellán

Disturbing strangeness in the stories of Huerco by José Pedro Bellán

Estranheza asustadora nos contos de *Huerco* de José Pedro Bellán

Patricia Núñez

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

correospatnu@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se propone abordar la peculiaridad de un tipo de narrativa urbana que emerge como disenso en el ámbito hegemónico de la narrativa criollista. Esta modalidad de ficción da cuenta de la experiencia urbana como nuevo patrón del que surgen personajes y situaciones propios de los conflictos instalados por la modernidad. Sin apartarse de la poética realista que caracteriza la mayor parte de su obra, pero en la porosa convivencia entre lo posible y lo imposible, el autor incorpora en su universo narrativo algunas ficciones en las que se erosiona el plano “estable” de lo cotidiano y conocido. De esta manera instaura contactos con ciertas convenciones del llamado género fantástico, como la vinculación insólita o problemática con seres inanimados, el tópico del doble y lo especular en personajes y situaciones sugiriendo e instalando efectos sobrenaturales y/o siniestros. Los relatos de la ópera prima *Huerco* de José Pedro Bellán, publicados en 1914, dialogan con ese universo de cambios, y por su naturaleza colaboran con el ambiguo lugar del autor (narrador, dramaturgo, maestro y diputado) en el campo intelectual del momento.

Palabras clave: José Pedro Bellán, Literatura uruguaya, Narrativa fantástica, Ciudad.

ABSTRACT

This work aims to address the peculiarity of a type of urban narrative that emerges as dissent in the hegemonic ambit of the “criollista” narrative. This fictional mode gives an account of the urban experience as a new pattern from which characters and situations arise typical of the conflicts installed by modernity. Without departing from the realistic poetics that characterize most of his work, but in the porous coexistence between the possible and the impossible, the author incorporates in his narrative universe some fictions in which the “stable” plane of the everyday and known is eroded. In this way, he establishes contacts with certain conventions of the so-called fantasy genre, such as the unusual or problematic relationship with inanimate beings, the topic of double on characters and situations suggesting and installing supernatural and /or sinister effects. The stories of José Pedro Bellán’s first opera *Huerco*, published in 1914, dialogue with this universe of change, and by their nature collaborate with the author’s ambiguous place (narrator, playwright, teacher and politician) in the intellectual field of the moment.

122

Keywords: José Pedro Bellán, Uruguayan Literature, Fantastic Narrative, City.

RESUMO

Este trabalho visa abordar a peculiaridade de um tipo de narrativa urbana que surge como dissenso na esfera hegemônica da narrativa “criollista”. Essa forma de ficção dá conta da experiência urbana como um novo padrão a partir do qual personagens e situações surgem dos conflitos instalados pela modernidade. Sem se afastar da poética realista que caracteriza a maior parte de sua obra, mas na porosa convivência entre o possível e o impossível, o autor incorpora em seu universo narrativo algumas ficções em que o plano “estável” da vida cotidiana e conhecido. Desse modo, estabelece contatos com certas convenções do chamado gênero fantasia, como a conexão inusitada ou problemática com seres inanimados, o tema do duplo e a especulação em personagens e situações que sugerem e instalam efeitos sobrenaturais e / ou sinistros. Os contos da estreia (*Huerco*) de José Pedro Bellán apresentaram publicados em 1914, dialogam com este universo de mudanças e, pela sua natureza, colaboram com o lugar ambíguo do autor (narrador, dramaturgo, professor e deputado) no campo intelectual do momento.

Palavras-chave: José Pedro Bellán Literatura Uruguai, Narrativa Fantástica, Cidade.

yo encuentro las cosas más lindas en el reflejo que en la realidad.

José Pedro Bellán, “El alba”

José Pedro Bellán nació en Montevideo el 30 de junio de 1889 y murió el 24 de julio de 1930, en medio de celebraciones deportivas y los festejos patrióticos del Centenario.¹ En la historia de nuestro país este período es clave, es cuando se piensa a sí mismo en su proyección al futuro, buscando y construyendo su identidad, atravesado por las múltiples modulaciones del cruce entre tradición y vanguardia, pasado y modernidad. En este contexto la producción teatral bellaniana se inicia en 1911 con la publicación del drama *Amor* y no se cierra sino hasta el mismo año de su muerte con la publicación de *El centinela muerto* e *Interferencias*; mientras que sus publicaciones narrativas se ubican entre 1914 cuando se publica *Huerco* y 1926 cuando aparece el volumen *El pecado de Alejandra Leonard*.²

En esas primeras décadas del siglo se completa el proceso de secularización iniciado tiempo atrás y que involucró, entre otros, la educación (en la que el autor participa activamente), las mentalidades, costumbres e instituciones.³ Su desempeño como maestro, narrador, dramaturgo y político (diputado) en filas batllistas, lo hace partícipe del ambiente de cambios y modernización que caracterizan la sociedad y la cultura del Uruguay de las primeras décadas del siglo veinte, atravesadas por la influencia de José Batlle y Ordóñez. En este re-planteo de la propia imagen, los intelectuales, en mayor o menor medida, irán haciéndose permeables a la experiencia reformista que se asoció a esos tiempos. Las relaciones entre un autor y su obra no son algo aislado, sino que “se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de

123

1 Fue el mayor de ocho hermanos, sus padres fueron: Pedro Bellán, hijo de inmigrantes franceses y Josefa Giráldez, hija de inmigrantes gallegos; pertenecientes a la clase media trabajadora y muy permeables al ambiente cultural de su época.

2 Obra edita y/o estrenada: **Narrativa:** *Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918), *Primavera* (1920), *Los amores de Juan Rivault* (1922), *El Pecado de Alejandra Leonard* (1926). **Teatro:** *Amor* (edición: 1911), *¡Dios te salve!* (estreno y edición: 1920), *Vasito de agua* (estreno 1921, inédita), *Tro-loro-la-rá* (estreno: 1922, edición: 1925), *La ronda del hijo* (estreno 1924), *Blancanieves* (edición: 1929), *El centinela muerto* (edición: 1930), *Interferencias* (edición: 1930). En el relevamiento que he realizado en el Archivo Bellán de la Biblioteca Nacional hay catalogados manuscritos de ensayos, apuntes, relatos y obras dramáticas inéditas.

3 Tal como plantea Barrán en *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)*, el país entraba tempranamente en una modernización caracterizada, entre otros, por un tenso proceso de secularización iniciado en el s. XIX y que se completa en los primeros años del s. XX: en 1906 se retiran los crucifijos de los hospitales públicos, en 1907 se aprueba la primera ley de divorcio, en 1909 se suprimen las prácticas y enseñanza religiosas en escuelas estatales, en 1913 se logra la ley de divorcio por la sola voluntad de la mujer. En 1919 se separa la Iglesia del Estado, dejando éste de tener religión oficial. A partir de ese mismo año se “laicizan” las fiestas religiosas de forma que la Semana Santa pase a ser “Semana de Turismo”; el “Día de la Virgen” se vuelve el “Día de las playas”; la Navidad será la fiesta de la familia hasta nuestros días.

comunicación”, lo que además tiene que ver con el lugar que ocupa el creador en la estructura del campo intelectual, definido como “un sistema de líneas de fuerza [...] fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Pierre Bourdieu 135). En ese entramado de fuerzas del campo literario, donde inciden instituciones y agentes de legitimación, los escritores pueden integrarse, quedar dentro de los parámetros definidos como aceptados o aceptables, también pueden adaptarse u oponerse y operar desde el disenso, tanto sea a propósito del momento de su aparición, de su comportamiento más o menos afín respecto de escuelas o grupos o de la naturaleza de su escritura, los géneros que aborda, los temas que asedia, los personajes que construye, etc.

124 Lo anteriormente planteado lleva a pensar en una ambigua legitimación de Bellán en el campo intelectual del momento, puesto que sus obras se publicaron, algunas se reeditaron y su teatro tuvo un éxito importante, aunque fue postergado en su condición de narrador, lo que ha llevado a que su obra narrativa haya tenido una atención descuidada y dispar (Montiel Ballesteros; José Pedro Díaz; Emir Rodríguez Monegal 219; Arturo Visca 101; Jorge Albistur 10).⁴ Mientras algo más que la idealización del mundo bucólico lleva a algunos autores a elegir el universo del “campo” como digno de ser contado, cantado, o representado, la experiencia urbana, de la mano de la modernización —ya desde finales del siglo diecinueve— se presenta como un otro patrón a la ficcionalización. A propósito de esta producción narrativa la crítica comparte la idea de que no se ve filiación con los creadores que lo anteceden, los del 900, así como tampoco con la producción de los artistas de la década del 20, lo que sugiere una temporalidad desfasada respecto de algunos grupos y tendencias. Norah Giraldo (31) habla de líneas de fuga como “un modo de detectar, por parte de un escritor, lo que se prepara, lo que adviene”, de esta forma en lugar de ver el desfase (posible marca de rareza) podría leerse la obra en contacto con otras tradiciones no menos legítimas que la hegemónica en la que no parece tener cabida y de la que disiente.

Inserta en un sistema que no es binario, la dominante urbana de la obra de José Pedro Bellán es una de las notas que lo parti-

4 Me interesa señalar que la obra narrativa de Bellán no ha tenido la atención y la jerarquización que sí se le ha dado a su creación dramática. No ha sido considerada en las historias de la literatura uruguaya, o lo ha sido parcialmente, el caso paradigmático es el juicio de Zum Felde quien no reseña el corpus narrativo bellaniano y en el relevamiento omite el primer libro de relatos *Huerco*. Si bien algunos de sus textos narrativos consiguieron ser reeditados y hoy pueden conseguirse, otros, tales como *Huerco* y *Los amores de Juan Rivault*, tienen a la fecha una única edición, lo que ha dificultado el conocimiento y la difusión de la narrativa de Bellán por su casi imposible localización. El 20 de diciembre de 2017 el repositorio digital *Anáforas* incluyó a José Pedro Bellán en su *Archivo de prensa. Biblioteca digital de autores uruguayos*, permitiendo acceder a la totalidad de la obra éditada, entre otros materiales de y sobre el autor.

cularizan, lo “separan de la común doctrina” de los creadores que le anteceden y de sus contemporáneos (Lasplaces 6-7; Fernando Aínsa 291; Ángel Rama xxxvi; Hugo Verani 18; Díaz 5; Pablo Rocca 7) lo que ha llevado a algunos a señalarlo como el primer narrador urbano (Rama 23; Visca 72; Albistur 10; Díaz 5). Esta narrativa surge descentrada respecto de la corriente narrativa del momento —el criollismo en auge en la década del veinte— si se tienen en cuenta la temática y su tratamiento (Rama 63; Aínsa 291; Visca 7).

Si bien no es el único ni el primero en ocuparse de dicha materia, y pensando siempre desde el ámbito de Uruguay, la peculiaridad de la narrativa de Bellán radica, entre otros aspectos, en que en toda ella domina la imaginación urbana, apartándose de líneas directrices de la narrativa de sus contemporáneos y encontrando en la ciudad y sus personajes una realidad cercana (no necesariamente americanista y muchas veces irreverente, inestable y extraña) digna de ser contada.⁵ La urbe no es sólo el espacio o ambiente, telón de fondo para el desarrollo de la acción y movimiento de los personajes, sino que es determinante en la interioridad de los mismos e interviene directamente en la construcción del universo ficcional. Estas creaciones surgen en pleno proceso de modernización, transformación y embellecimiento de la “Atenas del Plata” constituyendo lo que será una constante en la producción literaria de Bellán: el protagonismo de la ciudad de Montevideo construida en su carácter paradójico y mudable, capaz de dar vida y muerte a la vez, espacio privilegiado del fenómeno que está en el centro de la condición moderna: el encuentro violento entre el mundo interno del individuo y el mundo externo de la sociedad y las ciudades. Los personajes de los relatos, anodinos, grises, impotentes, capaces de actitudes volubles, ambiguas y contradictorias se configuran con identidad urbana, su manera de ver el mundo y de desenvolverse en él, concuerdan con su pertenencia a la ciudad. A la vez, los espacios urbanos cobran forma a partir de la manera en que esas personalidades experimentan su cuerpo. Son personajes delineados desde su intimidad, entendida como aquello que no se agota en los problemas del alma, sino que alude también al cuerpo en diferentes formas, sus placeres y sufrimientos, hasta sus enfermedades. (Barrán 31)

La sociedad del Novecientos, a la que remiten las ficciones, es una sociedad pautada hasta en sus mínimos movimientos por normas

⁵ La obra de Enrique Amorím, Horacio Quiroga, Otto Miguel Cione, Carlos Reyles, contemporánea a la de Bellán, incursiona en lo urbano pero también y con mayor énfasis en lo rural o la selva, tal el caso de Quiroga. Los textos urbanos: El sueño de Chaplin, Hilván y Crónica de un pequeño funcionario de Verdié, Pereda Valdés y Manuel de Castro respectivamente, aparecen en 1930, año de la muerte de Bellán y los primeros textos de Felisberto Hernández (discípulo de Bellán, puede pensarse que sigue su línea narrativa) nacen muy cercanos al cierre del proceso creador bellaniano.

que llevan a los individuos a adoptar las “poses” que les son permitidas: el disimulo, el embozo, la contención de las pasiones en sus múltiples formas de la represión, el disfraz. Desde tal perspectiva el ámbito urbano y la ciudad propiamente dicha se vuelven el espacio donde se instala la pugna que constituye el drama de unos personajes cuyas casas esconden intimidades perturbadas por un afuera que no siempre los asimila. Como lo han establecido los aportes de Barrán (2008), la contradicción abierta entre la moral proclamada en ese tiempo y la que en los hechos se vivenciaba es una señal del cambio de valores que se producía en la época. En los relatos bellanianos los personajes están hermanados en una conflictividad ética que tiene como centro la imposibilidad de satisfacer sus deseos, sean de la índole que sean.

126 Sin apartarse de la poética realista que caracteriza la mayor parte de su obra, pero en la porosa convivencia entre lo posible y lo imposible, el autor incorpora en su universo narrativo algunas ficciones en las que se erosiona el plano “estable” de lo conocido dando lugar a la irrupción de lo insólito, de lo extraordinario en el orden instaurado, implicando la fisura y trasgresión de lo cotidiano o habitual (Roger Caillois; Louis Vax; Rosemary Jackson; Roas; Campra). En la mayoría de los casos en que se dialoga con ciertas zonas de lo fantástico Bellán apuesta más a lo que la crítica ha considerado como “casos clínicos” en consonancia con desórdenes en el plano de lo psicológico de los personajes (a veces también narradores), como potenciadores de las experiencias inexplicables, más que a sugerir un otro orden de lo consensuado como real. Al presentarse “acontecimientos extraordinarios pero no irreales” podría pensarse con Barrenechea (393) en una narrativa “que cae dentro de los cuadros de ‘lo posible’”. La vinculación insólita con seres inanimados, las acciones paralelas, el tópico del sueño premonitorio, el doble y lo especular en personajes y situaciones sugiriendo e instalando efectos sobrenaturales y/o siniestros, provocan al decir de Freud, el sentimiento de “inquietante extrañeza” y funcionan en la propuesta bellaniana como otra forma del disenso.

El diálogo con lo fantástico es irregular, aunque constante en la narrativa del autor y si bien fue percibido por la crítica, no consiguió mayor análisis dentro de su poco estudiada producción. Lasplaces, quien junto a José Pedro Díaz fue de los intelectuales que más atendió la labor de Bellán califica al autor como “sombrio perseguidor de espectros” en la reseña de *Huerco*, obra que Montiel Ballesteros incluye en los “últimos resplandores de un género mórbido” y que “denota, hasta en su mismo título, un propósito de satanismo, de cosa rara y escalofriante”; por su parte De la Peña dice de Bellán que es capaz de asentarse en “lo extraño y extravagante”. Más próximo en el tiempo,

Claudio Paolini lo integra a través de sus libros *Huerco* y *El pecado de Alejandra Leonard* en el canon de textos fantásticos del Uruguay, en lo que denomina “sector intermedio”, entre las producciones de Horacio Quiroga y Javier de Viana (integrantes de la llamada generación del 900) y los autores Manuel Otero, Adolfo Agorio y Montiel Ballesteros, a quienes incluye en un “sector marginal”. Lo cierto es que, con excepción de *Primavera* (1920),⁶ en los volúmenes *Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918), *Los amores de Juan Rivault* (1922) y *El pecado de Alejandra Leonard* (1926), la presencia de relatos que se vinculan con el universo de lo fantástico es evidente.⁷

LOS INICIOS: TENTATIVAS Y PROYECCIONES EN *HUERCO*

Este libro, que desorientó a la crítica, fue recibido como la creación pujante y singular de un joven y novel autor, que incursiona en lo fantástico y cuyos cuentos, en la línea de autores como Poe o Maupassant, nacen concebidos de la vocación y como producto de una honda emoción. Lasplaces considera que es un libro excepcional, “agria literatura” de estilo gráfico y sintético. Entiende que los relatos “describen con extraordinaria eficacia oscuros estados de conciencia que reclaman ser clasificados dentro del dominio de la psiquiatría”. El texto, compuesto por trece relatos tuvo escasa atención y en algún sentido, fue rápidamente olvidado. La crítica de Sebastián Morey condensa lo que generaba el texto a cinco años de su publicación:

Raro y complejo temperamento literario, José Pedro Bellán cultiva en *Huerco* la narración fantástica, el cuento henchido de misterio, el caso psico-patológico. Su originalidad es completa: la trama, los personajes, la manera de encarar los asuntos, hasta el estilo (de una desconcertante irregularidad), tienen el sello personalísimo del autor. Sus relatos pecan, a veces por extravagantes; pero siempre domina en ellos la nota sugestiva y atrayente, y el lector, arrastrado por un creciente interés, ríe mecánica, trágicamente con

6 Este libro fue concebido como lectura escolar, enfocado a un público infantil y adolescente, conforme a las pautas del Consejo de Educación Primaria, que solicita apartarse de universos maravillosos y/o fantásticos. Para una aproximación a esta obra: Núñez, Patricia. “Génesis de Primavera, un manuscrito de José Pedro Bellán”. En: *Lo que los archivos cuentan* 6, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, 2018, pp. 65-83.

7 Aunque hay otros relatos que podrían dialogar con zonas de lo fantástico, dado el devenir teórico de la categoría, considero que los ejemplos de dicho vínculo se encuentran en: “La Señora de Del Pino” (DR) donde la presencia inquietante de un “cuerpo de cera” permite poner en cuestión saberes establecidos como el de la ciencia o el médico en particular; “El busto” (LADJR) en el que el autor revisita el tópico de la presencia del objeto inanimado, en este caso la escultura de Isabel, esposa fallecida del protagonista; “Fuego fatuo” (EPDAL) que plantea el juego especular de la imaginación y las acciones paralelas y “Papá hay un negro” del mismo volumen, donde se aborda el tema de la fantasía infantil y la amenaza de una existencia que altera la vida familiar. Mención aparte merece el relato “La realidad” publicado en dos libros: LADJR y EPDAL que instala el tópico del sueño/visión de una mujer que luego tendrá materialidad en la realidad.

el animado cadáver de “Nota cómica”; se estremece de espanto con “La cruz de piedra” y “Vía libre”, siente en un aleteo de locura, como una caricia suave, la vecindad de la muerte en la extraña divagación de “¿Suicidio?” (s/p)

Tal como se desprende de la cita, en esta obra es donde se hace más presente el diálogo con las tradiciones fantásticas; del total de relatos, al menos seis, transcurren en un realismo erosionado en sus supuestos de estabilidad, es evidente que, como si de ensayo y error se tratara, Bellán tiente formas y tópicos que funcionarán en algunos casos como punto de partida y en otros como una lúdica incursión pasajera.

128 “Mi ruina” es la narración que abre el volumen y que, de alguna manera, pone en contacto los hilos ficcionales de los relatos que traman el libro.⁸ En este cuento se plantea el conflicto que recorre la mayoría de las historias: el paisaje urbano que deviene paisaje interior y que conecta con la esencia de un ser disociado, interferido o atrapado por algún deseo. El texto está teñido de reminiscencias románticas al presentar un personaje que busca preservar su intimidad desde la evasión. El gusto por esta tradición todavía estaba presente en algunas creaciones epocales, aunque Bellán incorpora la imaginación urbana a la par que la indagación en lo íntimo que son sello distintivo de su producción. En su obra *El campo y la ciudad*, Raymond Williams (291) asedia la evolución de la experiencia urbana y plantea que existe un correlato entre la figura de “un hombre que pasea a pie, como si estuviera solo, por sus calles” con la precepción de nuevos rasgos de la ciudad moderna, como se aprecia en el presente relato.

La narración en primera persona, permite intensificar la interioridad de un protagonista espectral, errante, que concentra en su peripecia el conflicto del individuo moderno tal como ha sido planteado: “buscaba mis lugares, mis calles y mis caminos. Toda la ciudad se abría ante la luz, entre el mar y los árboles [...] Crecía el murmullo y se hacía el ruido por toda la ciudad [...] y eran ya en la realidad, el trabajo, el hambre y la estulticia” (5).

Esa presencia que irá volviéndose fantasmal, narra desde una subjetividad dispersa pero atormentada a la vez, una ubicua condición que descoloca al lector en la medida que nunca queda claro qué tipo de criatura es la protagonista del relato: ¿un fantasma? ¿un alma en pena? ¿un transeúnte perdido? El universo evocado que comienza definido y reconocible: un estanque, una “reja antigua” lugar de encuentro de furtivos amantes, va tiñéndose de ambigüedad deviniendo

8 Este relato, con leves variantes, había sido publicado como colaboración en la revista *Apolo* en 1910 con el título “El alma de mi ruina” y dedicado a Luisa Magariños quien fuera la primera esposa de Bellán.

paisaje pesadillesco y paulatinamente el personaje se va desrealizando detrás de una voz descarnada que dialoga con lo inanimado y se concentra en dar cuenta de su deseo obsesivo de preservar su intimidad y apartarse de todo y de todos. Para Williams (292), esta experiencia en las que un personaje se siente “abrumado” por la presencia de “vidas ocultas que se encuentran tan próximas a él” puede tener distintas derivaciones: “o bien en una afirmación de la humanidad común, más allá de las barreras que impone el anonimato, la ajenidad en medio de la multitud, o bien en un énfasis del aislamiento, del misterio, un sentimiento corriente que puede llegar a convertirse en terror”.

Aquí, la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante que lleva a lo único que se impone: la “ruina”. El relato es huidizo respecto a acciones que orienten una conclusión, el final precipitado y trunco no colabora porque no busca una unívoca interpretación, como plantea Campra (53) “en esta falta de resolución el cuento fantástico erige su sentido”. El relato se cierra con la disolución del ser en su deseo de exilio: “Húndeme en tu silencio para no salir más o difúndeme por el espacio... ¡Por favor... que se acercan!...” (7)

129

El relato “La imagen” presenta coordenadas precisas: “En una de las últimas casitas del barrio de los pescadores”, un día de “temporal que no cesa” (19), un abuelo junto a su nuera y su nieta esperan el retorno a salvo de la barca de Renato. La espera se vuelve angustiada a medida que el tiempo pasa, llegan otros y no hay novedades. María, la niña, se duerme y entre su madre y abuelo se genera un diálogo inquieto en el que se alternan gratos recuerdos sobre el pescador y las esperanzas de que logre salvarse, el narrador acota: “Hablaban de él como si no existiera”, en ese momento los interrumpe un “gran grito angustiante” (22) de la niña quien en sueños anticipa la catástrofe: “Los dos se levantaron para observarla mejor. Elena llegó primero. Una sensación de frío le dificultó la respiración. Quedó inmóvil, junto a su suegro, quien había sufrido el mismo fenómeno. Ambos parecieron detenidos por un extraordinario ensueño” (22-23).

En ese “ensueño”, Leopoldo y Elena aterrorizados suponen, imaginan, dicen ver (lo que es imposible) lo peor: el mar encrespado, la barca que no resiste; ella dice que Renato “se muere”, él que “se sostendrá”. El narrador explica: “Y los dos, abrazados con mayor fuerza, mirándose a los ojos, proseguían fatalmente la narración de un hecho que se producía en el mismo instante, mar adentro, muchas millas” (24), en el relato de los personajes una ola arrasa con la barca y el pescador es devorado por un gran animal. El miedo que se hace patente en la yuxtaposición del sueño de la niña con el relato ensoñación de su madre y su abuelo, anticipa y sugiere la desgracia que comparten

todos los personajes. Bellán introduce el orden sobrenatural a través de los sueños/ensueños premonitorios y lo combina con una de las más persistentes supersticiones. El relato se cierra con el despertar de María, su llamada desesperada al padre ausente y la presencia de “un gato negro” que cruza la casa “a todo escape”.

“La cruz de la piedra”⁹ que al igual que “Mi ruina” fue publicado con anterioridad y luego incorporado a la *ópera prima*, apareció como colaboración “para *La semana*” en diciembre de 1910. Con predominio de la primera persona y estructurado en cuatro apartados delimitados por dos líneas punteadas, el relato se concentra en una experiencia a la vez urbana e íntima que pone en escena el conflicto de quien siente su realidad interior interferida por un afuera incomprensible a la vez que amenazante y cercado por la tragedia.

130 El primer momento presenta la fórmula de un monólogo interior por medio del cual el protagonista vive la experiencia de la ciudad al tiempo que reflexiona acerca de su sentimiento de extrañeza respecto de los otros, estableciendo puntos de contacto con la figura del *flâneur* que Benjamin desarrolla en sus escritos a propósito de la modernidad:

Había quienes pasaban apretándose como sardinas en la multitud, pero existía también el *flâneur* que necesita espacio para sus evoluciones y que no está dispuesto a prescindir de su vida privada. Los muchos, que persigan sus negocios; el particular, solo podrá callejear cuando se salga como tal de los cauces. Si es la vida privada la que da el tono, le queda al *flâneur* tan poco sitio como en el tráfico enfebrecido de la City. (144)

Bellán da comienzo al relato con la siguiente reflexión:

Después de la vida diaria, pensada o acostumbrada toda ella a partir de un mismo punto como una constante carrera de sentimientos, *queda algo oculto en nuestro corazón algo adormecido en nuestro ser que despierta en muy raros casos*.¹⁰ Tales manifestaciones en la generalidad de los caracteres no son más que segundos de vida desconocida, [...] En cambio, en los caracteres donde la imaginación vive soberana, estos momentos persisten, hasta ahogarse por completo en lo voluptuo.¹¹(31)

La expresión consciente de un sentimiento de lo íntimo como una fuerza que va más allá de una ensoñación cargada de dudas o temores y que pone en jaque la capacidad de autoconocimiento se manifiesta en el paseo por la ciudad moderna, motivo recurrente en esta literatura:

9 Estudiar los alcances simbólicos que se desprenden del título y que anticipan el “protagonismo” de la cruz (en este relato está tallada, incisa, en una piedra rectangular) en el devenir de los acontecimientos del relato nos apartaría de los objetivos del presente artículo.

10 El resaltado es mío.

11 El término se corresponde con una voz del portugués.

Vais lentamente por la calle: las manos en los bolsillos, caídos los hombros, reclinada la cabeza y el paso ya tardo o de prisa, cual si los pensamientos que os dominan, regularan vuestra marcha. De pronto, vuestra atención pasiva [...] se coloca en el sol que declina [...] hasta notar como poco a poco, los pensamientos se confunden, se hacen más vagos vuestros contornos interiores, llegando a entreverarse todo como en una nube densa. Es entonces cuando habréis ido de un mundo a otro, por vías secretas, involuntariamente [...] La fuerte percepción del paisaje os dominara por completo [...] os llevarán lentamente al límite entre la verdad y la ilusión. Colocado allí, cualquier cosa del paisaje os provocará una falsa percepción [...] Todo esto si poseéis en buen grado la imaginación creadora, si sois de los que quedáis rezagados en las carreras diarias; si sois de los que os contempláis desconocidos. (31-32)

Planteada la naturaleza del protagonista por medio de una voz en segunda persona que interpela al lector, el relato avanza al siguiente apartado en el que se repite el deambular por la ciudad: “Caminábamos por caminar, cuando el silencio de las calles nos invitaba a ello...” (32). En este caso se elige la noche para tal actividad y también la compañía de un amigo con quien se comparte la capacidad imaginativa, así como la mirada respecto de los otros: “Siempre hablábamos poco, pero en cambio, reflexionábamos y sentíamos mucho...” (32). La experiencia urbana se condensa en el texto a propósito de su presencia material: “un enorme palo de teléfono que se erguía rectamente” interrumpe el silencio y provoca un diálogo y un recuerdo, funcionando además como resorte de la acción. El narrador relata al amigo una experiencia de la que parece haber sido testigo seis meses atrás: la violenta muerte de un hombre quien “se tiró desde los travesaños superiores y se deshizo la cabeza contra una piedra que tiene una cruz” (33). El texto se complace en detalles escabrosos a propósito del accidente cuando el protagonista rememora el horror y las imágenes: la cabeza “destrozada”, el “hueco en la pared donde cayó un pedazo de frontal”, los ojos que “no se le notaban”. (33)

El tercer momento supone el paso del tiempo: “Pasó una semana y encontré de nuevo a mi amigo...”, se repite la experiencia de recorrida por las calles y la conversación vuelve al tema de la “caída *contra la cruz*”.¹² El amigo confiesa no poder olvidar el suceso y como sin darse cuenta el deambular los lleva a acercarse, una vez más, al “fatídico palo de teléfono”. Un juego de ambivalencias se instala en el relato cuando a sugerencia del primero el protagonista acepta “con placer” acercarse a “aquella piedra en la cual se había deshecho un cráneo” (34). A partir de este momento las acciones se precipitan como en un *dejá vu* ante un estupefacto narrador cuyo extravagante amigo

12 Se mantiene el énfasis del original.

no atiende voces ni súplicas que lo hagan desistir de subir a lo alto, desde donde terminará arrojándose. El protagonista expresa: “Después no vi nada, no oí nada, no sentí nada. Al volver en mí, un cuadro siniestro se presentaba a mi vista: mi amigo yacía destrozado como una plasta”. (35)

El retorno de lo mismo (repetición de la experiencia, lugar, acontecimiento y consecuencias en casi idénticas condiciones) tiñe el relato de lo ominoso freudiano al mostrar al narrador familiarizado con la tragedia al punto de saber hacia dónde dirigir la mirada para (re)descubrir los restos desmembrados del suicida: la cabeza sobre la cruz, en el “hueco de la pared [...] un pedazo de frontal ensangrentado” y el detalle macabro del ojo que “caía sostenido tan solo por el nervio” (35-36). El fragmento se cierra con la imagen alucinada del protagonista sumido en el espanto y la imposibilidad de huir del lugar donde se han dado la fatalidad y el destino.

132

En el último apartado el lector asiste a la reacción del narrador que vuelve de su ensueño y toma conciencia de la muerte de quien, como si fuera su doble, era el único con quien compartía su silencio. La aparición de un “guardia civil” lleva al personaje a dar la noticia que tanto lo angustia, el detalle conciso se abre en sugerencias: “Cinco minutos más tarde me aprisionaban fuertemente por los brazos” (36). ¿Acaso se está buscando evitar una nueva caída? ¿Es la actitud esperable para con el testigo de un hecho terrible? El sonido de “las pitadas de los guardias civiles” irrumpiendo en “la tranquilidad de la noche” recuerdan que la ciudad también puede ser el espacio que hace posible aquello que, al decir de Freud (2498) “debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”.

En el relato “La bestia”, Bellán actualiza, por medio de un caso de zoofilia, el tópico del contacto entre el humano y el antropoide ya visitado por Poe en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). Por la vía de la sátira y tal como lo anticipa el título, se cuestionan las fronteras que median entre el ser humano y la bestia.¹³

Hacia cuatro días que la mujer de mi amigo reposaba entre la tierra húmeda y aún no había conseguido saber la verdadera circunstancia de su muerte en la que aparecía una mona, presa ahora en una fuerte jaula colocada hacia el fondo de su jardín.

Los diarios afirmaron que la señora había sido víctima de una fiera oculta por las apariencias de la domesticidad, cosa que a mí me parecía falsa ya que mi amigo, involuntariamente dióme a sospechar de su veracidad. (65)

13 En la narrativa uruguaya el antecedente directo es Horacio Quiroga y su “Historia de Estilicón”, publicada en *El crimen del otro* (1904). En 1907 aparece el relato “El mono ahorcado” y desde otra perspectiva el salteño vuelve al tema en el cuento “El almohadón de plumas”. En 1909, con el seudónimo S. Fragozo Lima Quiroga publica en formato folletín: “El mono que asesinó”, en la revista *Caras y Caretas*.

Inserto en la tradición de “los cuentos de monos”, al decir de Sarlo (1997), Bellán experimenta con una materia notoriamente deudora de un clima intelectual alimentado tanto por las teorías darwinianas, de fuerte arraigo en el ambiente, como de algunos planteos detractores (la teosofía,¹⁴ por ejemplo) que ponían en tela de juicio la autoridad del científico respecto del evolucionismo, entendiendo que el mono podría ser producto de la degeneración de lo humano.

La acción transcurre en una “casa quinta” de jardines arbolados, bancos al borde de los senderos y protectoras verjas de hierro. El viudo, como buena parte de los personajes bellanianos, pertenece a la alta burguesía urbana y es de los que asiste al “Club” por las noches. Desde la perspectiva del narrador, la pérdida de la esposa en condiciones tan violentas podría explicar sus silencios así como que se mostrara inquieto, “intolerable”, ni “triste ni melancólico” y que ante el mínimo estímulo reaccionara “impetuoso y salvaje”, tanto que se plantea la sospecha de que en el interior de su amigo “hubiera algo extraño”. (65-66)

133

En un paseo por el jardín, el personaje logra dar cauce a su tribulación contando cómo se dieron los acontecimientos. La mona les había sido enviada desde Oceanía. “era tan mansa y tan inteligente que en poco tiempo se hizo dueña de toda la quinta. [...] Se bañaba todas las mañanas [...] Trabajaba en la limpieza de la casa y hasta carpía la tierra” (68). La reseña de los atributos del simio deja entrever el vínculo que la pareja establece con el animal al que incorporan a su rutina diaria y estilo de vida, reservándole el lugar de sirviente y jardinero. A la vez se descubren aspectos de la mona que anticipan los acontecimientos ulteriores puesto que al “adueñarse” de la casa accede al lugar que para la mujer se reservaba la época. Bellán dará un paso más al hacer decir al personaje que se habían encariñado con ella, pero había un inconveniente y era que el animal tenía una “manía”: se metía en su dormitorio y daba mucho trabajo hacerla salir de allí, además sentía una “predilección extraordinaria” por él, lo seguía, le acariciaba las piernas, lo miraba absorta. En su relato el amigo recuerda que se entabló un enfrentamiento entre la mona y Lucía quien haciendo sonar el látigo la echaba y esta situación lo divertía. (68)

El planteo que se hace en el relato a propósito de la convivencia de lo animal con lo humano muestra ese encuentro como algo perverso que tendrá su desenlace en el extremo de la violencia cuando

14 Hay referencias puntuales a la teosofía en los relatos: “La Repollada (fragmentos de un poema épico teosófico)”, publicado en *El telégrafo* el 10 de agosto de 1919 y luego incluido en el volumen *Los amores de Juan Rivault* y “La responsabilidad de Hugo Scherzer” perteneciente al libro *El pecado de Alejandra Leonard*, donde el protagonista y un médico son declarados “teosofistas”. En otros relatos las referencias son más indirectas pero dan cuenta de un ambiente donde la influencia de la corriente era una realidad.

la mona mate a la mujer. No falta el detalle truculento: una noche, al llegar del club, el personaje encuentra a su mujer “estrangulada”, estaba “tendida sobre el suelo, con la cara y el pecho destrozados a mordiscos”. Esa mona, producto del desarraigo, la experimentación y el aprendizaje, termina descontrolada. El texto reproduce toda una cadena de dominación. Hasta aquí el relato transcurre por las vías de lo extraño y escabroso, pero no parece ser ese el cauce que Bellán elige para el cuento puesto que a continuación el personaje relata que encontró a la mona “acostada en nuestra cama [...] con la cara empolvada y sonriente”. (69)

El narrador, atento oyente, había pasado de la incredulidad a la sensación de que aquello era tan ridículo como desagradable. Al instalarse lo risible se evidencia la sátira en su finalidad de denunciar y corregir que le da Linda Hutcheon (1992):

forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta, están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales y sociales y no literarias. [...] el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque. (178)

134

Tras su aparente banalidad, el relato cuestiona una forma de vida “acomodada” donde la superficialidad y esnobismo esconden unas identidades frustradas y falsas junto a deseos inconfesables. También se solapa la crítica a la ciencia y a aquellos que creen dominarla y presumen de ello cuando en el cierre del relato se disuelve la oposición animal-humano: “lo vi correr hacia la jaula [...] se abrazó del animal [...] Los dos proferían gritos que se confundían como notas idénticas y rodaron por la arena” (70). De alguna manera, es en el desvío animal dónde se advierte la patología humana.

El cuento concluye con la reacción del narrador: “Entonces yo eché a correr [...] Han pasado cinco años y aún no acierto a explicarme, si es que hui de la mona o de mi amigo” (70). La duda que se le presenta el personaje tiene su respuesta desde el comienzo del relato cuando entiende que su amigo esconde algo *extraño*, que reacciona de forma salvaje, más aún cuando el lenguaje se diluye en *gritos* propios de una *bestia*. ¿Degeneración de lo humano o evolución de lo animal? ¿Blavatsky o Darwin?

La literatura fantástica es una vía para abordar situaciones que van más allá de amores intensos y resaltan transformaciones que no pertenecen a lo “sobrenatural” sino a lo socialmente sentenciado como “raro”. Esta categoría, a la que Todorov (1982) califica como “temas

del Tú”, contemplaría los temas que derivan del exceso en la relación del hombre con su deseo, su sexualidad o, en definitiva, con el inconsciente y abarcan, entre otros, la zoofilia y como manifestaciones últimas y solapadas, la muerte y el crimen.

“La nota cómica”, estructurado en dos momentos, tiene como escenario un velatorio, por lo que se establece desde el título una perspectiva irónica sobre uno de los temas que según Barrenechea (402) garantiza “la posibilidad de imaginaciones fantásticas”: “el miedo a la muerte inevitable”.

El relato inicia acentuando el contraste entre la conversación y risa, de unos jóvenes presentes en el lugar y la seriedad y silencio que impone el féretro, el interdicto parece funcionar como estímulo:

—¡Cuidado! Ríen uds. más despacio, que pueden oírnos [...]

Sentados los cinco, habían formado una especie de círculo cerca del féretro, donde hablaban en voz baja, casi furtivamente, obligados por la seriedad del acto, del cual eran simples acompañantes. (79)

135

La muerte “temida y ocultada”, tal como la estudia Barrán en su libro *Historia de la sensibilidad*, es uno de los cambios que se viven en la sociedad del novecientos respecto de una cultura bárbara que la exhibía y vivía en comunidad próxima a la fiesta y el juego. La situación que viven los personajes del relato dialoga con esa sensibilidad que relacionó la muerte con lo serio, la “pompa” y el temor. La risa incontrolable de los jóvenes, producto de unos cuentos narrados para pasar y sobrellevar el tiempo y la circunstancia no hacen más que dar cuenta de lo que podría entenderse como una reacción esperable además de mostrar los vestigios de unas costumbres arraigadas que más allá de medidas gubernamentales y tratados de urbanidad no se abandonaban tan fácilmente. (Barran 266)

Ya desde 1905, Freud consideraba al humor la más elevada operación defensiva frente a la posibilidad de sufrimiento. En el texto se plantea que “el ánimo predisuesto a la risa lo encuentra todo de una comicidad inagotable” (79, 80). La capacidad liberadora de la misma permite reducir tensiones y conflictos, lo que supone una gran utilidad para la especie humana que por su medio se defiende de sus miedos: la enfermedad, el hambre, el dolor, el ridículo, la pobreza o la muerte. El narrador agrega: “Pero a pesar del contraste, a pesar de esa risa ahogada que escandaliza el silencio, la escena es lúgubre” y la narración discurre a propósito de la desolación del lugar en el que sólo se siente “el frío de la noche que se cala en la casa filtrándose en los objetos”. (80)

La lobreguez de la escena se construye en primera instancia a partir de la referencia a los objetos del “cuarto mortuorio”, que

cargados de significación, adquieren protagonismo: “el cajón de cedro con *su muerto* arrancado de la vida bruscamente, en plena potencia de juventud”; los cirios “cuyas luces oscilan fuertemente a impulsos de la brisa que entra por la entornada puerta, *vestida con su negro y ancho crespón*” (80). La desolación se amplifica cuando se dan detalles de las otras habitaciones, allí el desorden y abandono unidos al silencio anticipan el sentir de la familia: los padres envejecidos y las hermanas del difunto. El primer apartado se cierra enfatizando la soledad y la quietud de la noche, donde solo se percibe el rumor del “café hirviendo olvidado en el fuego”. (81)

136

En el segundo momento del relato el universo familiar y verosímil comienza a resquebrajarse cuando la madre, sumida en el silencio hasta ese momento, con expresión extraña y perdida, sorprende al entorno susurrando frases incomprensibles mientras se dirige a la habitación donde está el féretro. Su llegada a la sala no hace más que acrecentar la tentación de los jóvenes que intentan componerse pese a todo y que serán sorprendidos cuando ella contemplando y “señalando el rostro de su hijo” rompa en una risa, en principio moderada pero que se volverá “continua, chocante e inquieta”. (82)

La risa se apodera de ellos y de todo relato en un crescendo grotesco que, como en círculos concéntricos irá expandiéndose hasta llegar al absurdo de que sea el propio muerto quien ría: “Un soplo de terror invadió la sala. Habían visto como el muerto abría los ojos y como se dibujaba en su boca una sonrisa oblicua” (83). A continuación, todo se precipita en un sinsentido donde quedan abolidas las reglas del sentido común, de lo conocido y se subvierten los supuestos sobre los que descansa la idea de una realidad coherente y unívoca. La amenaza de la disolución del universo conocido es sugerida en el desenlace del relato cuando en medio de las risas se impone la del animado cadáver, se apagan los cirios y las sombras envuelven a los personajes en su desesperación e infructuoso intento de defenderse y escapar de la “catástrofe”, palabra que cierra el relato y conlleva la idea de desgracia, alteración y destrucción.

Bellán elige el lado oscuro y fantasmal de la risa, pero también su aspecto subversivo, transgrediendo los códigos de esa nueva sensibilidad del novecientos que como lo explica Barrán (11) disciplinó a la sociedad imponiendo “la gravedad y el empaque al cuerpo, el puritanismo a la sexualidad, el trabajo al excesivo ocio antiguo”. Ante el intento de ocultar la muerte alejándola y embelleciéndola, el autor la exhibe desacralizada y devenida en “La nota cómica”.

“Un suicidio??....”, “extraña divagación” según la crítica, es el relato con el que finaliza *Huerco*. En el cuento se repite, como en el

primer relato del volumen, el protagonismo de un ser fantasmal que merodea por la ciudad sin llegar a definirse ni sus intenciones ni su naturaleza. El texto está estructurado en forma de diario, comienza el “20 de Agosto”: “Son las tres de la tarde. Bajo la amplia avenida del gran cementerio, por entre los panteones cubiertos de mármol. Una fuerte soledad, una colosal soledad, arriba, a izquierda, a derecha, abajo”. (85)

El lector toma contacto con un universo ficcional claramente delimitado por marcas temporales y espaciales que aportan verosimilitud a la acción, pero esa primera impresión es puesta en jaque por una voz narrativa en primera persona, desde una perspectiva incierta, que elabora un discurso en el que predomina la angustia evidenciada en el planteo de dudas y contradicciones: “Es necesario olvidar, es absolutamente necesario. ¿Por qué vine? [...] ¿Estaré loco? No es probable...” (85). El vínculo que el protagonista establece con los objetos, a los que considera propios: “mis monumentos”, “mis estatuas” y a los que dedica una mirada escrutadora en su deambular por el cementerio, colabora con la creación de un clima extraño e incierto que priva de mínimas certezas interpretativas.

El siguiente apartado tiene fecha “24 de agosto” y la acción esta vez se desarrolla en la intimidad de la habitación del personaje: “Son las dos de la mañana. Dejo el lecho convencido de que no dormiré...” (87). Una vez más la turbación del yo es el eje de la narración que se tiñe de lo insólito e inexplicable y una vez más, los objetos lo cuestionan e inquietan: “¿Cómo es posible que la conciencia forme parte de esa puerta; que esté en la silla; que permanezca en las patas de mi cama; que subsista en la diafanidad de ese espejo! ¿Es necesario estar en la oscuridad para percibir estas fantasmagorías? Me paseo por el cuarto tragando el humo del cigarro a bocas llenas” (87).

El texto deja en evidencia la disociación entre ver y entender; la percepción de lo circundante, en estrecha relación con la luz que el personaje necesita y que al encender lo enceguece y que por alguna razón le es “insuficiente”, no logra despejar sus dudas. Esto no hace más que acrecentar su temor, es consciente de la raíz de su miedo, pero se sabe impotente ante la amenaza y certeza de “lo desconocido”. La narración avanza desde ese ángulo subjetivo preponderante: “La luz se debilita [...] Estoy frente al espejo y no me veo. ¿Habré desaparecido? [...] Quiero huir y choco contra todo [...] no veo la muerte... ¡Horror!... ¡Piedad! (89)

El tercer pasaje está fechado el “19 de Septiembre” y la acción vuelve al cementerio: “Tengo frío. El mar descarga sobre la tierra un cuerpo helado e invisible que se clava en los huesos. He llegado muy temprano y la necrópolis está aún demasiado lívida”. (89)

En este momento, más extenso que los anteriores, el protagonista describe con detalles su recorrido por los senderos, en algunos momentos meros caminos agrestes, en otros “avenidas”, dice evitar los monumentos optando por los nichos. El merodeo lo lleva a reflexionar sobre el vínculo entre vivos y muertos, el sin sentido de algunas costumbres y fastos que rodean la muerte. Se cruza con unos obreros, sigue sin rumbo determinado hasta llegar a una fosa y aunque le parece una tumba anónima logra leer de una placa:

“Eusebio Fuentes
20 de Mayo de 1911
Q.E.P.D.
Su madre piensa en él”. (94)

138 Allí se va a dar un extraño encuentro entre el protagonista y la madre de Eusebio. La incertidumbre recorre todo el pasaje puesto que el narrador no tiene claro qué es lo que ocurre entre ellos e incluso duda de la situación a la que cataloga de absurda: “¿Estaría ante una mujer de carne y hueso? ¿Oscilaría mi cerebro? [...] No había duda. Lo que tenía ante mí era un ser poseído por una visión” (95). La mujer habla (¿sola, al narrador?) con tristeza, de la muerte de su hijo, lo interroga: “¿me oyes hijo mío?”. La situación conmueve y desacomoda al personaje que decide irse, “volver a la ciudad”. (97)

El último apartado tiene como fecha el “3 de Octubre” y en él se repite el encuadre urbano a través del “zumbido del tranvía que marcha lejos” (98). El narrador describe el atardecer, el ritmo narrativo es pausado, acompasando un estado de ánimo proclive a distenderse, casi no se acuerda de su padre y allí se produce la epifanía:

“¿Qué he sido hasta ahora? Recuerdo los hechos culminantes de mi vida y los encuentro débiles, huecos, adheridos a un disimulo sutil que suplían mi falta de sinceridad. Nunca tuve el valor de aceptar mi cuerpo íntimo tal cual lo sentía bajo la apariencia de lo real, no por carecer de intención, sino por un presentimiento agudísimo cuya verificación me horrorizaba”. (100)

En la lucha establecida entre los diferentes poderes que intentan la hegemonía sobre el individuo, éste lleva adelante su propia batalla, contra las potestades del afuera: la sociedad y sus convenciones morales, religiosas y de la propia familia; pero también contra las potestades del interior: la auto represión. El relato finaliza con la visión de “una mujer inclinada ante una tumba [...] ¿Me oyes hijo mío? [...] La he llamado y no contesta”. (102)

El volumen comienza y se cierra con presencias fantasmales que dan cierta unidad al periplo que pone en contacto ciudad y literatura; los personajes que pueblan los relatos trazan recorridos que mapean la urbe, el último, en una absurda crónica imposible clausura

la palabra y el texto desde un cementerio. Este personaje y los que lo anteceden, solitarios y cada vez más lejos de las verdades absolutas, viven errantes y en zozobra buscando salvaguardar la soberanía de sus mundos interiores. Todos parecen llevar la marca de Caín, quien, expulsado por el fratricidio, en su destierro hacia el este del paraíso (oriente del Edén) construye la primera ciudad, Enoc. Desde la intertextualidad con la biblia esta primera ciudad tiene su origen y su ser en el proscrito, el culpable que se aleja de Dios, la ciudad deviene un hogar para los que asumen su condición de exiliados del paraíso, aquellos que dieron con el infierno encontrado. Bellán elige el título *Huerco*, nombre que desde la intertextualidad con la mitología romana identifica al lugar donde iban los muertos y que por extensión designa a aquellos que sufren, lloran, están marcados por la tristeza y retirados en la oscuridad. Estos personajes de “identidades desestructuradas, demolidas o divididas” son los que encuentran su lugar en lo que Jackson (185) designa como lo “fantástico moderno”, relatos que “se oponen a las categorías tradicionales del yo unitario” y que sugieren “la posibilidad de otros innumerables yoes, de historias diferentes, cuerpos diferentes”.

139

La autora, releendo el clásico escrito de Freud sobre “lo siniestro”, encuentra su sentido en el dualismo que permite descubrir lo que está oculto consiguiendo “una inquietante transformación de lo conocido en desconocido” (65), de allí su poder subversivo y a la vez fermental, especialmente para un curioso observador de su entorno, como Bellán. ■

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AÍNSA, Fernando. “La narración y el teatro en los años veinte.” Capítulo Oriental, Historia de la Literatura uruguaya. Tomo 19, Montevideo : Centro editor América Latina, 1968.
- ALBISTUR, Jorge. “José Pedro Bellán: la furia de los débiles.” “La semana” de El Día, 7 de diciembre de 1985, Montevideo, p.10.
- BALLESTEROS, Montiel. “José Pedro Bellán, cuentista.” Suelto, 1940, s/r.
- DÍAZ, José Pedro. Prólogo a Doñarramona. Biblioteca Artigas (Ministerio de Instrucción Pública), 1954, Montevideo, pp. VII-XXXV. (El mismo prólogo fue publicado para la reedición de 1986 a cargo de Ediciones Nuevo Mundo).

- . Prólogo a *La realidad*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, Colección “Socio Espectacular”, 1998.
- LASPLACES, Alberto. “Huerco.” Montevideo : Suelto, 26 de setiembre de 1916.
- . “Prólogo”. Bellán, José Pedro. Doñarramona. Montevideo : Claudio García, 1918, pp.5-14.
- MOREY, Sebastián. “De nuestro ambiente literario, A propósito de una novela corta.” *La Razón*, Montevideo, 27 de setiembre de 1919, s/p.
- RAMA, Angel. “El primer montevideano.” Montevideo : *Marcha*, 15 de julio de 1960, p.23.
- . 180 años de literatura. *Enciclopedia uruguaya II*. Editores reunidos, Editorial Arca, Montevideo, 1968.
- ROCCA, Pablo. Prólogo a *El cuento urbano (1920-1930)*, Montevideo : Banda Oriental, 2000.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir. “José Pedro Bellán. Doñarramona.” Montevideo : Número, diciembre de 1955, pp. 219-221.
- VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo : Ediciones Trilce/Librería Linardi y Risso, 1996.
- VISCA, Arturo. *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo : Banda Oriental, 1976, pp 72-76.
- . *Antología del cuento uruguayo, II. Los del novecientos*. Montevideo : Banda Oriental, 1968.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BARRÁN, José Pedro. *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del novecientos*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- . *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2004.
- BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana).” *Revista Iberoamericana*, 80, 1972. pp.391- 403.
- BENJAMÍN, Walter. *Iluminaciones ii, Baudelaire, un poeta en el esplendor del Capitalismo*. Madrid : Taurus, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador.” *Jean Pouillon y otros, Problemas del estructuralismo*, México : Siglo XXI, 1967.
- CAILLOIS, Roger, and J.E.P. “En busca de lo fantástico en el arte [Prefacio a una obra futura].” *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 1, no. 1, 1964. pp. 5-6. JSTOR, www.jstor.org/stable/27931994
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

- . “Los silencios del texto en la literatura fantástica.” *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Edición de Enriqueta Morillas. Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: s. xxi editores [1ª ed. Castellano, 1976], 2000.
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro” en *Obras Completas*, tomo iii, Madrid : Biblioteca Nueva , 1996. pp. 2483-2505.
- GIRALDI Dei Cas, Norah. “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Cahiers de LI.RI.CO*, 5 | 2010, 29-53.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Silva, H. (ed.) *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.
- PAOLINI, Claudio. “Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos.” *Anales*, Instituto de profesores “Artigas”. Segunda época, Tomo VI (años 2012 y 2013), Montevideo, 2014. pp 421- 431.
- ROAS, David. *Comp. Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco Libros, 2001.
- SARLO, Beatriz. “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica.” *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997. pp. 21- 42.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona : Ediciones Buenos Aires, 1982.
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2011.



Israel Yelovich. Docente egresado del profesorado de Inglés por el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Estudiante avanzado del profesorado de Literatura, también de dicha institución. Desde el año 2011 es profesor de Lengua Inglesa en Educación Secundaria (CES), y en el ámbito privado desde el año 2014. Ha participado como ponente en seminarios y coloquios nacionales e internacionales en el Uruguay y desde el año 2018 es miembro del Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante (GENM) coordinado por el Mag. Marcelo Damonte.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

**El terror social. Vindicación de un género
“menor”: ecocrítica y ecofeminismo en
“Bajo el agua negra” y “Las cosas que
perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez**

*The social terror. Vindication of a “minor”
gender: ecocriticism and ecofeminism in “Bajo
el agua negra” and “Las cosas que perdimos en
el fuego” by Mariana Enríquez*

**Terror social. Vindicação de um gênero
“menor”: ecocrítica e ecofeminismo em
“Bajo el agua negra” e “Las cosas que
perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez**

Israel Yelovich

*Instituto de Profesores Artigas
Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, Uruguay*

RESUMEN

Entendiendo la narrativa de Mariana Enríquez como una esfera discursiva híbrida en donde habitan intersticialmente el relato de reivindicación y protesta social y el del terror, como tradicional manifestación de género de lo sórdido y lo siniestro, el propósito del presente trabajo es desarrollar el análisis de las distintas instancias de mutación de los cuerpos como espacios narrativos de denuncia, en tanto coyunturas de dominación de la otredad y lo jerárquicamente inferior, así como su directa interrelación con la dominación del ambiente y el entorno como una prolongación de dicho afán de sometimiento.

Palabras clave: Ecología social, jerarquía, ecofeminismo, mutación, dominación.

ABSTRACT

Understanding the narrative of Mariana Enríquez as a hybrid discursive sphere where stories of social vindication and protest dwell interstitially with tales of horror as in the traditional genre expression of the sordid and sinister, the purpose of this work is to develop an analysis of the different instances of mutation of bodies as narrative spaces of social condemnation, in terms of situations of both domination of an “otherness” and the hierarchically inferior, as well as its direct correlation with environmental domination and oppression of the natural world, as a prolongation of the desire to submit.

144

Keywords: Social ecology, hierarchy, ecofeminism, mutation, domination.

RESUMO

Compreendendo a narrativa de Mariana Enríquez como uma esfera discursiva híbrida onde histórias de reivindicação social e protesto habitam intersticialmente com história de horror como na expressão tradicional do gênero sórdido e sinistro, o objetivo deste trabalho é desenvolver uma análise das diferentes instâncias da mutação dos corpos como espaços narrativos de condenação social, tanto como conjunturas de dominação da alteridade e dos hierarquicamente inferiores, bem como sua correlação direta com a dominação ambiental e opressão do mundo natural, como prolongamento do desejo submeter.

Palavras-chave: Ecologia social, hierarquia, ecofeminismo, mutação, dominação.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fue gestado con la intención expresa de analizar elementos de “lo mutante”, en tanto transformación o metamorfosis monstruosa, en la narrativa reciente de la escritora y periodista cultural argentina Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), y particularmente, en lo concerniente a dos relatos de su libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego*, publicado en 2016. Sin embargo, dicho propósito embrionario fue cediendo lugar al objetivo alterno de entender y analizar la obra de Enríquez como un espacio intersticial en donde habitan y se retroalimentan narrativas de terror clásico, caracterizadas por los elementos convencionales y tópicos del género (emociones intensas relacionadas al pánico, la fobia, la ansiedad, el espanto; componentes sobrenaturales; apariciones espectrales; inverosimilitud; narrativas que comprenden lo sórdido o macabro como piezas fundamentales, entre otros), con aspectos de denuncia social y política (a saber, cuestiones referidas a los estudios de género; inequidades económicas y culturales; historia reciente latinoamericana; por nombrar algunos ejemplos evidentes).

145

Acometido a la tarea de desenredar la riqueza conceptual en la narrativa de Enríquez, es inexorable comprender en ella una instancia de reivindicación de las mal llamadas literaturas “menores” o “baja” literatura, entendiendo los quince relatos que componen *Las cosas que perdimos en el fuego* como un ámbito en donde ominosas narraciones urbanas de género se erigen en pie de igualdad con una crítica social de marcado corte realista, abocada a exponer al terror, a la otredad y a la mutación como un elemento inherente a nuestras sociedades, alejado de la perspectiva fantástica que tradicionalmente se le otorga al mutante como aspecto extrínseco y de residencia exclusiva dentro del mundo literario y el universo ficcional.

EL TERROR SOCIAL

La concepción teórica detrás de la etiqueta del “terror social” alude fundamentalmente a aquellas obras que han congeniado, en mayor o menor medida, los lugares comunes del género de terror con aspectos de la dimensión social, mayoritariamente referidos a instancias de dominación o marginalización que históricamente se concebían como material creativo de géneros realistas o dramáticos propios de un ámbito socialmente respaldado, reverenciado y prestigioso dentro de lo literario o lo cinematográfico.

De manera consecuente, el género de terror ha sido históricamente postergado a una posición de relego, siendo desterrado del panteón que ha sabido consagrar al realismo decimonónico o a la novela psicológica al escalafón más elevado del prestigio literario dentro de ámbitos académicos. En dicha línea, y prologando su obra “El libro de los géneros recargado”, el escritor argentino Elvio Gandolfo apunta acerca del terror y otros géneros “menores”:

En un momento pensé que [...] cumplen un papel de refresco, de refuerzo de la literatura “mayor”. Como en el género del *western*, llegan con estruendo y brillo los clarines de la caballería en el preciso momento en que el lector en general está por morirse de aburrimiento, y aplican una inyección de vitalidad a factores como la construcción de la trama o el mero flujo narrativo, muchas veces abrumado por toneladas de psicología, descripción o sociología. (6)

146

Asimismo, la propia Enríquez, en referencia clara a lo establecido por Gandolfo en el prólogo de su libro *El terror argentino: cuentos*, advierte, en su conferencia de Flacso, que

el género, y sobre todo, el género de terror, por muchas cosas: porque les gusta a los jóvenes, porque es muy popular, porque tiene mucho que ver con la emoción, porque no es un género que se haya preocupado excesivamente por el estilo, porque es un género que no entró a la academia de una manera muy definitiva, o de ninguna, termina circulando en esta especie de libros populares, que se venden mucho, pero que son secretos de alguna manera, y a los que los escritores no se acercan mucho.

En este sentido, la concepción del “terror social” opera como poco más que un neologismo, ya que su irrupción desde las teorizaciones en ámbitos académicos de investigación tanto literaria como cinematográfica es, por lo común, aún inédita. El término ha nacido, no obstante, de la popularización del género del *social thriller*, del cual es *Get Out*, filme de 2017 del cineasta Jordan Peele, su motor de masificación, debido a que ha sido concebido como ejemplo paradigmático de producción cultural que utiliza al terror como vehículo para polemizar y discutir temáticas sociales y políticas con particular ahínco, siendo en este caso en torno a la sempiterna tensión racial que habita en el corazón de los Estados Unidos.

La presente investigación propende a comprender los relatos que componen *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez, como ejemplos arquetípicos de la construcción discursiva de lo literario en clave de “terror social”; es decir, la implementación de los mecanismos del horror y el espanto puestos al servicio de la denuncia social. En sentido análogo, son los cuentos “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, aquí analizados, los que brindan el

reflejo claro de una narrativa reciente en Enríquez caracterizada por la denuncia de la explotación de los recursos naturales, la depredación de los entornos naturales y los cuerpos, y su mutación como consecuencia y revolución.

EL “ECOFEMINISMO” DE FRANÇOIS D’EAUBONNE: DEFINICIÓN Y PRECEPTOS NUCLEARES

La escritora y activista François D’eaubonne, auténtica polímata que ha combinado en su producción la poesía, el ensayo, la narrativa breve, la novela de ciencia ficción, entre otros, publica en 1972 un corto ensayo con tintes de manifiesto panfletario titulado *Le féminisme ou la mort (Feminismo o muerte)*. No es la efusividad de su título lo que despierta la reflexión sobre su naturaleza de combativo tratado crítico, sino su inquietante invitación a la praxis revolucionaria, en una forma que guarda una peculiaridad que la aproxima a los relatos de Enríquez de una manera por demás transparente. Es en *Feminismo o Muerte* en donde D’eaubonne no solamente carga con la insigne tarea de acuñar el término “ecofeminismo” como tal, sino de haber esbozado en este texto el precepto fundamental de su planteo acerca de la conexión entre sociedades patriarcales y catástrofe ambiental.

147

D’eaubonne establece la correlación entre un modelo demográfico alarmantemente expansivo que nos ha dejado a las puertas de un cataclismo climático y de una sobrepoblación que ha habilitado una catástrofe ambiental en ciernes con la destructora racionalidad masculina y su legitimación social bajo un modelo económico y relacional de base patriarcal. Dicho con palabras de la propia D’eaubonne:

Prácticamente todo mundo sabe que en el presente las dos amenazas más inmediatas para la supervivencia son la sobrepoblación y la destrucción de nuestros recursos; pocos reconocen la completa responsabilidad del sistema masculino, en la medida en que es masculina (y no capitalista o socialista) la naturaleza de estos dos peligros; mas son incluso menos los que han descubierto que cada una de las dos amenazas es el resultado lógico de uno de los dos paralelos descubiertos que otorgaron al hombre su poder algo más de cincuenta siglos atrás: su habilidad para plantar la simiente en la tierra tanto como en la mujer, y su participación en el acto de la reproducción. (66)

Empero, y a diferencia de la lógica imperante propia del feminismo liberal de carácter burgués, que propende a la prolongación de ideales masculinos en clave de igualdad de género, pero en torno a un orden que, en palabras de la investigadora y socióloga ambiental Amaranta Herrero, se limita “a asumir y mantener un modelo de vida masculino presentado como neutral en términos de género” (23), el

ecofeminismo tradicional apunta a la reivindicación de un carácter esencialmente femenino que se oponga diametralmente al sometimiento de las entidades de los órdenes ambiental y ontológico, ya que entiende la destrucción de nuestros entornos naturales como ramificación y a la vez como infraestructura de una filosofía de dominación de la otredad a favor de un aparato financiero construido y operado en torno a una estructura enteramente patriarcal. Es decir, la perspectiva clásica o también considerada “germinal” del ecofeminismo, también concebido como un “ecofeminismo esencialista”, sostiene la existencia de un conjunto de características intrínsecamente femeninas, que operan a un nivel soslayado; eclipsadas por la lógica masculina de mercado del capitalismo y supeditadas a una férrea conducta de explotación, consumo, depredación y polución rampantes. En sentido opuesto, la invitación a la “mutación” que se manifiesta en el texto de D’aubonne y que se inscribe en una perspectiva ecofeminista, invita a alterar las lógicas de consumo predatorias y autodestructivas en pos de un orden que habilite la convergencia de una serie de valores e ideales vinculados al cuidado de la vulnerabilidad, la empatía y la ponderación de la cooperación por sobre el individualismo obsecuente para con la indiferencia social que habilita el desastre de la violencia sistémica y material hacia los cuerpos y hacia la esfera ambiental. Volviendo a lo postulado por Herrero: “para los ecofeminismos no se trata de repudiar los valores femeninos y adoptar y promover valores y proyectos de vida masculinos para las mujeres, como camino hacia un mayor reconocimiento y estatus social [...], sino que reivindican los valores femeninos como socialmente útiles, deseables y universalizables para el conjunto de la humanidad” (23-24).

LA “ECOLOGÍA SOCIAL” DE MURRAY BOOKCHIN: UNA VERTIENTE DE LA ECOCRÍTICA EN CLAVE UTÓPICA, LIBERAL Y ANÁRQUICA:

El relato “Bajo el agua negra” se inaugura con el tenso encuentro de dos personajes que representan el orden tanto policial, cargado por su clásica aura de corrupción, subterfugios y abuso de poder, y el de la incompetente y parsimoniosa burocracia de la esfera judicial. Dicha apertura no es ociosa. Enríquez demarca de forma inmediata aquellos elementos que encarnan la tradicional institucionalidad estatal, representada en las dos figuras centrales que giran en torno a los sórdidos asesinatos de Emanuel López y Yamil Corbalán: la de la fiscal e investigadora del caso, y la del potencial victimario; un altanero y desdeñoso oficial policial.

Es este prolegómeno a los acontecimientos centrales del relato el primer punto convergente que se desarrolla entre la denuncia sobre el estado de la cuestión moderna de Murray Bookchin en relación con el problema de la dominación y la jerarquía, y el peculiar escenario que denota el cuento de Enríquez, que entremezcla aristas de lo social, con elementos que bien podríamos considerar mágicos o fantásticos.

Bookchin alude, en la introducción original a su obra *La ecología de la libertad*, a la existencia de una serie de conceptos históricamente tratados de manera rígida, ineficiente o imprecisa por paradigmas críticos, que han menospreciado la cuestión de lo ambiental y el entorno en sus teorizaciones. La apertura a su texto de 1982 reza:

Allá por los años sesenta, palabras tales como “jerarquía” y “dominación” eran usadas muy rara vez. Los radicales tradicionales, especialmente los marxistas, todavía discutían casi únicamente en términos de clases, análisis de clases, y conciencia de clase; sus concepciones de la opresión estaban primordialmente confinadas a la explotación material, la pobreza abrumadora, y el injusto abuso del trabajo. Asimismo, los anarquistas ortodoxos ponían el énfasis en el Estado como fuente ubicua de coerción social. [...] Incluso la precoz contracultura de los sesenta evitaba el uso del término “jerarquía” y prefería “cuestionar la Autoridad” sin averiguar el origen de la autoridad, su relación con la naturaleza, y su significado para la creación de una nueva sociedad. (16)

149

El relato de Enríquez, que atraviesa los crímenes antes mencionados, ejecutados por policías que obligan a un par de adolescentes que regresan de bailar a nadar en las pestilentes y tóxicas aguas del Riachuelo bonaerense, desarrolla su convergencia con el texto de Bookchin, estableciendo una conexión drástica desde los entornos hacia el paralelismo transparente entre la sumisión del ambiente y lo natural, producto de la racionalidad instrumental del hombre, y la de la humillación y el sometimiento a aquellas entidades que representan la otredad en tanto encarnan unidades jerárquicas inferiores desde lo económico y lo social. La dominación de los órdenes de lo natural y de lo social es un elemento que corre en paralelo en el relato.

Asimismo, la narrativa de Enríquez opera en relación a la otredad y a la mutación en múltiples niveles en términos del entorno, dado que sus relatos se caracterizan por diagramar frecuentemente el radio de acción de la fobia social y el impacto del encuentro con el otro en puntos geográficos específicos. En Enríquez, el conurbano bonaerense, con su aura cargada de marginalización y pobreza institucional, es un ámbito en donde la mutación opera en distintas esferas; en lo religioso, ya sea a través de las creencias paganas de sus habitantes, o a través del sincretismo propio del acto de adoración a leyendas urbanas devenidas en santos, como el Gauchito Gil, o a deidades provenien-

tes de panteones propios de religiones africanas. Estos elementos, en donde el otro se manifiesta en los planos narrativo y discursivo del relato, también hallan su punto de convergencia en las identificaciones de los espacios periféricos como zonas de marginalización relacionados a la violencia ambiental y a la fuerza contaminadora de una presencia hegemónica y normativa de las esferas industrial y corporativa. Tal como Enríquez lo expresa en su relato, el contacto de la fiscal con las zonas de exclusión está deliberadamente marcado por una serie de mutaciones originadas por el tóxico impacto de las fábricas cercanas. En este sentido, Enríquez apunta en “Bajo el agua negra”, en relación a la praxis investigativa de la fiscal del caso:

150

Menos de un año atrás, su investigación había ayudado a que un grupo de familias que vivía cerca de una curtiembre le ganara un juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua. [...] los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban [...], se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienas. No recordaba el nombre que los médicos, algo confundidos, le habían dado a ese defecto de nacimiento. Recordaba que uno de ellos lo había llamado “mutaciones”. (159)

La teoría de la conexión entre dominación ecológica y social de Bookchin se torna esencial en tanto base teórica para escapar a la inexorable interpretación de “Bajo el agua negra” desde una perspectiva plenamente marxista, que ubicaría el foco crítico en el abuso vinculado a conceptos de clase evidentes en el relato. Asimismo, una interpretación ejecutada desde la ortodoxia anarquista invitaría del mismo modo a ubicar el centro de la cuestión crítica del relato en los abusos de poder y las deficiencias engendradas por la corrupción de las instituciones que representan el Estado, tales como el orden policial o el poder judicial. Escapar a las limitaciones de dichas interpretaciones tradicionales equivale a comprender la relación entre los conceptos de dominación del orden natural y el de las relaciones humanas en contextos de asimetría jerárquica.

Fuertemente vinculado a este último punto, Bookchin sostiene:

Existe una fuerte necesidad teórica de contrastar “jerarquía” con el uso, más extendido, de las palabras “clase” y “Estado” [...]. Entiendo por “jerarquía” a los sistemas culturales, tradicionales y psicológicos de obediencia y mandato, no solamente a los sistemas económicos y políticos a los cuales los términos “clase” y “Estado” se refieren más apropiadamente. De acuerdo con esta postura, la jerarquía y la dominación podrían persistir fácilmente en una sociedad “sin clases” o “sin Estado”. Yo aludo en cambio a la dominación del

joven por el viejo, de mujeres por hombres, de un grupo étnico por otro, de “masas” por burócratas que juran hablar en sus “más altos intereses sociales”, del campo por la ciudad, y en un sentido psicológico más sutil, del cuerpo por la mente, del espíritu por una chata racionalidad instrumental, y de la naturaleza por la sociedad y la tecnología. (18)

Bookchin alude así a los distintos estratos de dominación basados en su concepción de jerarquía. Bajo los axiomas de la ortodoxia tanto marxista como liberal, sería inexplicable concebir que, en grupos de “pares”, tanto económica como jurídica o institucionalmente hablando, se susciten instancias de dominación y liderazgo evidentes. Es decir, la ecología social en diálogo con el relato de Enríquez permite la apertura más que la obturación, ya que otorga una nueva fuente interpretativa que escapa a las percepciones más superficiales del asunto. Entender el factor de opresión de clase o comprender los excesos de una fuerza represiva representativa del yugo estatal no sería algo necesariamente erróneo; no obstante, desarrollar una hermenéutica del texto por los senderos anteriormente mencionados podría devenir en la pérdida de la conexión entre la disposición al abuso y corrupción de los entornos naturales y de las entidades en su conjunto, propios de una humanidad que actúa acorde a una lógica predatoria de consumo, obsolescencia y destrucción; en sintonía con la de una humanidad que ha perdido el valor por la vida, siendo esto reconfigurado y convertido en moneda de cambio. Esta noción de jerarquías y subordinaciones bajo múltiples y disímiles niveles, entre la que se encuentra “la dominación del joven por el viejo”, establece una serie de reminiscencias con un corpus de obras literarias que abarcan la noción de la alteridad en relación al concepto de opresión, entre las que se encuentra, como instancia paradigmática, “Diario de la guerra del cerdo”, del autor argentino Adolfo Bioy Casares. En una suerte de distopía bonaerense en donde Bioy manifiesta la tensión generacional exacerbada al punto de la guerra total entre jóvenes y ancianos, siendo estos últimos objeto de persecución y ataque. Dicho concepto de jerarquía adopta en la obra de Bioy una dimensión superior, en donde el autor vislumbra que “En esta guerra los chicos matan por odio contra el viejo que van a ser. Un odio bastante asustado...” (108).

Entrelazado a lo anteriormente mencionado, el texto de Bioy también comprende esa alteridad vista en Bookchin como un miedo primigenio en donde el opresor teme ceder su esencia ontológica ante la amenaza inminente de una otredad que lo perturba al punto del estallido destructor. Tal como adhiere Bioy Casares a través de su novela: “Hay un nuevo hecho irrefutable: la identificación de los jóvenes con los viejos. A través de esta guerra entendieron de una manera

íntima, dolorosa, que todo viejo es el futuro de algún joven ¡De ellos mismos, tal vez! Otro hecho curioso: invariablemente el joven elabora la siguiente fantasía; matar a un viejo equivale a suicidarse.” (179)

Tanto D'eaubonne como Bookchin coinciden en un aspecto esencial: ambos trabajos hallan puntos dialogantes con el marxismo en su interpretación del capitalismo como agente central de explotación tanto de la realidad material extrínseca, como de las relaciones humanas y la esfera social. No obstante, ambos textos ejercen una escisión respecto a las lecturas marxistas convencionales en la búsqueda de una dimensión adicional a la material o a la del orden social de clase para explicar las inequidades en términos de relaciones de poder y dominación.

Relativo al presente relato, y en una línea similar, Enríquez sostiene que

el cuento de terror de alguna manera fue “advertencia” en este sentido; las advertencias que en general tenemos como argentinos y como latinoamericanos tienen que ver con lo político, con lo institucional y con la violencia. Por eso es más difícil crear cuentos de terror puro, a lo sobrenatural, porque el otro elemento está completamente presente en nuestras vidas.

152

Consecuentemente, las distintas capas de opresión, dominación, abuso de poder y jerarquías que habitan en “Bajo el agua negra” dialogan con la idea de Bookchin de escapar de las simplificaciones del marxismo y el libertarismo ortodoxos, y a su vez con la crítica del feminismo a la falta de interseccionalidad del marxismo clásico, que tiende a entender la lucha de clases como principal foco de resistencia y fuente de conflicto e inequidad social.

LA MUTACIÓN COMO NUEVA FORMA DE REVOLUCIÓN

El relato “Las cosas que perdimos en el fuego” de Enríquez impone, como principal argumento, y a su vez genera la sorpresa en el lector, a través de la noción de mutación como una alternativa viable a los métodos más ortodoxos del acto revolucionario. Esto se pone de manifiesto en el texto a través del elemento central de su argumento: en un Buenos Aires sin tiempo ni contextos definidos, con la fuerza de una universal parábola sobre la violencia y la insurrección, propio de un escenario distópico que se asemeja más a una crónica contemporánea que al resultado de la ciencia ficción especulativa. Producto de una ola de femicidios aberrantes y del ataque sistemático de hombres que atacan, ultrajan y mortifican el cuerpo femenino, una serie de colectivos de mujeres decide organizar conjuntamente enormes “foga-

tas”, convertidas en auténticos rituales que consagran la mutación del cuerpo y del patrón estético a través de la mutilación y la destrucción de la esencia corpórea de las mujeres que se proponen como objetivo ulterior la subversión del orden de dominio material y erótico que responde a una lógica patriarcal destructiva.

Este afán de la modificación que llama a la mutación como acto revolucionario en sí mismo es aquello que D’eaubonne propugna cuando afirma: “Es esencial hoy que el espíritu de la revolución a ser logrado vaya más allá de lo que hasta ahora ha sido llamado el “espíritu revolucionario”, así como este último fue más allá del reformismo. En última instancia, ya no es una revolución lo que necesitamos, sino una mutación...” (66).

En un sentido análogo al expresado anteriormente, D’eaubonne alega: “El único cambio capaz de salvar el mundo hoy es el de la “gran inversión” del poder masculino, el cual está representado, además de por la sobreproducción agrícola, por una mortal expansión industrial. No el “matriarcado”, para dejarlo claro, ni el “poder-a-la-mujer”, sino la destrucción del poder por la mujer.” (67)

La auto-destrucción de los cuerpos femeninos inmolados en “Las cosas que perdimos en el fuego” se establece como una auténtica puesta en práctica del axioma revolucionario de D’eaubonne. Mujeres que deliberadamente mutan, reconfigurando las normas estéticas; estableciendo nuevos principios regulatorios de la normalidad en donde la misma pase a ser la de una criatura de naturaleza tal como las que habitan en el relato de Enríquez, con “la cara y los brazos completamente desfigurados [...], con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida [...] y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas.” (185)

Paralelamente a la idea de una otredad apreciada como amenaza, nace un concepto que solapadamente se deja entrever en el texto: el de la alteridad geográfica manifestada a través de la etnicidad, en donde la dominación, en el sentido alterno que Bookchin concede a dicha noción, parece desarrollarse en términos de aquello que el teórico de origen palestino Edward Said concibe como *orientalismo*. Enríquez parece adherir a tal noción desde su relato, cuando este señala, en relación a la decisión consciente y deliberada de una mujer a inmolarse, que la percepción popular del mismo, así como de la prensa y las autoridades devenía en el siguiente juicio: “Un suicidio, decían, un suicidio muy extraño, la pobre mujer estaba sugestionada por todas esas quemadas de mujeres, no entendemos por qué ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India.” (191). A esta idea se suceden las apreciaciones que indisociablemente se desprenden de

una concepción de oriente investida de un halo de brutalidad, barbarie y exótico salvajismo; aquellas que Said describe y denuncia cuando afirma que “muchos de los primeros aficionados a Oriente comenzaron acogiendo Oriente como un *dérangement* saludable de sus hábitos de pensamiento y de espíritu europeos. Sobrevaloraban Oriente a causa de su panteísmo, su espiritualidad, su estabilidad, su longevidad, su primitivismo, etc.”, para luego afirmar que “casi sin excepción a esta sobreestimación de este tipo le siguió la reacción contraria: de repente Oriente aparecía lamentablemente deshumanizado, antidemocrático, atrasado, bárbaro, etc. Una oscilación del péndulo en una dirección causaba una oscilación igual hacia el lado opuesto: Oriente era minusvalorado.” (208-9)

154 De lo anterior, se puede concluir que la literatura de Enríquez y, en lo particular, lo hallado en los dos relatos aquí analizados, atraviesan y trascienden la concepción del horror como un medio limitado a experiencias del plano meramente sobrenatural, parapsicológico, o esotérico/místico. En Enríquez se halla la urgencia narrativa para con el desencanto y el espanto de un entorno urbano caracterizado por concurrentes instancias superpuestas de dominación y sumisión de la otredad y de transformación monstruosa de la humanidad de sus interlocutores, en donde la mutación también se aprecia en los contrastes referidos a las inequidades sociales y a las disparidades económicas, entre otros. Tal como Enríquez expresa: “Si hay un horror latinoamericano, es el horror de la desigualdad”. Dicha frase alude a la idea de Enríquez, la cual habita subrepticamente en sus relatos, acerca de la complicidad de la indiferencia social como mecanismo de defensa y supervivencia propias del capitalismo. Es para dicha autora que “las ciudades producen [...] este efecto de acostumbramiento y de nula empatía” Aquí es también la mutación evidenciada en tanto deshumanización de los trazos inherentes de empatía que el capitalismo exige de nosotros para subsistir entre el horror diario de la inequidad. ■

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BIOY Casares, Adolfo. *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires : Booket, 2014.
- BOOKCHIN, Murray. *La ecología de la libertad*. Madrid: Nossa y Jara Editores, 1999.
- D'EAUBONNE, François. "Feminism or death." *New French Feminisms - An Anthology*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1980.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- . *Narrativas de terror por Mariana Enríquez* Posgrado Escrituras: Creatividad humana y comunicación. Argentina : Conferencia FLACSO. <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4> (04/05/2017). Recuperado 20/10/2019.
- GANDOLFO, Elvio. *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires : Blatt & Ríos, 2017.
- HERRERO, Amaranta. "Ecofeminismos: apuntes sobre la dominación gemela de mujeres y naturaleza." *Ecología política*, revista nº54. Icaria, (2017), pp. 18-25.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona : Random House Mondadori, 2008.



Andrés Duarte Villamil. Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas y docente en Educación Secundaria. Es miembro del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay, dirigido por Claudio Paolini.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

Lecturas psicoanalíticas del doble en la cuentística fantástica de Héctor Galmés

Psychoanalytic approaches of the double in Héctor Galmés's fantasy short stories

Leituras psicanalíticas do duplo nos contos de fantasia de Héctor Galmés

Andrés Duarte Villamil

*Consejo de Educación Secundaria
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay*

aduarte.6789@gmail.com

RESUMEN

La escritura de Héctor Galmés —Montevideo, 21 de diciembre de 1933-Montevideo, 12 de enero de 1986—, que se puede posicionar en lo que Omar Nieto describe como lo *fantástico moderno*, demuestra una particular preocupación, especialmente en su narrativa corta, por los temas vinculados al doble. Realizando un recorrido por los cuentos del autor que abordan este tema, el siguiente trabajo intenta proveer algunos insumos teóricos para su interpretación, tomando aportes de Omar Nieto, Rosemary Jackson, Jacques Lacan y Carl Gustav Jung, entre otros.

Palabras clave: Héctor Galmés, Doble, Literatura fantástica, Literatura y psicoanálisis.

ABSTRACT

The writing of Héctor Galmés —Montevideo, December 21, 1933 - Montevideo, January 12, 1986—, which can be positioned in what Omar Nieto describes as the *modern fantasy*, shows a particular concern, especially in his short narrative, for the issues linked to the double. Taking a tour of the author's stories that address this issue, the following work attempts to provide some theoretical inputs for interpretation, taking contributions from Omar Nieto, Rosemary Jackson, Jacques Lacan and Carl Gustav Jung, among others.

158

Keywords: Héctor Galmés, Double, Fantasy, Literature and psychoanalysis.

RESUMO

A escrita de Héctor Galmés —Montevideo, 21 de dezembro de 1933-Montevideo, 12 de janeiro de 1986— que pode se posicionar no que Omar Nieto descreve como o *fantástico moderno*, mostra uma preocupação particular, principalmente em sua narrativa curta, por temas ligados ao duplo. Fazendo um passeio pelas histórias do autor que tratam desse tema, o trabalho a seguir procura fornecer alguns aportes teóricos para sua interpretação, a partir das contribuições de Omar Nieto, Rosemary Jackson, Jacques Lacan e Carl Gustav Jung, entre outros.

Palavras-chave: Héctor Galmés, Duplo, Literatura de fantasia, Literatura e psicoanálise.

I. INTRODUCCIÓN

Cuando Ángel Rama define a la “literatura imaginativa” en 1966, señala que al desprenderse esta de las “leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con formas oníricas, opera con provocativa libertad y establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser” (9). Además de ser una discutida categoría teórica, esta formulación de Rama es testimonio de una época que vio la emergencia del *Boom* y el surgimiento de nuevos intereses en el horizonte literario uruguayo, manifestado en la incorporación de textos de Fedor Dostoyevski, Henry James y Franz Kafka, entre otros (Paolini 69). Enlazado con autores y tendencias, existió en este período un particular interés por las representaciones creativas de los fenómenos de la conciencia y de lo inconsciente, que desde el psicoanálisis consolidó su perfil de ámbito indomable y espacio de lucha de la razón, los impulsos y la identidad.

En este contexto, en el que los autores locales desplegaron desde la década anterior su arte escritural como antídoto frente a una monótona Montevideo, y luego como resistencia intelectual a la inestabilidad social y política que encontrará su cenit en el golpe cívico-militar del 1973, comienza a asomar la escritura de Héctor Galmés (Montevideo, 21 de diciembre de 1933 - Montevideo, 12 de enero de 1986), autor que especialmente en su narrativa corta demuestra un evidente afán por explorar los límites de lo racional y lo irracional. Partícipe de un campo cultural que en este contexto se ve “diezmado, pero no arrasado” (Gortázar 41), el autor se asocia a los escritores reunidos en torno a Banda Oriental —editorial que publica su obra— y a la revista *Maldoror*, de cuya redacción y dirección fue parte en los años sesenta (Gortázar 41). En estos espacios, donde publica también sus ensayos, da visibilidad a esta narrativa operante en terrenos que devienen desconcertantes, confusos e incluso imposibles, y en donde es frecuente encontrar personajes que intentan intervenir sobre realidades de apariencia concreta pero de materia inaprensible, como sucede en “El puente romano”, cuento breve en el que se describe la insoportable situación de un grupo de exploradores que intentan cruzar el río Itapebí a través del misterioso epónimo. Allí uno de sus personajes:

probó hacer el recorrido atendiendo únicamente a su propia sombra, que al pasar el punto medio de la calzada se proyectó bruscamente sobre el parapeto opuesto. Luego repitió la operación mirando hacia el sol; y al sentir el vaivén, cerró los ojos y en su retina perduró un semicírculo de fuego. Sin desanimarse, volvía a comenzar, y siempre retornaba, sin percibir cómo, al punto de partida. Lo intentó diez veces, veinte veces (veía que su sombra se alargaba), cuarenta veces (se fijaba en las estrellas), sesenta veces... (Galmés 539).

Su propuesta se encuadra en lo que Omar Nieto describe como lo “fantástico moderno”, en tanto “ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente lo oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o de algún personaje específico” (138-139). Para ello, lo fantástico moderno se vale de la ambigüedad textual, que oculta el elemento insólito para luego descubrirlo como una epifanía y así provocar la irrupción insólita (140).

2. LA NARRATIVA DEL DOBLE

160 Desenvuelto en los tópicos de lo fantástico moderno, Galmés manifiesta en su escritura un especial interés por los dobles y los desdoblamientos, temáticas de larga trayectoria, muy anteriores a literatura fantástica del siglo xx. A propósito de esta tendencia, Juan Herrero Cecilia señala que:

Las inquietudes profundas que pone de relieve el Romanticismo hicieron resurgir el interés por la figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776. Se trata de la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. (22)

Más allá de que el sosías ha sido una figura recurrente en la narrativa y el drama desde la antigüedad grecolatina —cabe recordar que Sosia era un personaje de *Anfitrión*, comedia de Plauto en la que la aparición de dobles era el desencadenante fundamental de malentendidos hilarantes—, y que la posterior tradición cristiana conceptualiza algunos de los desdoblamientos individuales que cimentan la cultura occidental —el bien y el mal, y su correlato en la dicotomía cuerpo y alma— (Herrero Cecilia 20), son los incipientes estudios psicológicos y los arrebatos post-románticos de fines del siglo xix los que rescatan al doble y a los desdoblamientos en sentidos renovados. En la misma línea, Rosmary Jackson señala que en oposición a los retratos preciosistas de individuos como un todo o una esencia, en esta modalidad del género se despliegan “yoes incoherentes y fluidos” que “rompen los límites que separan el yo del otro, dejando las estructuras disueltas o quebradas, y abierta la condición del ser. Lo fantástico ataca el «signo» de la personalidad unificada, y esto tiene sensibles consecuencias en términos del cuestionamiento del proceso de construcción del personaje” (86-87).

Esgrimiendo estrategias variadas, Galmés abordó estos temas de manera insistente en su cuentística, atacando fundamentalmente la idea de personaje como signo unificado. Mientras que en “El puente romano” el duplicado inquietante es producto de la misteriosa ingeniería utilizada en la construcción del puente, otros cuentos del autor abordan el tema desde la corporalidad de los personajes. Un ejemplo de ello es “El hermano”, relato en el que su narrador, Andrés, describe la experiencia de compartir cuerpo Conrado, su hermano siamés. En su cohabitación —que Andrés llama “cárcel epidémica”— es particularmente llamativo lo distinto de sus personalidades:

La hora de la oración nos encuentra de pie junto a la ventana. Él reza con la cabeza baja y la mano sobre el pecho; sus labios dibujan palabras en el silencio herido apenas por las voces que suben desde la calle o por el sonido exacto de la podadera. Yo respeto sus largos silencios, pero no me abismo como él ni tengo sed de Dios, sino hambre de este mundo que despliega su belleza ante mis ojos que beben, sin saciarse, el color del verano. (Galmés 471)

161

Y así, mientras Conrado prefiere el día y no soporta estar acostado, Andrés, que prefiere la noche, es más soñador y manifiesta con pasión sus deseos, contrastando así con la mesura de su hermano. Con estas y otras contradicciones se construye el paradójico par, dos conciencias atrapadas en un único cuerpo, limitado a un solo cauce en la acción pero impulsado por dos voluntades contradictorias que negocian y luchan. En todos los casos, siempre una de las instancias prevalece en demérito de la otra.

El abordaje del desdoblamiento desde la corporalidad de los personajes también puede verse en “La noche del día menos pensado”, cuento que da nombre al libro de relatos cortos de Galmés publicado en 1981. La narración es una carta del protagonista, de nombre en todo momento desconocido para el lector. A través de la misma, lo primero que es dado a conocer es el deseo amoroso que aún siente el narrador por una mujer, Margarita, con quien tuviera un vínculo amoroso otrora cerrado; con tono melancólico describe el último y casual encuentro entre ambos, signado por una charla superficial y un embarazo que ella luce y que a él no involucra. Aunque confiesa haberse proyectado a futuro otros encuentros igualmente angustiantes, el que sucede irrumpe de manera insólita: luego de una noche de sueño profundo, el narrador despierta en una habitación distinta a la de la pieza donde se durmió la noche anterior, y descubre que su conciencia ya no habita en su cuerpo, sino en el de Rodolfo, actual pareja de Margarita. A la vez que manifiesta su temor por verse en el espejo y descubrirse en otra cara, ella señala en más de una ocasión que «está desconocido», que se levantó «raro», y él no tarda en responder:

Sucede que hoy me siento romántico, bohemio, descubrí que sos una mujer fuera de serie. Hasta ahora no me había dado cuenta. Es como si te viera por primera vez. Uno trabaja hasta el agotamiento y se pierde lo mejor de la vida. Pero llega el momento en que escuchás la señal de alarma y tenés que desconectar, si no querés que las obligaciones te aplasten. (Galmés 525)

La posible explicación del suceso llega más adelante, cuando el narrador rememora un viaje en tren a la frontera con Yaguarón¹ —ya que había comenzado a dedicarse al contrabando—, en donde conoce a un viejo que no solo describe con exactitud la vida afectiva del protagonista, sino que también le enseña una técnica que promete conducir a la verdadera salvación: la transmigración. Vale señalar que cuando el viejo habla de sus propias transmigraciones, no dice haber *sido*, sino haber *estado* maestro, estado *poeta*, o *estado* proxeneta, a la vez que aclara: «*entienda bien que digo “haber estado” y no “haber sido”, porque no he sido ninguno de los que habité*» (527). Para el viejo, cada máscara habitada no se constituye como cualidad intrínseca o permanente —señalada por el verbo *ser*—, sino como una característica o condición transitoria que el verbo *estar* subraya. Sobre el conflictivo desdoblamiento del personaje, señala Yanina Vidal que:

162

El tránsito de un cuerpo a otro rompe con el esquema de unidad de personaje (...). La dualidad cuerpo/alma es, además, un concepto cristiano, en el que uno es mero material y soporte del otro. Sin embargo, ese binomio se reitera y, en este caso, la unidad se quiebra, ya que lo conflictivo no solo está en la transmigración, sino también en cómo el narrador percibe a ese Rodolfo que, en definitiva, materialmente es él, pero internamente no. (Vidal 98)

Sabiendo a su pesar que la transmigración dura de un sueño a otro, el narrador aprovecha el último tramo del día para escribir la carta que describe la situación. Mientras lo hace, encuentra algunas mediciones que Margarita hizo sobre la evolución de los reflejos de un péndulo en movimiento en espejos enfrentados, y la consiguiente anotación que da cuenta de las pequeñas variaciones que sufren cada una de estas imágenes proyectadas al infinito. Al igual que en el péndulo, Margarita percibió en la jornada cómo Rodolfo sufrió variaciones en su proyección de un día al otro; en paralelo, también el narrador se verá condenado, día a día, a proyectarse en infinitas y distintas formas de estar.

1 Municipio brasileño de Río Grande do Sul que limita con Río Branco, pequeña ciudad al norte de Uruguay.

3. LA UNIDAD DUPLICADA

En el recorrido por las estrategias utilizadas por Galmés para tratar el tema del doble, vale detenerse en el llamativo caso de “Sosías”, finalizado en 1965 y no incluido en *La noche del día menos pensado*.

En este cuento el narrador focaliza en la historia de Humberto Garona, ciudadano de Credencial 178.985, que en realidad es popularmente conocido como Danny Rosen, un exitoso cantante local. Agobiado por las implicancias de sostener su fama, Garona recurre a una misteriosa empresa, Teseo & Co., que ofrece un curioso y exclusivo servicio: “Para la gente, Teseo & Co. no existe, mejor que no exista. Simplemente elegimos a nuestros clientes y les ofrecemos la posibilidad del descanso. Vendemos evasión. Mientras usted duerme, el sosías trabaja...” (558).

Efectivamente, Teseo & Co. se dedica a ofrecer a sus clientes sosías, o dobles perfectos. Establecida la empresa en lo alto de un edificio, en los párrafos iniciales se retrata el primer encuentro que allí tiene Danny Rosen con su doble. El cantante, asombrado por el parecido, resalta la acentuada “coincidencia en la figura y en los gestos” (556), pero también introduce sus dudas. Más allá de lo tentador del servicio, que daría lugar a unas soñadas vacaciones que además no afectarían al desarrollo de su carrera, Rosen comienza a sospechar la posibilidad de estafa o robo de identidad, así como a temer por un inesperado accidente que mate a su alter ego mientras él goza de las aisladas playas de «Los Tritones». Estas dudas que lo asaltan se ven alimentadas además por la extraña actitud de su sosías, que además de no aceptar paga por sus servicios, realiza afirmaciones particularmente llamativas: “Deseo confundirme con las cosas que realizo. Me entusiasma (usted no sabe cómo me entusiasma), la posibilidad que me ofrece de ser otro, de ser usted, de no ser yo por cierto tiempo. Considere que no me preocupa mi futuro; tampoco me preocupa mi pasado” (559).

Mientras que en “El hermano” la dualidad enfrentada convive y lucha inevitablemente en el cuerpo de hermanos siameses, en “Sosías” el personaje de Humberto Garona tiene la posibilidad de deslindarse de Danny Rosen, su famoso alter ego, a través del doble que ofrece la empresa. Liberado de la persona, rostro, voz y gestos que toda la ciudad conoce, Garona puede permitirse realizar sus más profundos deseos, oculto en su tan personal como desconocida identidad. De alguna manera, lo que logra el personaje es desprenderse de su *moi* o ego, en el sentido que lo define Jacques Lacan a modo de complemento de la teoría freudiana. Según el psicoanalista francés, esta instancia

psíquica se forma en el estadio del espejo: luego del narcisismo primario, estadio en el que predomina en el niño un amor natural a sí mismo aparejado a la no distinción entre un yo y un otro, aparece la primera diferenciación yo-exterior bajo la forma de impulso libidinal hacia los objetos, y también hacia sí mismo, por autoperibirse objeto articulado en el mundo, especialmente cuando se ve en un espejo. Este reconocimiento de sí mismo como objeto es la matriz primordial en la cual el niño anclará sus esquemas de definición e identificación, siempre y cuando complementa esa percepción de sí mismo con los elementos simbólicos que le provea el entorno, es decir, las palabras que utilice el adulto para señalar, definir y fijar conceptualmente que la imagen del espejo “es un niño”, “un niño alto” o “un niño uruguayo”. Asimismo, cabe agregar que sobre la formación del ego actúan mecanismos de juicio que reprimen aquellos instintos que no se ajustan al modelo de persona que uno desea o tendería a ser, que Lacan denomina *Moi-ideal* o Yo-ideal (Lacan 86-93). La teoría lacaniana provee elementos que dan amplitud a la lectura y a las significaciones de “Sosías”, siempre que pueda observarse en el contrato de Garona la oportunidad de delegar su ego, “Danny Rosen”, a su doble; con el famoso cantante fuera de su órbita, sus preocupaciones se limitarán exclusivamente a un puñado de deseos e impulsos primarios que ignoran —si no reestructuran— al Yo-ideal. Citando a Jackson:

Muchos *fantasy* sobre dualismo dramatizan precisamente este conflicto, con el “yo” dividido entre un narcisismo primario, original, y un ego ideal que frustra su deseo natural. Muchos fantasean con un retorno a un estado de indiferenciación, a un estadio *anterior* al estadio del espejo y su creación del dualismo. Ya que antes esta construcción, en un estadio de narcisismo primario, el niño es su propio ideal, y no experimenta discrepancia alguna entre él mismo (como sujeto que percibe) y el otro (como objeto percibido). Volver al otro lado del espejo, entonces, se convierte en una poderosa metáfora del retorno a la unidad original, un “paraíso” perdido por la “caída” en la división que ocasiona la construcción del sujeto. (Jackson 89)

Efectivamente, el cierre del trato con Teseo & Co. conduce a Garona a su propio paraíso perdido, un lugar aislado, cubierto de playas y sugerentemente onírico llamado, como se ha dicho, “Los Tritones”: “Con bigote, barbudo, y el pelo corto, Garona apenas se conocía a sí mismo. Había pasado esa mañana, como otras mañanas, rodeado de soledad y gaviotas, mirando su sombra que se contraía, o el vaporcito que recorría sin prisa el horizonte” (566).

Lo que en un primer momento parece ser un feliz desprendimiento del “yo-social” del personaje, vuelto ahora exclusivamente a impulsos y deseos elementales, comienza sin embargo a transformarse progresivamente —como no podía ser de otra manera— en una pesa-

dilla. En la mitad de las noches, Garona despierta con la sensación de que alguien lo observa, o más precisamente, con el presentimiento de que “una sombra con rostro” lo “miraba detenidamente” (568). Cuando sucede y enciende la luz, lo único que ve es a sí mismo “en el vidrio irregular de la ventana” (568). Ya en este momento convendría pensar a estos personajes y lo que representan a la luz de otro reconocido autor de la escuela psicoanalítica, como es Carl Gustav Jung.

En sus extensos escritos sobre las bases de la psique humana, dos arquetipos particularmente llamativos pueden ayudar a la interpretación de los relatos de Galmés. Por un lado aparece el arquetipo Persona, síntesis del «yo-social» con el cual el individuo se identifica y que Jung astutamente denomina aprovechando su origen etimológico, el de la máscara teatral de la antigüedad que da lugar —también— a nuestro concepto de personaje. Cito:

Podríamos llamar tranquilamente «persona» a este yo falso como la imagen totalitaria, suma y resumen de nuestra esencia, que nos hemos formado en virtud de la experiencia de nuestro actuar en el mundo en torno y de su efecto sobre nosotros mismos. Por persona entendemos lo que nos *parecemos* a nosotros mismos y lo que *parecemos* a los que nos rodean. (Jung 291-292)

165

En paralelo, Jung también define a la formación inconsciente llamada *sombra*. Constituida por el lado oscuro de nuestra identidad, *la sombra* es el continente psíquico de todos los deseos e impulsos que no se conciben con nuestra máscara de identidad y proyección social, es decir, con la persona. Según Jung, la *sombra* tiende a permanecer oculta, pero puede sin embargo imponerse en forma de obsesiones desencadenantes de desdoblamientos patológicos sobre todo cuando la conciencia intenta negarla. Por esta razón, *persona* y *sombra* se constituyen como instancias opuestas que sin embargo deben coexistir y armonizar por ser pilares fundamentales de la mente.

En el caso de “Sosías” no es la persona, “Danny Rosen”, quien niega a su sombra, sino que por el contrario es Humberto Garona quien intenta alejarse de su agobiante máscara, aunque no pueda evitar que lo aceche durante las noches. En un principio, el personaje no da mayor relevancia a estos presentimientos, más aún cuando confirma por las cartas que recibe de su doble que todo el plan va por buen curso. Sin embargo, a los pocos días, “Garona empezó a notar algo extraño. El yo del sosías se iba ahogando, como si el otro enajenara de a poco de su personalidad” (571). En las cartas que recibe, el doble narra sus acciones como si no fueran propias: “Anoche cenó usted con Claudia B., la bailarina [...] Lo miraba a usted con dulce tristeza”. En otra carta sigue la misma línea: “Tan poco tiempo tiene usted para

ocuparse de todo, y tanto quiere abarcar, que terminará por enloquecer” (571). Por lo visto, a esta altura del relato el sosías vuelve, como al principio, a figurar como entidad sin nominación que lo identifique.

Al igual que en “La noche del día menos pensado”, Galmés opta por privar de nombre a un personaje —a sola excepción de los momentos en el que el doble es reconocido como Danny Rosen—. La ausencia de etiqueta objetiva o permanente lleva no solo a que estos personajes sin individualizar se sostengan como entidades definidas exclusivamente por su función —en este caso, sosías de Danny Rosen— o por su situación concreta en el relato, sino también a que su identidad narrativa² adquiera una particular irregularidad. La falta de nombre, en tanto elemento de anclaje habilitante a la clasificación, comparación y atribución de propiedades y características, da lugar a que el doble no sea más que un duplicado exacto sin fondo biográfico y subjetivo, patrimonio único Humberto Garona. “Hay una función simbólica en el lenguaje: pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla en las palabras mismas, sino más bien en la existencia misma del lenguaje, en su relación con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los lugares y figuras del cosmos” (Foucault 56).

166

De aquí también emerge lo perturbador del sosías: más extraño y profundo que los miedos iniciales de Garona resulta la ausencia sustancial, la falta de nombre, palabras y relato biográfico que le otorguen un espacio propio en el cosmos. El profundo desasosiego del doble parece nacer, en un principio, de un vacío que solamente es cubierto por una máscara prestada; sin embargo, surge un nuevo giro en la interpretación a partir de la última carta que recibe Garona: “debemos aceptar un hecho incontrovertible aunque parezca fantástico: usted y yo somos ya la misma persona. Esta es la única conclusión a que llego cuando me pregunto por qué existo” (573-574). A continuación, el sosías agrega una descripción de su recuerdo más lejano:

estaba yo frente a un teatro y miraba un anuncio que lucía su imagen; al principio me sorprendí de que nuestros trajes fueran idénticos. Busqué un espejo y casi no podía creer que entre su rostro y el mío no hubiera diferencia de notar. Entonces me pregunté quién era yo, si acaso no sería el mismo Danny Rosen que había perdido la memoria. Finalmente opté por no pensar. ¿Qué haría usted si se encontrase de pronto en el mundo, sin pasado, sin nombre, en una esquina cualquiera, como parido por la nada? (574)

2 En el sentido definido por Paul Ricoeur: “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? [...] La respuesta solo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “¿quién?” [...] es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*” (997).

¿Es acaso el sosías la persona “Danny Rosen” rogando la atención de Humberto Garona, por ser este fuente de imaginación, deseo natural y fantasía? ¿Puede la figura exitosa y autorrealizada vivir sin esa parte de sí que desea escapar de todo? En íntima relación con los postulados de Lacan y Jung, es necesario recordar los señalamientos de Sigmund Freud respecto a la formación del doble:

El hecho de que exista una instancia así, que puede tratar como objeto al resto del yo; vale decir, el hecho de que el ser humano sea capaz de la observación de sí, posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle diversas cosas, principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial. (235)

Más allá de que las narrativas del doble habitualmente objetivan dos polos o instancias que son eco del quiebre de la unidad original, solo una suele ser la privilegiada con la focalización narrativa, mientras que la otra se constituye como entidad antagonista. De esta manera, la fisura provocada por la observancia de sí conduce a los personajes, de manera intencional o no, a que la instancia no deseada permanezca constantemente al acecho. Como se ha dicho, y a diferencia de otras narrativas del doble, en «Sosías» el protagonista no huye de sus instintos o deseos primitivos, sino que por el contrario los busca, partiendo siempre de la negación de su máscara pública.

Aunque la desconcertante carta obliga a Garona a buscar los medios para volver a la ciudad, las intensas lluvias lo retienen. Incomunicado y resguardado en su pieza, despierta en la mitad de la noche, como en tantas otras noches, pero esta vez viendo cómo el sosías avanza hacia él. En este encuentro nota por primera vez lo que parece una cicatriz rodeando el rostro de su doble, el cual le comunica que en la noche anterior arrolló accidentalmente a un viejo, y que por disposición de Teseo & Co. ambos deben morir. Lo último que ve Garona es cómo el otro “se llevaba la mano al rostro, se hundía las uñas en la cicatriz, y se arrancaba una máscara epidérmica detrás de la cual solo había un hueco, un infinito y negro hueco que se fue dilatando hasta devorarlo todo” (579). El enorme vacío formado entre las dos instancias, Rosen y Garona, termina imposibilitando la reunión, y por lo tanto, la vuelta a la unidad psíquica fundada en la dualidad.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En otro cuento de Galmés, “El inimaginable juego de Hermógenes”, su desencantado protagonista suministraba “lecturas ejemplares” al narrador. Entre ellas, figura “un pequeño libro en que se plantea la cuestión del juego y la alienación bajo la forma de relato ameno” (542). De allí el narrador cita un fragmento que presenta a un personaje frente a lo que llama una “situación absurda”. Cito:

Pretender jugar al ajedrez contra uno mismo resulta tan paradójico como querer saltar sobre la propia sombra... Pero —explica el Dr. B. — no tenía otra opción que ese sinsentido para evitar caer en la locura o en un completo marasmo espiritual. En mi terrible situación me veía obligado a intentar por lo menos una separación de mi Yo en un Yo-Blancas y un Yo-Negras para no ser aniquilado por la horrorosa nada que me circundaba... Todo esto parece carecer de sentido, y, en efecto, semejante esquizofrenia artificial, semejante desdoblamiento de la conciencia sería inimaginable entre hombres normales y en circunstancias normales. (544)

168

Aunque el narrador acusa que tal desdoblamiento no es esperable en personas normales, ¿no es la invención imaginaria, al menos en parte, un juego donde la claridad aparente del mundo real y los oscuros mundos imposibles luchan por prevalecer? Apoyado en el desconcierto de lo fantástico, Héctor Galmés apostó a dramatizar estas fuerzas, eternas antagonistas en el juego de la cordura. ■

REFERENCIAS

CORPUS

GALMÉS, Héctor. *Narraciones completas*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

SECUNDARIAS

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires : Siglo xxi editores, 2011.

FREUD, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras Completas xviii*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires : Amorrortu editores, 1992.

- GORTÁZAR, Alejandro. "La imaginación literaria en la narrativa de Héctor Galmés". El otro lado: disrupciones en la mimesis: lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos de la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo xxi). Coordinado por Hebert Benítez Pezzolano. Montevideo : CSIC-Universidad de la República, 2018.
- HERRERO Cecilia, Juan. Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. Cédille, revista de estudios franceses. 2011
- JACKSON, Rosemary. Fantasy: literatura y subversión. Traducción de Cecilia Absatz. Buenos Aires : Catálogos Editora, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos, Tomo I. Trad. Ramón de la Serna. Buenos Aires : Ed. Sudamericana, 1985.
- LACAN, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". Escritos 1. Dirección por Armando Suárez. México D.F. : Siglo veintiuno editores, 2003. pp. 86-93.
- NIETO, Omar. Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno. México : Universidad Autónoma de México, 2015.
- PAOLINI, Claudio. Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo xx. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2019.
- RAMA, Ángel. Prólogo. Aquí: cien años de raros Selección y Prólogo de Ángel Rama. Montevideo : Arca, 1966.
- RICOEUR, Paul. Tiempo y Narración iii. Trad. Agustín Neira. México : Siglo xxi editores, 2009.
- VIDAL, Yanina. "La caída: subversión del cuerpo y el deseo". El otro lado: disrupciones en la mimesis: lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos de la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo xxi). Coordinado por Hebert Benítez Pezzolano. Montevideo : CSIC-Universidad de la República, 2018.



Lucía Testoni. Estudiante avanzada del Profesorado de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas. Integrante del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya a cargo de Claudio Paolini.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

**Violencia, infancia y femineidad en
El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi**

*Violence, childhood and femininity in
Cristina Peri Rossi's El libro de mis primos*

**Violência, infância e feminilidade em
El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi**

Lucía Testoni

Instituto de Profesores Artigas, Uruguay

luciaplevoets@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo aborda diferentes temáticas como la violencia, la femineidad y lo ominoso para comprender el episodio del capítulo x en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi. El trabajo se apoya en conceptos de Jackson acerca de la cuestión fantástica desde lo ominoso, concepto tomado desde la teoría freudiana, aunque además se analiza el tratamiento del cuerpo femenino desde la masculinidad que se enmarca dentro del juego infantil presentado desde la perspectiva del narrador-infante. Desde allí se pone foco en la violencia que se impregna en el juego infantil, el sistema patriarcal que la habilita, así como la ruta ominosa y fantástica que atraviesa al cuerpo femenino. Esto último se desarrolla mediante el reflejo que se da entre la mutilación que recibe la muñeca violada y las repercusiones en Alicia, la prima de Oliverio. Violación, mutilación y el hilo ominoso entre el juego infantil y las consecuencias en el cuerpo de la niña.

***Palabras clave:* Violencia, Femineidad, Ominoso, Mutilación, Fantástico.**

ABSTRACT

This article addresses different themes such as violence, femininity and the ominous to understand the episode of Chapter x in *El libro de mis primos* by Cristina Peri Rossi. The work is based on Jackson's concepts about the fantastic question from the ominous concept taken from Freudian theory, although the treatment of the female body from the masculinity that is framed within the children's game presented from the perspective of the narrator-infant is also analyzed. From there, focus is placed on the violence that is impregnated in children's play, the patriarchal system that enables it, as well as the ominous and fantastic route that crosses the female body. The latter is developed through the reflection that occurs between the mutilation received by the violated doll and the repercussions on Alicia, Oliverio's cousin. Rape, mutilation and the ominous thread between children's play and the consequences on the girl's body.

172

Keywords: Violence, Femininity, Ominous, Mutilation, Fantastic.

RESUMO

Este artigo aborda diversos temas como violência, feminilidade e o nefasto para entender o episódio do capítulo x de *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi. A obra se baseia nos conceitos de Jackson sobre a questão fantástica do nefasto, conceito retirado da teoria freudiana, embora também analise o tratamento do corpo feminino a partir da masculinidade que se enquadra no jogo infantil apresentado na perspectiva do narrador-infantil. A partir daí, enfoca a violência que permeia o brincar infantil, o sistema patriarcal que a possibilita, bem como o percurso sinistro e fantástico que atravessa o corpo feminino. Este último se desenvolve a partir da reflexão que ocorre entre a mutilação que a boneca estuprada recebe e as repercussões em Alicia, prima de Oliverio. Estupro, mutilação e o fio sinistro entre as brincadeiras infantis e as consequências no corpo da menina.

Palavras-chave: Violência, Feminilidade, Nefasto, Mutilação, Fantástico.

LO FANTÁSTICO Y LA FEMINEIDAD

Una de las obras de Cristina Peri Rossi más ignoradas por el público en general es *El libro de mis primos* (1969), una narración que posee un vínculo intrínseco con la femineidad, lo crítico y lo fantástico, que son varios de los pilares en la narrativa de esta autora.

Nos encontramos frente a una novela con una fuerte carga reflexiva e incisiva con respecto al contexto social e histórico de la autora en esos años. Aun así, el protagonista de esta historia y narrador, Oliverio, es un niño disfrutando plenamente de su infancia, que va mostrando lentamente el derrumbamiento de su familia, de su hogar y de los vínculos entre sus primos, sus tíos y sus padres. La perspectiva de la voz narrante permite mayor objetividad y menor cantidad de prejuicios, menos juzgamientos por parte del narrador en relación a la familia y las actitudes, así como acciones de cada uno de ellos. Lo interesante de observar es cómo a la vez que este niño imparte objetividad e inocencia, también coloca al lector en un plano donde lo simbólico, el juego y lo fantástico encubre muchos de los capítulos, haciendo que el lector adulto encuentre mucho más contenido detrás de un simple juego de niños.

El centro de atención del presente trabajo es el capítulo x, que contiene —como en los demás— diversas descripciones que formulan el preámbulo de lo que ocurrirá en medio de un juego infantil: el mutilamiento, la violación y el destrato hacia Alicia, una de las primas de Oliverio, como proyección directa sobre una de las muñecas de su posesión.

Es necesario destacar y comprender dentro de lo fantástico la rama desde donde se sostiene el siguiente análisis de este capítulo, teniendo en cuenta lo planteado por Rosemary Jackson:

Cada texto fantástico funciona en forma diferente, y esto depende de su ubicación histórica particular y sus diferentes determinantes ideológicos, políticos y económicos; pero los *fantasy* más subversivos son los que intentan transformar las relaciones de lo imaginario y lo simbólico, los que tratan de establecer las condiciones para una transformación cultural profunda haciendo fluidas las relaciones entre estos dos ámbitos, los que sugieren o proyectan la disolución de lo simbólico mediante el rechazo o la inversión violenta del proceso de formación del sujeto. (91)

Dentro del plano fantástico el capítulo seleccionado se inscribe dentro de un marco de interacción entre lo simbólico y lo real, entre el plano del juego de los niños y el plano real donde lo que sucede es mucho más intenso, violento y sorprendente ya que proviene de la crueldad y el horror que se produce en el imaginario infantil. Lo fantástico conforma una literatura que intenta crear un espacio para

otro discurso, diferente del consciente, y esto es lo que lleva a su problematización en cuanto al lenguaje, a la palabra como exteriorización del deseo (Jackson 62). Y es que dentro del capítulo X, la rutina del juego infantil se descoloca, se postula como un lugar alternativo, un lugar otro que da a entender ese aspecto de juego entre primos a la vez que desencadena una gran tormenta de violencia de género implícita.

LO FANTÁSTICO Y LA FEMINEIDAD¹

El Velorio.

El Velorio.

El Velorio de la Muñeca de mi Prima Alicia. (87)

174

El enfoque de la obra juega con el discurso y su forma, en diversos capítulos se trabaja entre la prosa y el verso,² muchas veces se muestra el diario de Fernando, el primo que ha escapado de la familia para unirse a la rebelión, pero los títulos siempre han mantenido una forma particular. Cada capítulo cuenta con un título especial y en este es vital observar la repetición de una palabra que atenúa la violencia posterior e implanta en el lector el filtro del juego infantil. Al hablar del entierro de una muñeca inevitablemente se postula la visión del narrador infante, a la vez que le quita peso y profundidad al asunto. Pero no deja de resultar curioso que sea la palabra “velorio” la que se repite, ya que a esta ceremonia no se le concede más que un enunciado en el último párrafo del capítulo.

Por otro lado, desde el comienzo el narrador explica qué hacían los primos y por qué se encontraban en el altillo donde se desarrolla la acción. Debemos destacar los dos elementos climáticos que aparecen en esta breve pero detallada introducción del capítulo. Por un lado, esta lluvia que falta, que se extraña y que es necesaria para la vida; por otro lado, la aparición de la niebla en consecuencia de la falta de la lluvia. Es interesante observar la simbología de estos dos elementos de la naturaleza, ya que construyen el marco y la excusa del juego de los primos.

Cuando me desperté, ya me di cuenta que el tiempo no iba a estar bueno en todo el día. Las tías se quejan de la falta de agua, que en todos los diarios

dicen que nos secaremos como tulipanes, como plantas sin regar, sin llover,

1 Tanto si se trata de erotismo puro (amor- pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser. Lo que llamamos vicio se deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor desencarnado es tanto más simbólico de la verdad última del amor cuando la muerte aproxima y hiere a aquellos a los que el amor une. (Bataille 28)

2 Lo fantástico problematiza la representación de lo “real” ya sea en términos de competencia lingüística o de elaboración de versiones monísticas del tiempo, espacio o personajes “reales”. (Jackson 84)

sin mojar, y han pedido que ahorremos en el consumo cotidiano, pero como dice mamá, en qué vamos a ahorrar, si el agua es tan necesaria como el aire. (86)

En medio del campo, en esa casa familiar enorme se observa desarraigada la presencia del científico que con su máquina y sus rayos parece querer controlar el clima en vano. La lluvia no descende, y todos se ven desesperados por ello:

La lluvia es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. Es un hecho evidente que constituye el agente fecundador del suelo, del que se obtiene la fertilidad. De ahí los innumerables ritos agrarios con vistas a desencadenar la lluvia: exposición al sol, llamada a la tempestad por la forja. montes de arena camboyanos, danzas diversas. Pero esta fertilidad se extiende a otros dominios aparte del suelo: Indra, divinidad del rayo, da la lluvia a los campos, pero fecunda también a los animales y a las mujeres. Lo que descende del cielo a la tierra es también la fertilidad del espíritu, la luz, las influencias espirituales. (Jean Chevalier 671)

175

Tal y como plantea Jean Chevalier, la lluvia es sinónimo de fecundidad, de abundancia; es cautivante la idea subyacente que se plantea con ese panorama: se carece de lo fecundo de la lluvia tanto en la tierra como en el cuerpo físico. No hay elementos que se relacionen directamente con lo femenino, en especial con la reproducción femenina porque de cierta forma (se observará en párrafos posteriores) el centro de este capítulo se vincula con lo femenino, pero desde la inocencia, desde lo infantil con el personaje de Alicia y su muñeca. Por lo tanto, es razonable que en este preámbulo que rodea el conflicto sea hostil, yermo y sin elementos prolíficos de ninguna índole. Ya que los primos, y Alicia en especial, aún no han alcanzado esa etapa de su vida.

Después, aunque el cielo permaneció anubarrado, encapotado, como dice mi tío Julián, tal cual si el cielo fuera una gran cabeza y las nubes las cintas y los moños de la capota, no llovió más. Yo veía los furiosos esfuerzos del señor que había venido de la ciudad por conseguir algo de lluvia y me daba un poco de lástima de él, y de la ausencia de agua, haber hecho un viaje tan largo y conseguir nada más que cuatro gotitas insignificantes, que a lo mejor hubieran caído igual sin su ayuda. (87)

La escena parece casi irónica, con cierto tinte humorístico, donde el pobre individuo que parte de la ciudad con sus artilugios científicos, se ve indispuesto de llevar a cabo su tarea. Aun así, el cielo parece llenarse lentamente de nubes, lo que da paso al otro elemento de este preámbulo: la niebla.

Después, como a las dos horas, empezó a garuar, despacio, pero este agua no venía del cielo, como la de lluvia, sino de una niebla espesa que lo cubrió

todo, el jardín, los árboles, el campo, los invernaderos, la planta alta de la casa, y en ella se diluyeron, esfumándose, las ramas, los pájaros, las nubes hasta las cosas que siempre teníamos próximas y era habitual ver. Esto lo contemplábamos desde el altillo todos los primos que estábamos reunidos para jugar. (90)

El contexto se distorsiona y cambia radicalmente. Parece incluso que una leve violencia (si es que la violencia puede ser leve) transita internamente el ambiente en donde se desarrollará el capítulo. De un panorama a otro, como un flash de un desierto a una tundra. Se distorsiona lo yermo por algo mucho más abrumador y corrosivo. La niebla de cierta forma juega de manto sobre aquello que ocurrirá. Es a la vez excusa y espesura que ciega a los demás de lo que se desarrollará más adelante.

176

En varios de los capítulos es típico observar la relación entre los tíos, la madre, la abuela con Oliverio, pero en este en particular son todos los primos y solo ellos los que toman protagonismo y voz de las acciones. De alguna manera, gracias a la niebla, se otorga protagonismo a los niños y a la niña. La niebla funciona como un intermediario entre lo erial y lo cruel de lo infantil. La niebla: "Simboliza igualmente la mezcla de aire, agua y fuego, que precede a toda consistencia, como el caos de los orígenes, antes de la creación de los seis días y la fijación de las especies. [...] Significan una confusión en el desarrollo de la narración, una transición en el tiempo o un pasaje más fantástico o maravilloso" (Chevalier 751-752). Por lo tanto, la niebla instaaura el aura de lo fantástico. Se coloca como una tela entre lo desierto por la falta de lluvia, la familia y la carencia de vida, dándole paso a lo íntimo y resguardado del altillo de la casa, donde se refugian los niños y la niña. De esta manera la niebla asfixia y le otorga al lector una mirada cercada y resguardada dentro del altillo. Y qué mejor que jugar para pasar el rato entre primos mientras no se puede salir al patio. Es así como también la niebla delimita ese espacio entre lo público, lo familiar y colectivo, de lo privado, lo infantil y ajeno, lo que se encuentra dentro de ese altillo, dentro de ese juego de primos.

Además, más allá del límite entre lo público y lo privado, lo colectivo de la familia y el nivel más individual e inocente del juego entre primos, lo que se instaaura a través de la niebla es la barrera entre lo fantástico y lo verosímil. De esta manera chocan dos niveles opuestos que no encuentran forma de coexistir juntos. Esto se logra a través de la transformación y de lo ominoso, aquello que cambia la perspectiva de lo narrado. Allí reside lo fantástico en la presente narración. El cambio y el choque de fuerzas entre lo cotidiano del juego y lo desenfrenado del episodio que da lugar a lo fantástico. Es a través

de la niebla que se superponen estos dos niveles y no hay un cambio brusco, sino que todo se desarrolla de acuerdo a una lógica y un sentido particular rozando lo cotidiano. Un día de niebla, niños, un juego. Es precisamente ese orden cotidiano lo que fundamenta lo ominoso y desencadena en el lector diversas incertidumbres y pocas respuestas. ¿Cuál es la justificación de este episodio? El lector se choca con la realidad y no encuentra más que preguntas.

LO OMINOSO: INFANCIA Y VIOLENCIA

Es en este capítulo donde se le otorga mayor relevancia al personaje de Alicia. No se lo encontrará más que mediante alusiones en el resto de la novela, pero resulta interesante destacar que este personaje es la primera identificación que se realiza en este capítulo. La primera pero no la última: “Como Alicia es una boba, hoy los primos decidimos burlarnos un poco de ella, porque el tiempo estaba malo, todo el día se la pasó garuando y ya ni se veía para fuera, de la niebla que tenía el aire” (86). Así comienza el capítulo y lo primero que conocemos de la prima es a través de la mirada colectiva de los primos que concuerdan en que Alicia es una “boba”. El lenguaje infantil en primera instancia le ofrece al lector una especie de nostalgia e inocente mirada sobre la prima. Evidentemente al comenzar de esta manera la perspectiva de Oliverio se coloca desde lo infantil rozando lo iluso debido a la carga que se le puede otorgar al insulto. Aun así es clave percibir cómo la insistencia en este aspecto da lugar a una mirada diferente que, como la niebla, transita de lo cotidiano a lo escandaloso, a lo negativo y a la persistente mirada cargada de maldad por parte de los primos. “Alicia es una zonza” o “A la única prima que hemos dejado entrar a nuestro altillo es a Alicia, y la muy boba está contenta...” (91).

El episodio dentro del capítulo que se analiza se enmarca dentro de diferentes actividades que deciden jugar los primos. “—Vamos a jugar a los doctores —propone Gastón. Y todos los primos se alegran con la propuesta, y corean en conjunto como sapos «A los doctores, sí, a los doctores»” (91). De cierta manera se mantiene la constante de transitar de lo cotidiano a lo ominoso, a lo escandaloso que transforma la escena que en principio se propone como un simple juego infantil.

Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se transmuta en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que puede demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera

a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto [...] Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo “*heimliche*” (lo “familiar”) a su opuesto, lo “*unheimlich*” pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, algo enajenado de ella por el proceso de la represión. (Sigmund Freud 240-241)

178

Teniendo en cuenta lo planteado por Sigmund Freud como ominoso se puede observar que el episodio retoma algo reprimido por uno de los primos en particular, Gastón, pero lo retorna, siguiendo los términos de la cita, y los transforma. Esos elementos reprimidos subyacen a través de lo cotidiano, lo “familiar” y al salir a la luz se oponen como algo enajenado fuera de lo conocido. De esta manera se transforma lo cotidiano por el proceso de represión y se expone de tal forma que impacta, es decir, se ve con otros ojos. En relación a esto, Wolfgang Sofsky postula: “La moralidad domesticada que debía reemplazar el despotismo del orden hace aumentar la necesidad de romper todas las cadenas. El exceso espera impaciente su hora, e irrumpe tanto más vigorosamente cuanto más le pesan al hombre las cadenas de la cultura. El retorno de lo reprimido está tanto más próximo cuanto más represiones hay acumuladas (212).”

En este capítulo, el elemento cotidiano es la sexualidad de los primos que se ve reprimida por el gran aparato autoritario que se enmarca con la abuela Clara y se expande entre todos los padres y tíos. Así, los primos reprimen su deseo sexual y lo vuelcan sobre la muñeca, y por extensión, sobre Alicia.

A la única prima que hemos dejado entrar a nuestro altillo es a Alicia, y la muy boba está contenta, salta y da vueltas, zonza, como si fuera un mérito que la dejáramos entrar a la pieza donde Gastón guarda sus útiles de trabajo, como si fuera un privilegio haberla separado del resto de las primas diciéndoles: –Ustedes no, ustedes juegan solas, entre mujeres, la única que puede venir con nosotros es Alicia. Y la boba de Alicia que se sintió orgullosa [...]

La muy pava se vino con nosotros al altillo, haciéndose la importante. (91)

¿Por qué está mal estar con las primas mujeres? ¿Jugar con ellas? ¿Ser una de ellas? Se observa una perspectiva bastante negativa acerca del rol que se otorga a las mujeres. En cierto sentido es entendible, ¿a qué podrían jugar las niñas en aquellos años? Bordar, coser, cocinar, jugar a las mamás quizás. Nada tendría más atractivo que jugar con los primos varones, aquellos que juegan a las aventuras, reparan objetos o, en este caso, jugar a los doctores.

Luego de estos comentarios acerca de las demás primas y de destacar el hecho de que Alicia sería la única que jugaría con ellos se da cuenta del procedimiento que desarrollarán para el juego. Muy me-

ticuloso, detallado, disponen de diferentes herramientas “un ductor, un bisturí, un escalpelo, una lanceta, un estilete, una cánula y varias pinzas” (91). Es precisamente allí donde aparecen las primeras huellas de miedo en Alicia, “al ver tantos objetos extraños y puntiagudos sobre la mesa, ha tenido miedo” (91-92). Y de nuevo, el mecanismo que parece cotidiano y conocido se transforma y da lugar al juego, a lo reprimido que se desencadena, a lo ominoso. “Gastón, señalándole la muñeca que Alicia no desprende jamás de sus brazos [...] Alicia entrega su muñeca [...] Alicia no se separa nunca de ella” (92). De forma explícita la muñeca y Alicia tienen un vínculo intrínseco e incluso vital para la niña. Se puede considerar a la muñeca como el objeto transitorio de Alicia, y dando un paso más, la propia muñeca representa la inocencia de Alicia. Forma parte de su niñez, de lo que la construye como una niña en aquella época y es uno de esos objetos indispensables para transitar la infancia. Por tanto, la relación entre objeto-sujeto se presenta como algo tan fuerte que parece que nada podría llegar a quebrarla. “—Quiero mi muñeca —reclama Alicia. Pero ya es tarde: ha caído en nuestras manos y ninguno de nosotros se la devolverá” (94). Allí se da la ilusión de una ruptura de ese vínculo profundo para la niña y la muñeca, pero debemos considerar que lo que ocurrirá desde esta página hasta el final del capítulo se presenta como un constante proceso de transformación hacia lo escandaloso, hacia lo ominoso. Por tanto, todo aquello que le ocurra a la muñeca de aquí en más repercutirá y será vivido por Alicia como si ella misma estuviera en el lugar de la muñeca que próximamente será mutilada. Esto se corresponde intrínsecamente con lo planteado por Jackson;³

Los numerosos yoes parciales, duales, múltiples y desmembrados que se desparan por toda la literatura fantástica violan la más cara y protegida de todas las unidades humanas: la unidad de “carácter” o “personaje”. Lo fantástico tiene el poder de interrogar la categoría del carácter, esa definición del yo como un todo coherente, indivisible y continuo que dominó el pensamiento occidental durante siglos [...] Es importante comprender las consecuencias profundas del ataque al “personaje” unificado, ya que esta subversión de las unidades del yo es precisamente la que constituye la función transgresiva más radical de lo fantástico. (82-83)

Previamente, en páginas anteriores a esto, Alicia se muestra dentro del marco del juego infantil: “Para aparentar que es una señora, la muy pava, y caminando en punta de pies, como si se balanceara en

3 La fragmentación de la personalidad en el *fantasy* deforma el lenguaje “realista” de seres unificados y racionales. El sujeto se vuelve ex-céntrico, heterogéneo; se despliega en toda clase de contradicciones y (im) posibilidades. “La narrativa fantástica constituye un discurso descentrado del sujeto” (Bessiere). Los textos fantásticos que tratan de negar o disolver las prácticas significantes dominantes, en especial la representación del “personaje”, se vuelve, desde esta perspectiva, profundamente perturbadores (Jackson 89-90).

finos zapatos de taco alto, se aproxima al grupos de primos que rodeamos la mesa [...] Con una hojita de papel que retira de su cartera hace como que enciende un cigarrillo y lo fumara, copiona, que así he visto fumar a Alejandra” (92). Tomando elementos de su ambiente familiar, Alicia recopila todo lo que conoce y sabe desde su ámbito femenino y lo introduce en el juego de los primos, se coloca en el lugar de la mamá de la muñeca que viene al doctor para que curen a su hijita de una grave enfermedad. No conoce ni espera lo que ocurrirá, no lo entiende ya que no forma parte del proceso de represión que sufren los primos, es ajena a esto y por tanto calará profundo en ella todo lo que ocurra en esa pseudo-sala de operaciones. Cada paso que den los primos con la muñeca se verá reflejado en Alicia a través de diferentes reacciones, tanto físicas como emocionales.

180

Aun así, el líder y propulsor del juego, Gastón, mantiene una postura infranqueable que no cambiará en ningún momento del capítulo. Será el jefe nato de toda la operación y de esta manera lo viven y respetan los demás primos. Al mismo tiempo que los primos lo observan con respeto y admiración, Alicia percibe su presencia con miedo y más tarde con tristeza. “Gastón avanza hacia ella. Alicia se repliega. Retrocede” (93). “Él es muy fuerte y ella ya ha visto como ni Norberto ni Sergio ni yo, los tres juntos, podemos contra él” (94).

De alguna manera, la postura de Gastón y las diversas descripciones que se realizan sobre él sostienen esa figura de líder autoritario. Y a pesar de que Alicia intenta enfrentarse a él no recibe más que violencia e imprudencia. “—Vete sin ella, si quieres-le grita Gastón”. “—¿Qué es ese ruido? —grita Gastón, que ha vuelto a la mesa de operaciones, aunque sabe muy bien que es el llanto bajito de Alicia en el piso que no se anima a llorar más fuerte” (94). Es así como Alicia y los primos depositan en él cierto poder que le da la confianza suficiente de comportarse tal y como lo haría un adulto; ese poder rompe las cadenas de la represión y da lugar a la liberación de sus pasiones, de su sexualidad y de mostrar su deseo por aquello que aún no ha encontrado.

Luego de que Alicia entregue a su muñeca, primero pensando que formaría parte del juego, más tarde protestando porque ella sólo se quedaría esperando a que terminara la operación y, por último, siendo amedrentada por Gastón, se da lugar a la operación de la muñeca, donde la transición de lo familiar, del juego infantil, tiene lugar y se desarrolla lo ominoso. Alicia no tiene otra opción más que quedarse a presenciar la operación de su muñeca, pero lo único que se realiza es llorar extensamente a lo largo de todo el episodio.

Alicia comienza a llorar bajito, para que no la oigan. Se ha sentado en el suelo, sobre la madera del piso y desde allí, la pollera un poco levantada,

llora en llanto bajo, como una quena nocturna y asordada. [...] Escucho, cerca de la puerta, el llanto bajito de Alicia, que ahora llora monótonamente, como si ya no tuviera más ganas de llorar, pero sin saber qué hacer, con qué entretenerse, continúa llorando. Los primos rodean la mesa, de modo que ella no vea lo que le hacemos a la muñeca. (94)

A pesar de que ellos buscan que Alicia no se entere de lo que ocurre, inevitablemente su llanto continúa y las consecuencias se verán más tarde. Los primos ignoran este hecho y continúan con su tarea; es Oliverio el encargado, encomendado por Gastón, quien comienza la primera tarea de la operación: desvestir a la muñeca. Impacta al lector y de cierta manera cambia la imagen que se tiene del Oliverio añiaado e infantil de capítulos anteriores. Aquí a pesar de tener nervios e inquietudes acerca de lo que están realizando, Oliverio no se niega ni contradice a su primo Gastón. “Yo empiezo a desnudarla. Estoy nervioso y todos me miran. [...] Están todos alrededor mío y de la mesa, mirándome las manos. Estas mismas manos con las que toco el piano, las teclas, las plantas, el agua. Todos me miran y secretamente me envidian. Yo estoy un poco nervioso y actúo con torpeza” (94).

181

Como al comienzo, la mirada colectiva es conocida por Oliverio, él sabe todo lo que sus primos sienten y piensan en aquel momento. De cierta manera, él parece desearlo también, parece disfrutar, con el típico nerviosismo naif de un niño, aquello que disfrutaría un adulto. Y a pesar de la torpeza, de los nervios: “Desabrocho el vestidito que tiene unos ojalitos pequeños, como pestañas, como diminutas cerraduras, como bocas muy chiquitas que se abren y bostezan. Los botoncitos blancos, redonditos, nacarados. Me cuesta calzar mis dedos en la pequeña abertura y desengazarlos. Al final, los cuatro ojalitos abiertos” (95).

La cantidad excesiva de diminutivos en cada uno de los elementos de la vestimenta de la muñeca, le otorgan al narrador y a la muñeca un sentido de inocencia y de pequeñez que roza lo exagerado. Da lugar a la pequeñez de la muñeca y la delicadeza que conlleva, a la vez que muestra una veta de inocencia en la mirada del niño que, a pesar de estar desvistiendo a una muñeca, representante del género femenino, no contiene una carga sexual, sino que, por el contrario, se detiene en minúsculos detalles insignificantes restándole eroticidad. Aun así, las próximas alusiones a la muñeca serán eróticas y gráficas: “A medida que la tela se desliza y le va pasando por la cabeza, asoman sus piernas enceradas, con la leve cima de la rodilla, los muslos se abren, como dos puertas que cedieran; todos los primos están alrededor, observando con avidez, y muy lejano se oye el sollozo de Alicia, que ya no parece un llanto, sino un canto” (95).

A través de esta descripción, la muñeca toma protagonismo, pero el hilo que la une a Alicia subyace con ella y Oliverio lo siente así, por ello menciona el llanto. ¿Qué función cumple Alicia en esta escena? De alguna forma la niña es la voz de la muñeca, el llanto silencioso de una víctima, el llanto silencioso de Alicia que sufre y siente lo que la muñeca vive. Por tanto, mediante este episodio se instala lo ominoso e incluso lo incestuoso entre los primos. Se puede observar una clara transposición de los sucesos de la muñeca en la niña. Este es el primer indicio, pero persistirá a lo largo del acto de violación y profanación del cuerpo de cera. “Me he trabado con las manos, de modo que aparecen las piernas desnudas con su fresco olor a porcelana, los muslos que encarnados brillan como si estuvieran húmedos y luchó por subir un poco más el vestido, la falda, pasarlo por la cabeza enrulada” (95).

182

Teniendo en cuenta la descripción que se realiza sobre la muñeca, aparecen rasgos que denotan la búsqueda de lo femenino y de lo real desde la perspectiva de los niños hacia la muñeca. Constantemente se mencionan atributos físicos, “rodilla”, “muslos”, “piernas desnudas”, que, si no existieran los atributos pertinentes a la muñeca como “cera”, perfectamente se podría estar hablando de un cuerpo humano, real, tangible, tibio: “fresco olor”, “muslos húmedos”. La sexualidad se instala desde este momento y no deja lugar a otro filtro en la mirada de los primos. Se constata una violación desde lo físico y la búsqueda desesperada del encuentro sexual, de encontrar aquello que se reprime en el exterior pero que en este caso, en una colectividad de iguales, de primos hermanos, se expone e interconecta entre los varones. Aquí ya no queda lugar para un inocente juego entre primos.

Más adelante en la narración, de nuevo el llanto de Alicia se hace presente, y es interesante observar la figura de Gastón que más allá de ser el líder de la operación comienza a ser descrito con caracteres mucho más violentos:

Gastón le pasa las manos por las piernas. Cerca del suelo se oye a Alicia, que ahora, ha convertido casi inadvertidamente, sin transiciones, el llanto en un lamento suavísimo, que me parece es una canción de tristeza que yo oí una vez en la iglesia. Gastón le pasa y le repasa las manos por las piernas; nadie más se anima a tocarla, sino yo, que he recibido la orden de desvestirla. (95)

La muñeca parece desdibujarse y desaparecer de la escena, si no tuviéramos el preámbulo del párrafo anterior, perfectamente podría considerarse que la violación se realiza explícitamente a Alicia. Allí reside el elemento fantástico y la virtud del texto para dejar entrever cómo la muñeca no es más que el elemento simbólico que da cuenta de la inocencia y la infancia de Alicia. Aun así, el llanto, el lamento de la niña da cuenta de cómo se diluye su niñez mediante cada caricia y

prenda en el suelo. “Gastón ya ha empezado a tocarle las piernas. Los demás miran, arrobados” (96). Al comienzo, el resto de los primos, Norberto, Sergio y Diego, se revelan sorprendidos y un tanto impactados por la situación, pero las actitudes que toman al comienzo de la operación muestran el respeto a la autoridad de Gastón, esperan sus órdenes, acompañan silenciosamente sin tomar la iniciativa.

–Es una cera muy brillante y muy pareja-reflexiona Gastón en voz alta- Se la han debido pasar con un pincel, así- y le pasa la mano hacia arriba y hacia abajo, muy suavemente, el dorso y la palma el envés y el derecho las falanges y el monte de Venus, como si sus dedos fueran las dulces hebras de un pincel de pintor acariciando el lienzo la lámina la tela la piel. (96)

El recorrido que toman las manos de Gastón muestra la forma en que se construye su personaje y su liderazgo. Parece que no es la primera vez que realiza esas acciones, que transita esos rumbos por el cuerpo femenino lo que despierta interés y admiración en el narrador. Oliverio compara a su primo con un pintor, con una profesión que requiere delicadeza, suavidad y talento. De alguna manera el tacto de Gastón en esta primera instancia denota todas esas características y muestran el porqué de su liderazgo. La edad de este primo no se le revela al lector, pero entre los primos no deben de superar la edad de doce años, momento clave en el tránsito de la infancia a la adolescencia. De todas maneras, la actitud pasiva y delicada de Gastón no durará mucho más ya que enseguida vuelve a mostrar su veta autoritaria y violenta, incluso hacia sus pares varones que se sorprenden ingenuamente al observar que la muñeca no cuenta con ninguna prenda de vestir debajo del vestido:

–Silencio –grita Gastón. Acomoda un poco más la luz, alrededor los primos nos llamamos y él continúa la exploración. Ahora ya ha llegado hasta los muslos. [...] Anda entre las piernas, como un can que ha perdido la huella y repasa va vuelve por los mismos lugares; como un can se agacha y le huele las piernas; después se inclina sobre ella y con un gesto violento de las manos, le abre las piernas. La muñeca queda piernabierta sobre la sábana blanca que hay arriba de la mesa, bajo su espalda. Piernabierta, con los ojos muy claros fijos en el techo, como si aquello que le está sucediendo más abajo del vientre le fuera ajeno, fuera de otra, no le perteneciera, no le estuviera sucediendo a ella. [...] indiferente a aquello que le está pasando, como si sus piernas no fueran de ella, como si no pertenecieran a su cuerpo. (95)

En este párrafo reside la clave para comprender el vínculo entre Alicia y la muñeca, se explicita de forma evidente cómo aquello que ocurre no le pertenece en verdad a la muñeca. Aquí reside una gran incertidumbre ¿la muñeca es un simple juguete, un objeto más por descubrir o, por el contrario, los varones y especialmente Gastón, reconocen en la muñeca la imagen de Alicia? La manera en que el

líder de los acontecimientos se manifiesta y actúa, así como las sucesivas descripciones de él en relación a un perro, un can hambriento que “olfatea como perro perdido, feroz, violento” (97) con “ojos brillándole como hachas” (103), “me parece un perro que escarba; un animal en cuatro patas desesperado por el hambre que revuelve entre los desperdicios, ensuciándose el hocico, la pelambre, el cuello, las extremidades” (104) muestran un deseo desesperado y anhelante. No considero que Gastón encuentre en la muñeca la imagen específica de Alicia, pero sí se desarrolla una suerte de transposición: todo aquello que le ocurra a la muñeca lo vivirá y lo sentirá Alicia, pero lo que busca Gastón es algo más, es un hambre reprimida y dolorosa que lo lleva a encontrar en la muñeca su propia sexualidad. Olfatea y escarba el cuerpo de la muñeca, el cuerpo de Alicia, a fin de cuentas: el cuerpo⁴ femenino en búsqueda de complacer su deseo y su pálpito sexual. Es interesante observar lo que plantea Chevalier acerca del símbolo del perro teniendo en cuenta las diversas culturas, ya que, a pesar de relacionar a esta figura con la muerte, también se puede observar que:

184

[...] el perro sea presentado a menudo como un héroe civilizador, casi siempre señor o conquistador del fuego, e igualmente como antepasado mítico, lo que enriquece su simbolismo con una significación sexual. Por esto los bambara lo comparan a la verga; incluso, por eufemismo, emplean el nombre de perro para designarla. Según Zahan (ZAHB) tal asociación provendría de la analogía que ellos establecen entre la cólera de la verga —la erección— ante la vulva, y el ladrido del perro ante el extranjero; provendría también de «la glotonería sexual del hombre, cuya avidez en este dominio no tiene equivalente más que en el hambre canina» (818).

La violencia es ella misma un producto de la cultura humana, el resultado de un experimento cultural. La violencia opera siempre en el nivel alcanzado por las fuerzas destructivas. [...] Los hombres siempre han destruido y asesinado como si ello fuese algo natural. Su cultura les permite dar forma y estructura a esta potencialidad. El problema no está en el abismo que separa los impulsos oscuros de las promesas culturales, sino en la correspondencia entre violencia y cultura. (226)

Es así como el varón, encarnado en Gastón y en los demás primos, encuentra sus privilegios y sus acciones desmesuradas sin castigos. A pesar de encontrarse reprimidos en la esfera de lo infantil, encuentran en el mundo adulto y aún más en el mundo sexual, la satisfacción a la vez que descubren y se muestra la brutalidad de su nivel superior frente al cuerpo femenino. Al dar un paso en el mundo adulto-adolescente, Gastón encuentra el camino por donde transitar impunemente porque la sociedad patriarcal lo dispone de esta manera. La clave reside en observar cómo el primo de Oliverio se nutre

4 La cultura impone a los hombres nuevas cargas. La primera fuente de sufrimiento ha sido siempre el cuerpo propio, continuamente amenazado por el dolor, la decadencia y la enfermedad (Sofsky 214).

de estos privilegios⁵ y de este camino regocijándose y amedrentando violentamente todo aquello que se interponga en su vía hacia la satisfacción individual: sus primos o Alicia. Todo queda atrás cuando entra en contacto con la cera de la muñeca, con el cuerpo de Alicia, el cuerpo femenino a su disposición tendido y sin barreras visibles: “Los primos, alrededor, observan, anhelantes ansiosos [...] A Diego que sin poder contenerse adelanta una mano para tocar una de esas dos lagunitas rosadas, Gastón le da un duro golpe en los dedos [...] —Hay que hacer una buena incisión rápida y efectiva— explica Gastón” (99).

Lo que ocurre luego de la desnudez visible de la muñeca le suma otra cuestión a la relación violenta entre los cuerpos y la sexualidad. Alicia de aquí en más será olvidada⁶ y quien tendrá protagonismo será la muñeca debido a que la niña desfallece frente a las acciones posteriores. Ambos cuerpos femeninos son relegados a un segundo plano y lo protagónico se construye a través de las acciones de los primos, especialmente de Gastón que, a pesar de verse enfrentado a un cuerpo de cera sin barrera alguna, muestra su disconformidad. La muñeca, como símbolo de la niñez y la inocencia de Alicia se constituye con los mismos rasgos que ésta posee, pero esto impacta en Gastón y lo conduce a modificar el cuerpo femenino. De aquí en más denominaremos cuerpo femenino englobando tanto a la muñeca como a Alicia. Lo cual se relaciona intrínsecamente con lo postulado por Michel Foucault:

El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. [...] El cuerpo, en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo solo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción. (32-33)

Los atributos físicos no son los adecuados para la mirada lasciva que posee Gastón, por lo que este decide, como se mostró en la última cita, realizar una incisión que más tarde se tornarán en tres: dos

⁵ Una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. [...] Hay que admitir que este poder se ejerce más que se posee, que no es el “privilegio” adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes “no lo tienen”; los invade, pasa por ellos y a través de ellos. (33)

⁶ Alicia lloriquea, se va a su rincón; se sienta en el suelo, justo detrás de la papelería donde yo eché el vestido; lo encuentra y al encontrarlo, se pone a llorar más fuerte; pero como no quiere que Gastón la oiga, lloriquea mordiendo la punta del vestido de la muñeca que la espera desnuda, los ojos cerrados, la cabeza inclinada hacia la ventana, las piernas desmesuradamente abiertas, como un compás violado, vulnerable, desarticulados sus miembros. (99)

para cada pecho y una para la vagina. El cuerpo femenino se muestra completamente aniñado y la mano masculina lo transforma, a través de la agresión y la alteración violenta en un cuerpo mutilado, pero con rasgos adultos: “Vamos a agrandarle los pezones a la muñeca, que los tiene muy chicos, y así no tiene gracia, según Gastón” (99). Todos contribuyen en la tarea de la operación de los senos del cuerpo femenino, pero es Gastón quien dirige y quien realiza las incisiones pertinentes. “Alicia se ha dormido en un rincón de tanto llorar” (101). Mientras los primos toman pinzas, pintan los pezones y Gastón realiza los cortes, la niña parece desfallecida.

Sin embargo, todos esperamos la otra parte, la fundamental de nuestra operación. La muñeca sigue acostada, los ojos cerrados, las piernas que son como las agujas de un compás bien abiertas sobre la tela blanca de la sabana. Así, con los senos rojos bañados de pintura, parece una bailarina muerta, dos flores caídas ensangrentadas. La operación siguiente es más complicada. (101)

186

Es interesante observar cómo constantemente se identifica el cuerpo femenino con lo típicamente delicado, fino, suave y bello artísticamente: la danza. De alguna forma se imparten los roles binarios y la muñeca es relegada a la belleza física, pero se necesitó previamente la intervención de la mirada y la mano masculina para poder reconocerla ahora como algo tan hermoso. Igualmente, cabe destacar cómo el rol de transgresor no se limita simplemente a Gastón, sino que, luego de la intervención quirúrgica en la que todos intervienen, el rol parece compartido y ahora todos sufren ese deseo sexual, esa inquietud anhelante de encontrar “eso otro”. “Todos los primos rodeamos a la muñeca y ella sigue con los ojos cerrados las largas pestañas cubriéndole los ojos el pelo verdadero cayéndole a los costados de la cara y allá abajo, en esa zona que no parece pertenecerle, que no parece ser de ella, los primos trabajamos elaboramos fertilizamos” (101).

Se repite la idea de que la muñeca no se encuentra allí y que sus atributos físicos a fin de cuentas no pertenecen a ella; parece susurrarse silenciosamente la voz y el llanto de Alicia, pero nada se dice de la prima. Por otro lado, el concepto de fertilizar, trabajar, esforzarse elaborando, funciona como una antítesis que rodea la operación y la idea que tienen los primos en mente. Además, parece insólito que un puñado de niños tenga el poder y la conciencia de realizar tal acción: fertilizar. Observan de nuevo en el cuerpo femenino una carencia, una añoranza de algo que aún no llegó, desde la niñez la muñeca es vista como algo inacabado que ellos tienen el mandato de finalizar, de completar y literalmente “llenar”.

Sergio y Norberto le sostienen las piernas, bien abiertas y separadas. “A lo mejor hay que atarla si se mueve mucho” ha dicho Gastón [...] “Primero una inyección para dormirla” ordena nuestro cirujano y rápidamente Diego le clava una aguja en la ingle. La aguja un clavo un alfiler. Al aproximarse a la mesa, Sergio ha golpeado la cabecera y al moverse, el aparato del ombligo a resonado. “Mamá, mamá”. Gastón mira la muñeca amenazadoramente. “Vamos a enmudecerla” dice, y le clava el bisturí en medio del abdomen, allí donde un redondel blanco indicaba que ella era sonora. (102)

Estas son las acciones que enmarcan los pasos previos a la violación propiamente dicha. Se construye alrededor de la operación un marco que desafía al lector imponiéndole de nuevo una visión del juego infantil, tomando elementos (“el clavo el alfiler”) que funcionan como otros (inyección). Lo cual se relaciona intrínsecamente con lo que plantea Jackson: “La literatura fantástica transforma lo «real» ... Más que introducir lo nuevo, descubre todo lo que debe permanecer oculto si el mundo ha de ser confortablemente «conocido». Sus efectos siniestros revelan una zona oscura y oclusiva que yace detrás de lo casero (heimlich) y lo propio (heimlich)” (65).

187

Se transforma lo conocido del juego en algo más, lo cual da un paso hacia lo reprimido por los primos. Al mismo tiempo, se observa un tratamiento a la muñeca por primera vez como si tuviera voluntad propia, como si tuviera la posibilidad de escapar, de moverse, de hablar, de estar despierta mientras todo eso sucede. Es significativo este recurso porque Alicia ya no se menciona en este momento. No hay quien se niegue al juego del doctor, no hay quien llore, no hay quien grite o busque liberarse de esa asfixia opresora. La muñeca logra tomar vida a través del único mecanismo del que dispone: una voz artificial, grita lo único que puede: “Mamá, mamá”, pero esto también se transforma en algo más: dentro del juego Alicia es su mamá.

Sergio y Norberto le sostienen las piernas, bien abiertas y separadas. “A lo mejor hay que atarla si se mueve mucho” ha dicho Gastón [...] “Primero una inyección para dormirla” ordena nuestro cirujano y rápidamente Diego le clava una aguja en la ingle. La aguja un clavo un alfiler. Al aproximarse a la mesa, Sergio ha golpeado la cabecera y al moverse, el aparato del ombligo a resonado. “Mamá, mamá”. Gastón mira la muñeca amenazadoramente. “Vamos a enmudecerla” dice, y le clava el bisturí en medio del abdomen, allí donde un redondel blanco indicaba que ella era sonora. (102)

Estas son las acciones que enmarcan los pasos previos a la violación propiamente dicha. Se construye alrededor de la operación un marco que desafía al lector imponiéndole de nuevo una visión del juego infantil, tomando elementos (“el clavo el alfiler”) que funcionan

como otros (inyección). Lo cual se relaciona intrínsecamente con lo que plantea Jackson: “La literatura fantástica transforma lo «real» ... Más que introducir lo nuevo, descubre todo lo que debe permanecer oculto si el mundo ha de ser confortablemente «conocido». Sus efectos siniestros revelan una zona oscura y oclusiva que yace detrás de lo casero (heimlich) y lo propio (heimlich)” (65).

Se transforma lo conocido del juego en algo más, lo cual da un paso hacia lo reprimido por los primos. Al mismo tiempo, se observa un tratamiento a la muñeca por primera vez como si tuviera voluntad propia, como si tuviera la posibilidad de escapar, de moverse, de hablar, de estar despierta mientras todo eso sucede. Es significativo este recurso porque Alicia ya no se menciona en este momento. No hay quien se niegue al juego del doctor, no hay quien lllore, no hay quien grite o busque liberarse de esa asfixia opresora. La muñeca logra tomar vida a través del único mecanismo del que dispone: una voz artificial, grita lo único que puede: “Mamá, mamá”, pero esto también se transforma en algo más: dentro del juego Alicia es su mamá.

188

Las piernas bien abiertas, sujetas por nuestros primos, Gastón introduce hábilmente el bisturí en el centro del triángulo donde ella termina (donde termina su cuerpo su figura su pasividad) y lo hunde con fuerza, entrándole por abajo. Cuando la punta del instrumento ha penetrado, con todo su peso, comienza un lento y trabajoso movimiento circular. [...] graba un redondel, dibuja una esfera, [...] Le cuesta mover el bisturí que se ha hundido en el hueco en el vacío interior de la muñeca que le hace peso; le cuesta mover el bisturí y él lucha por seguir [...] le miro los ojos, azules y embriagados de brillo, le miró las manos, firmes largas y duras, empecinadas en un movimiento circular que no termina nunca. A su lado, Sergio ha comenzado a jadear [...] por la emoción. (102-103)

El fragmento representa con claridad la violación en sí misma. Además, se muestra la simbología utilizada no sólo para la creación de ese espacio esférico del que carecía la muñeca, sino para la construcción de los atributos que los primos consideraron necesarios para el género de la muñeca. Por otra parte, las características físicas y el disfrute de los primos da cuenta del carácter morboso de los niños, a la par de la satisfacción que sienten al encontrarse con aquello que tanto anhelaron.

Con frecuencia hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. [...] También en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. Ahora bien, el prefijo “un” de la palabra unheimlich es la marca de la represión. (Freud 244)

Los primos, siguiendo el planteamiento hecho por el psicoanalista, construyen ese componente ominoso e intentan volver a aquello “antiguo”. Mutilan y recomponen un cuerpo para lograr encontrar algo que no conocen, pero que parecen saber cómo y dónde buscar; a la vez, intentan atravesar y transgredir lo reprimido.

Con un punzón, le ha pedido a Norberto que la cave, que la socave, que la barrene, que deprima la parte de circunferencia que él va labrándole. Norberto toma el punzón y empuja. Empuja bravamente; como un toro que descarga su peso, él se concentra en el fondo del círculo y allí hace fuerza, impulsa, golpetea, arrasa, no desiste. La muñeca está fría, sé que está muriéndose. El círculo que Gastón está dibujándole es como un antro: oscuro, profundo, negro y vacío. [...] La cera cede lentamente, se resquebraja, como una pared, como un cuadro. Más abajo de la cera hay un revestimiento de cartón. ¿Qué reviste? El vacío, el vacío, el agujero vacío de la muñeca de Alicia. (103)

Esta travesía colectiva de los primos le otorga el lugar un poco protagonista a dos de los primos de Oliverio, por un lado Sergio, quien fue el enfermero que asistió continuamente a Gastón, y por otro lado Norberto. Éste último es construido con una imagen bastante desgarradora y violenta, es él quien literalmente araña el vientre de la muñeca y con cada veta eliminada crea y fertiliza el vacío. Contundentemente se trae la idea de que la muñeca no posee nada, carece de aquello que ellos buscan y en lugar de salir a buscarlo en la vida real, el ámbito y el espacio en el que se encuentran, los propulsa a construirlo ellos mismos. Es interesante observar con qué se compara a Norberto. La figura del toro, según lo postulado por Chevalier construye tres pilares fundamentales de lo masculino: potencia, sexualidad y primitivismo:

El toro evoca la idea de potencia y de fogosidad irresistible, el macho impetuoso, y también el terrible Minotauro, guardián del laberinto. [...] En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia. [...] Asimilada al ardor cósmico, es el calor que anima todo lo vivo. El toro Indra es la fuerza calurosa y fertilizante. Está ligado al complejo simbólico de la fecundidad: cuerno, cielo, agua, rayo, lluvia, etc. [...] En la simbólica analítica de Jung, el sacrificio del toro «representa el deseo de una vida del espíritu, que permitiría al hombre triunfar sobre sus pasiones animales primitivas y que, tras una ceremonia de iniciación, le daría la paz» (JUNS, 148). El toro es la fuerza incontrolada sobre la cual una persona evolucionada tiende a ejercer su dominio. (1001-1005)

Teniendo en cuenta lo postulado por este autor, Norberto simbólicamente estaría fertilizando el cuerpo femenino. Un personaje que podría estar relegado a un ámbito secundario se sustrae y eleva, es el personaje elegido que representa tanto lo viril como las pasiones

primitivas. Allí reside el hilo que vincula fuertemente a los tres primos que parecen tener mayor experiencia, aunque no sea así. Desde la niñez se constituyen como individuos contundentes para el sistema patriarcal, que le son funcionales desde los primeros pasos que dan hacia la madurez sexual. Tampoco hay que olvidar que, en medio de la operación fertilizadora y la construcción de la virilidad masculina, se menciona al pasar, pero no inocentemente la figura de Alicia. No es simplemente el vacío de la muñeca, se especifica que ese vacío, como consecuencia, pertenece a Alicia.

Ahora Gastón emplea también un largo y grueso clavo. [...] El clavo se entierra, rompe, raja, abrocha, destroza, descascara, criba, jironea, el clavo desgarrar. A ratos, sin soltar el clavo ni el bisturí, baja los ojos y mira lo que hace. Mira lo que hacen sus manos, mira lo que hace su dedo, que se ha metido en el agujero semiabierto y hurga adentro, el vacío la oquedad, la espesura negra. (103-104)

190

Luego de este momento, de hurgar en busca de aquello que tanto anhelan pero que acaban de construir, se enfrentan a la inocencia de Diego y de Alicia. El primero, que constantemente pregunta desde el margen de la situación lo que hay dentro de la muñeca, insiste tres veces hasta que se asoma al agujero, se acerca con sigilo y devoción, pero lo que encuentra no parece ser lo que tanto han buscado: solo vacío, solo negrura. Por otra parte, Alicia, en medio de esa situación tan penosa, se encuentra dormida, como si la inyección que le dieron a la muñeca hubiera hecho efecto en ella: “Yo miro a Alicia, que, con un dedo, medio metido en la boca, continúa dormida” (104). Luego de tanto destrozado parece continuar con un gesto de inocencia y serenidad, ajena a lo que ocurre en el altílo.

Entre tanta acción y operación, los primos, para sorpresa del lector, encarnan una actitud mucho más delicada y espiritual. Contrariamente a lo que se venía observando por parte de los personajes, se deja de lado lo primitivo, lo físico y lo instintivo, los primos no buscan más. No hay más violencia:

Todos los primos nos acercamos como en procesión hasta el altar donde la doncella muerta desflorada reposa. Cada uno de nosotros porta una ofrenda para su flor perdida, una ofrenda para su vacío inolvidable [...] Como celebrantes de un oficio sagrado, solemne, inaugural [...] como sacerdotes y místicos piadosos que asisten al rito puntuales y augustos nos acercamos a la muñeca partida. (105-106)

Con este fragmento y los dos hechos que ocurren posteriormente a la violación, los tributos y el entierro, se choca crudamente con lo acontecido. Se da cuenta de la actitud de los personajes y de ese carácter devoto que rompe con el esquema de lo primitivo. Le otorga

un nivel superior, a la vez que contribuye a la aparición de lo ominoso en el relato. De un juego de niños a una violación y mutilación, hasta llegar a un ritual fúnebre. El velorio de la muñeca de Alicia. La muerte de la inocencia de Alicia. Una Alicia a la que no se nombra más.

Cada uno de los primos le regala un objeto muy querido o necesitado a ese vacío negro y duro que era el hueco creado por ellos mismos en el vientre de la muñeca. Cada uno la fertiliza a su manera, dándole su toque personal, para luego culminar y rematar el capítulo con un simple enunciado que enmarca el entierro de la muñeca con todos los regalos dentro.

Cabe rescatar la ofrenda de cada uno de los primos, ya que de esta manera el narrador describe un poco más el carácter y la personalidad de todos los participantes de la operación.

Abre la marcha Norberto [...] se aproxima lleno de dignidad. Cuando llega al borde de la mesa, se inclina sobre la sábana blanca del desposorio y coloca las dos flores a los costados de la doncella muerta. Después, con la misma lentitud, introduce en el óvalo recién abierto, la llave de una puerta, un pedazo de tela, un lápiz de punta fina, y tapa el agujero con un trozo de algodón. (106)

191

Todos, de distintas formas, intentan reconstruir su obra maestra o quizás incluso sacralizar el acto a través de las acciones llenas de delicadeza mediante las flores y el término “doncella”. En Norberto se reúnen distintos elementos que construyen indudablemente una figura fálica y masculina del primo a través del “lápiz de punta fina” y “la llave”. Aún más, este último elemento se puede tomar como la llave que abrió la puerta de ese vacío, la llave que destruyó y fermentó la oscuridad dentro de la muñeca.

El próximo soy yo. Me acercó con sigilo [...] He recogido jazmines del patio, un lindo atado de jazmines, y se los colocó en la frente a la muñeca. Le arregló un poco los rulos de pelo verdadero, que los tenía alborotados, le acarició un poco las mejillas heladas y trato de recordar sus ojos. Después, descubro el hueco, allá en el vientre [...] introduzco en él, serenamente, con decisión y dulzura, una bolita transparente que refleja en su circunferencia todo objeto que se mire, una ramita de laurel blanco, fina y crepuscular, un poco de tabaco, del que mi madre conserva como recuerdo de mi padre y una moneda antigua. (106)

Oliverio posee una impronta quizás un poco alejada de las actitudes de la tríada de primos mayores y un poco más cerca de lo que se expone a través de las preguntas y las actitudes de Diego. Debemos reconocer en él aún al niño que observa a su familia y que intenta ofrecer al lector una perspectiva inocente e inexperta. Esto se muestra en su trato con el cuerpo femenino, la delicadeza y el detalle

impregnan sus acciones y se muestra con “decisión y dulzura” por un lado, cierta ignorancia del acontecimiento reciente o quizás no con la carga sexualizada que aportan los demás primos; y por otro lado, cierta espiritualidad mediante sus ofrendas. No debemos dejar pasar que “el laurel, como todas las plantas de hoja perenne, se refiere al simbolismo de la inmortalidad” (Chevalier 630). De esta manera, Oliverio aporta lo que tiene que ver con el alma y el espíritu de la muñeca así como el poder con el símbolo de la moneda.

Gastón, que es el tercero, ha complicado un poco las cosas. Ha traído un poco de agua tibia en un vaso “para que se parezca más al natural” y se la ha introducido por el agujero a la muñeca. Dentro de su vientre, todas las cosas se han de mojar. [...] Norberto ha protestado un poco, “Se pudrirá” dice; yo me quedo contento porque pienso en la semilla que le introduje, que con el agua a lo mejor germina y le nace una planta allí mismo donde sólo había vacío. [...] Pero Gastón ha hallado gran placer en mojarla adentro. (106-107)

192

Si Oliverio cargaba y llenaba a la muñeca de espiritualidad, Gastón no iba a transformar sus actitudes en el último momento que tuvo de intimidad con el cuerpo femenino, el líder la cargaría y la llenaría del líquido capaz de dar vida. Gastón muestra abiertamente su búsqueda sexual reprimida y mediante el agua, símbolo de la vida, de la fertilización y de la abundancia expone cuál fue su objetivo a través del juego infantil: la satisfacción masculina y la reproducción. En un nivel metafórico elevado, se puede tomar el agua que Gastón vierte dentro del agujero del cuerpo femenino como aquello que la humedece, símbolo de la satisfacción femenina, pero también aquello que la fecunda. Esto último solo se logra a través de la cooperación colectiva de los primos, ya que germinará una semilla que Oliverio puso en el vientre de la muñeca. Por lo tanto, la generalidad de los primos buscaba precisamente fecundar en el hueco yermo que ellos mismos habían construido.

Sergio [...] como un ladrón, como si no le correspondiera visitarla, y mientras los demás lo mirábamos, la llenó de piedras. De duras piedras que trajo del fondo de la casa. Eran piedras más bien chicas, pero puntiagudas y sólidas, de granito. Le metió tantas como pudo, hasta que Gastón le dio en las manos y le dijo que dejara lugar para los otros. [...] El último en su turno era Diego. Diego se acercó con sigilo, desconfiado. Le tiene miedo a la noche, a la oscuridad y a estar sólo. Por eso no estaba muy a gusto en ese momento. [...] Diego auscultó serena, reposadamente la oquedad, después de lo cual sumergió en la hondura a su pescado favorito. Era un pescadito rojo, alargado y bonito que él quería tanto. (107)

Por último, las actitudes de Sergio y de Diego se relacionan en una simbiosis opuesta que estimula la antítesis entre Gastón y Olive-

rio. Sergio se muestra con culpa, reconociendo que no le corresponde hacer aquella tarea a la que se dedicaron todos los primos; por el otro lado, Diego se acerca con desconfianza porque también reconoce que aquello es algo prohibido. De todas maneras, la ofrenda de Sergio y la de Diego muestran un vínculo con la vida y con la posición de Oliverio. Más allá de que este último no muestre arrepentimiento e ignore quizás lo ocurrido, es significativo que él se avoque a la vida espiritual, Sergio y Diego caminan a través de esta vía. Ya que “Las piedras preciosas son símbolo de una transmutación de lo opaco en translúcido y, en un sentido espiritual, de las tinieblas en luz, de la imperfección en perfección” (Chevalier 833). Igualmente, Diego, a través de una simbología pragmática y cristalina, se postula como un personaje honesto y curioso, aunque ofrece lo más querido por él. Ofrece lo mejor de sí mismo y es el único que ofrenda la vida literalmente. Da su corazón inocentemente como el niño que es y le regala al cuerpo femenino la vida en movimiento.

Se podría considerar que Gastón también transita este camino de vida espiritual que redime sus acciones anteriores gracias a la carga espiritual y vital que posee el agua, pero tanta carga sexual y reprimida no hace más que eliminar cualquier trazo de consideración por el otro; no se puede respaldar el concepto de empatía en Gastón ya que carece completamente de él.

Empastamos el óvalo de la muñeca con un engrudo que Sergio había fabricado, lo cerramos nuevamente (aunque ahora había perdido su color natural y se le notaban algunas estrías) y envolviéndola en la sábana sobre la cual había estado todo el tiempo, la metimos en una caja de cartón, para enterrarla en el patio, al costado de las losas y las flores. (107)

193

CONCLUSIONES

¿Cuál es la razón de ser de esta violación y mutilación del cuerpo femenino? Nunca se encuentra un motivo específico, pero es imprescindible sumarle a esto el hecho de que en este relato se ofrece esta circunstancia a través de un simple juego de niños. La simpleza parece desaparecer a lo largo de la narración, pero podemos considerar este juego infantil como un reflejo de la propia sociedad. Teniendo en cuenta el contexto social e histórico de Cristina Peri Rossi en 1969, es indudable que la sociedad patriarcal y machista estaba instalada desde las raíces de la infancia más inocente.⁷ Este relato da cuenta de ello,

⁷ En nuestras sociedades, hay que situar los sistemas punitivos en cierta “economía política” del cuerpo: incluso si no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan los métodos “suaves” que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo del que se trata— del cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión. (Foucault 32)

muestra cómo los niños y la imitación de los grandes está instalada en todas las culturas tal y como Alicia tomaba un papel y fumaba como su tía Alejandra. Así se comporta este colectivo de primos infanto-pre-adolescentes que se ven constantemente reprimidos sexualmente y vuelcan en el cuerpo femenino, en la muñeca y en Alicia, toda la violencia y el poder masculino, y que derivan en el miedo femenino, la sumisión y la mutilación emocional y física.

De alguna manera, la crudeza de este relato le muestra al lector de qué forma los niños reciben y se nutren de los mensajes subliminales que constantemente se les envían y explotan en su mundo, en su juego, cargando ese pequeño momento familiar y conocido de algo que no se pueden librar tan fácilmente: la violencia machista y el poder patriarcal. ■

194

REFERENCIAS

- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Traducido por Lourdes Munárriz. Madrid: Taurus, 1971.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- FREUD, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas Vol. xvii*. Traducido por José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 215-51.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Traducido por Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- PERI ROSSI, Cristina. *El libro de mis primos*. Montevideo: Marcha, 1969.
- SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada, 2006.

Este artículo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional, y puede ser usados gratuitamente para fines no comerciales, dando los créditos a los autores y a la revista.



RESEÑAS

Paola Margarita Chaparro Medina. Doctora en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura por la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. Magíster en Sociología por la Universidad de Arte y Ciencias Sociales de Santiago de Chile. Profesora-Investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. Sus líneas de investigación son: Estudios de género y biopolítica; análisis del discurso de los procesos de subjetivación y las relaciones de poder.

Historial editorial

Recepción: 9 de diciembre de 2019.

Revisión: 8 de febrero de 2019.

Aceptación: 13 de abril de 2020.

Publicación: 21 de junio de 2020.

La casa desertada.

Graham

Greene

en México

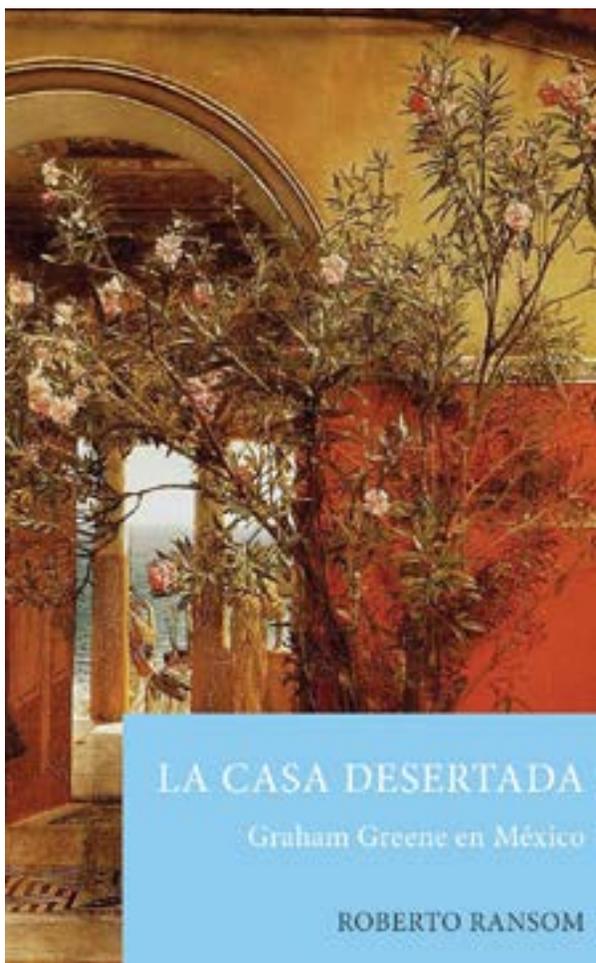
de Roberto Ransom:
el viaje como
fragmentación y
descentramiento
del sujeto.

ALDUS/MATADERO 2017

Paola Chaparro Medina

Universidad Autónoma de Chihuahua

pchaparro@uach.mx



Dos figuras se encuentran presentes a lo largo de este ensayo: Graham Greene y México. El desdoblamiento que realiza Roberto Ransom con respecto al primero es múltiple, lo desarrolla de manera condensada a través de dos libros: *Caminos sin ley* y *El poder y la gloria*. Ambos, resultado del viaje que Greene realizó a nuestro territorio durante 1938, una estadía que duró mes y medio.

En *La Casa desertada* se nos presenta una articulación de miradas entre ambas obras: la primera, una crónica de viaje, la cual lograría un trazado sumamente complejo de los lugares que hubiera recorrido; la segunda, *El poder y la gloria*, una novela que lo lleva a una amplia reflexión sobre la fragmentación de la noción de hogar. A través de una intertextualidad cuidada de manera formidable por

Ransom, éste logra identificar el campo intelectual de Greene y las trazas que su propia época marcarían en su espíritu creativo.

A lo largo de la lectura, la segunda figura neural del ensayo emerge, a través de una tensión en torno a la representación de nuestro país, por parte de un autor inglés, quien se posiciona a sí mismo como miembro de una metrópoli epistemológica. Esta posición le permitiría desplegar sus concepciones con respecto a México, desde un *locus* enunciativo que, en un primer momento, coloca a nuestro territorio en ese otro a ser enunciado, pensado, imaginado y construido desde la mirada del extranjero.

En virtud de lo anterior, es necesario tener en consideración que los imaginarios literarios que constituyeron el cimiento para la producción de las concepciones dispuestas en la modernidad, no se disociaron de un espacio idealizado, que se organizó desde un Occidente proyectado sobre sí mismo. A su vez, este Occidente idealizado menospreciaba todo lo que quedaba por fuera, es decir, lo otro como su afuera. Esta operación no fue una acción inocua, con ella se instaló desde el momento fundacional del pensamiento moderno una notoria demarcación entre espacios ideales y abyectos, entre el lugar de lo humano y un afuera teratológico -propio de lo monstruoso-. Es interesante observar el modo en que lo anterior constituyó un supuesto de las formas de concebir el mundo que nutrieron las concepciones de lo civilizado y lo bárbaro.

En esos términos, este tipo de advertencias por parte de Ransom, con respecto a la tensión que observa en la mirada de un autor que se posiciona desde una perspectiva colonial-imperialista, y aquella imposibilidad de representación de un México que se le escapa a Greene, nos conduce a nosotros a un plano de reflexión sobre las aproximaciones que tenemos de nuestras propias latitudes. La pregunta que irrumpe, por tanto, es ¿hasta qué punto este tipo de aproximaciones han determinado una relación negativa respecto a nuestras realidades?

Ahora bien, en términos de su espacialidad, el proyecto de la modernidad no sólo ha definido el *locus* europeo como su lugar de sustancialización, sino que además, ha determinado un espacio que está en constante expansión. Un espacio que no se agota en los límites de la territorialidad europea, sino que se ha constituido en una espacialidad que se pliega a una idea de mundo como extensión de un *locus* conformado a partir de ese lugar de idealización que se identifica con Europa y que se propone como Occidente.

Lo interesante aquí es que Ransom da cuenta de una tensión mayor en Greene, es decir, una complejidad que muestra una dispersión de planos que se superponen para transformar la experiencia del

mismo. Este autor, quien en una primera aproximación a México llega con esa preconcepción y disposición inconscientes a confrontarse con esa otredad de la barbarie; posteriormente, se topa con un territorio que concibe desde el significante del abandono. Esto lo llevaría a un cuestionamiento radical sobre su propia vida, que se ampliaría hasta llegar a desestabilizar su *locus* de enunciación; así, instalar la crítica no solamente sobre el proyecto de la modernidad, sino sobre la certeza de lo propio, es decir, sobre la certidumbre que hasta ese momento regía su vida.

Retomando las tensiones en torno a la representación, *La casa desertada* es una obra que nos conduce veladamente a preguntarnos cuáles han sido las problemáticas que se han asociado a esta idea-mundo occidental. Considero relevante destacar aquellas que han emergido en los bordes o intersticios de su expansión, particularmente cuando Occidente se topa con lo que está por fuera, con lo otro. Sería ingenuo suponer una suerte de idea en relación al encuentro de Occidente con lo otro, sobre todo cuando ese encuentro se ha establecido históricamente sobre la base de relaciones de tipo colonial o imperialista.

En ese sentido, es que, por una parte, Ransom percibe que la literatura en Greene opera como un dispositivo, en el cual se articulan una serie de elementos heterogéneos, desde lecturas previas del autor, vivencias, marcas de conflictos bélicos, una estética y animosidad presente en su época, así como un plano religioso e ideológico que le permite capturar aquello que está por fuera de su mundo conocido; a la vez que, mitiga los impactos de ese encuentro expansivo, mediante la defensa de un humanitarismo culposo que no se disocia de la universalización de un concepto de Humanidad.

Notable la capacidad de Ransom para entrever, que pese a todos los esfuerzos por parte de Greene para percibir más allá de lo evidente presentado ante sus ojos, éste no pudo desmarcarse de los presupuestos epistemológicos contenidos en la producción de un pensamiento instituido. Incluso, pareciera que estos presupuestos también actuaron como límite de lo pensable, incluso desde el espacio de la crítica que realizó Greene sobre su propia escritura. En esos términos, un horizonte epistemológico se llegaría a confundir con su horizonte valórico; la escritura, por tanto, representa su límite, porque la escritura en sí está relacionada con la catástrofe.

Es así que, México se erige como la imposibilidad de ser pensado. La escritura de Greene, revela el límite de lo que puede ser pensado. Al tratar de descentrar las significaciones sobre el espacio que se presenta ante su experiencia, Greene termina siendo descentrado, por y en este país, en sus certezas y convicciones.

En esos términos, lo determinante es cuestionarnos sobre ¿quién ha representado a quién? Si consideramos que los modelos de representación son eurocéntricos, toda forma de representación de lo otro estaría sujeta a estos cánones. A partir de este punto, Ransom nos propone evidenciar los alcances de las dimensiones del poder en el espacio literario de Greene, de lo que podemos denominar una violencia epistemológica puesta en toda forma de representación de lo otro. Ejemplifico esta aguda percepción de Ransom a través de un par de citas de este ensayo:

“...los personajes dicotómicos que crea Greene... incluyen el otro, el doble, los mestizos, españoles, indios, negros, noruegas rubias y de ojos azules, y alemanes. Estas categorías didácticas tienen mucho que ver con actitudes y hábitos mentales coloniales (111).

...El sacerdote, en *El poder y la gloria* describe al teniente como un hombre de agrio rostro indio. Se refiere a otros como hombres pequeños con ojos negros inescrutables. ¿Este racismo es del sacerdote o de Greene, o de los dos?... ¿no deberíamos preguntarnos cómo son representados nación y raza en Greene?”. (113).

202

Sin embargo, la lectura que Ransom realiza de Greene, no deja que se quede en ese plano de simplificación del extranjero occidental con una mirada predispuesta sobre México. Si bien, mantiene una concepción de nuestro país en términos de un territorio inhospito, donde el significante que engloba toda su experiencia es el abandono, donde lo semi-civilizado y primitivo tienen una gran presencia en esa descripción que construye los mapas mentales de su experiencia en México. Ransom logra ir mucho más allá de ese plano, para adentrarse en la experiencia que significó para Greene su propia obra literaria; es decir, ese descentramiento que ha de sufrir el propio sujeto, al confrontarse a una realidad inasible, que lo lleva a cuestionarse y disponer un tipo de territorialidad, que lo conduce a una experiencia de sí y de su hogar en los márgenes.

En esos términos, interrogarnos sobre qué pasa con la subjetividad en terreno, qué pasa cuando emergen las especificidades de la cotidianidad y entran en una combinatoria que tensiona nuestras certezas más próximas. Ransom, al percibir que en Greene la literatura se relacionaba con alguna forma de fatalismo, la operación micropolítica que observa es que todos aquellos imaginarios y representaciones que operan en el corpus literario occidental, se cristalizan en Greene como sensaciones y afecciones que conforman mapas de desolación en su experiencia inmediata.

Al hacer referencia a ese descentramiento que llega a experienciar el propio Greene, Ransom identifica que aquello que de entrada acontece en un viaje, puede fragmentar o articular la constitución

del propio sujeto. En este caso, su viaje a México, lejos de ser esa imposibilidad a ser pensado, arremete contra su propia vida como él mismo mencionaría: “México era, en buena medida, un estado anímico” (71).

En esos términos, la afección que México provoca en Greene lo conduce a esa fractura de su concepción de los valores presentes en su vida, a tal punto que llega, al finalizar su viaje, en su retorno a Londres, a dejar a su esposa e hijos, visualizando la vida doméstica como enteramente ajena. Es así que, deshabita su hogar, lo abandona, deserta la casa. Una especie de pliegue de la experiencia con respecto a un territorio, en este caso México, que se vuelve una notoría desolación que ha de marcar su vida profundamente, al punto de dividirla, de arremeter contra él para constituirlo en un sujeto escindido, a un nivel percibido por Ransom como un rompimiento no solamente con lo mencionado, sino con las certezas simbólicas y epistemológicas de su mundo occidental.

En esos términos, *La casa desertada*, se vuelca sobre nosotros como una pieza ensayística que nos conduce a una visión catastrófica y apocalíptica de un México, sobre el que nuestros propios pies, nos mantienen en una experiencia cotidiana, la cual merece un ámbito de reflexión bajo la mirada entremezclada de Graham Greene y Roberto Ransom. ■

203

REFERENCIAS

- CHAKRABARTY, Dipesh. “Postcolonialismo y el artificio de la historia: ¿Quién habla por los pasados indios? En: Mignolo, Walter (compilador). Capitalismo y Geopolítica del conocimiento. Ediciones Signos/Duke University, 2001.
- RANSOM, Roberto. *La casa desertada*. Graham Greene en México. Ciudad de México, Aldus/Matadero, 2017.
- SPIVAK, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.
- WALLERSTEIN, Immanuel. “El eurocentrismo y sus avatares. Los dilemas de la ciencia social”. En Mignolo, Walter (compilador). Capitalismo y Geopolítica del conocimiento. Ediciones Signos/Duke University, 2001.



Q V A D R A T A

ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES.

es una revista semestral impresa y electrónica de acceso abierto (editada bajo la plataforma OJS), editada y publicada por la SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO de la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de la UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA, la cual pretende establecerse como foro y plataforma multidisciplinario para la discusión de temáticas relativas a educación, artes, humanidades y a los cruces que se puedan trazar entre estas áreas de la cultura. Se convoca a la postulación de textos a manera de artículos de investigación, referencia o notas de investigación. Reseñas de libros, revistas y artículos; bajo los siguientes lineamientos:

Artículos:

-Deben ser resultado de investigaciones de alto nivel académico, originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos editoriales con ninguna otra revista u órgano editorial.

-Se admiten textos en español, inglés y portugués. La revista se encargará de su traducción en el caso de ser aceptada su publicación.

-El trabajo deberá enviarse en una versión del procesador de textos Microsoft Word. Fuente Times New Roman 12 pt., interlineado de 1.5. Alineación justificada. Tamaño carta. Margen superior e inferior 2,5 cm., derecho e izquierdo 3 cm. Las notas a pie de página se presentarán en Times New Roman 10 pt.

-Los artículos deberán contar con una extensión máxima de 10,000 palabras, excluyendo los resúmenes, las palabras clave y la bibliografía. De excederse tal cantidad de palabras, quedará a consideración del Comité Editorial su aceptación o rechazo.

-Las secciones se presentarán enumeradas en números romanos. Los títulos y subtítulos estarán en negritas.

-Los autores no incluirán información personal (nombre, datos de contacto, adscripción, etc.) en el archivo del artículo; asimismo, excluirán su nombre de las referencias bibliográficas en que aparezca. Sin embargo, al momento de enviar su trabajo, deberán incluir otro archivo con información de carácter biográfico-curricular: profesión, títulos académicos, adscripción académica actual, líneas de investigación, últimas publicaciones destacadas y dirección de correo electrónico a ser publicada. En caso de que el artículo sea resultado de alguna investigación, incluir la información del proyecto en el que participa.

-Se recomienda a los autores acompañar sus artículos con documentación que pueda ser puesta en línea a disposición de los lectores

para informar y apoyar los resultados presentados en la versión en papel del artículo (soporte gráfico y audiovisual, facsímiles de los cuestionarios, tablas estadísticas adicionales, bases de datos y transcripciones de entrevistas, registros escritos, iconografía, entre otros).

-En la primera página del texto a postularse se incluirá un resumen del artículo en el idioma en que está escrito el texto, con una extensión de 150 a 200 palabras. El resumen debe comprender una descripción sintética del tema, su hipótesis, método de investigación utilizado y las principales conclusiones. Se incluirán cinco o seis "palabras clave" colocadas inmediatamente después del resumen.

Reseñas:

-Las reseñas deberán ser originales y estar vinculadas a las temáticas de esta publicación. Deberán versar sobre libros que no tengan más de tres años de haber sido publicados. Estos trabajos no necesitan pasar por el proceso de arbitraje y podrán ser publicados de acuerdo a los tiempos y criterios que determine el Comité Editorial.

- Formato del texto: Procesador de textos Microsoft Word, fuente Times New Roman 12 pt., interlineado de 1.5. Alineación justificada. Tamaño Carta. Margen superior e inferior 2,5 cm., derecho e izquierdo 3 cm. Las notas a pie de página se presentarán en Times New Roman 10 pt., espacio y medio.

- Extensión: entre 1,000 y 2,500 palabras.

- Las contribuciones podrán asumir diferentes formatos. Podrán ser breves ensayos sobre:

.Información crítica de un libro recientemente publicado referente a educación, artes y/o humanidades.

.El estado de la cuestión en algún campo de investigación.

.Varios textos o aportaciones de interés que aborden un mismo tema.

- Las contribuciones deberán contar con la siguiente estructura como mínima:

.Breve introducción sobre la publicación en cuestión

.Referencia sobre el/la autor/a del libro (país de origen/ trayectoria en la investigación / líneas temáticas abordadas).

.Presentación del argumento central

.Justificación

.Observaciones críticas

.Conclusiones

- Pautas para la presentación de las contribuciones:

.Las reseñas no pueden abordar trabajos propios.

.La reseña debe citar las páginas del libro, sobre todo cuando se refiere a temas centrales.

.Junto con la reseña deberán enviarse los datos bibliográficos completos del libro o artículo reseñado.

.Al igual que en los artículos, se admitirán trabajos en español, inglés y portugués.

.Se incluirá en el documento, luego del título de la reseña propuesta, el nombre del autor/a que incluya cinco líneas de carácter biográfico: profesión, títulos académicos, filiación académica actual, líneas de investigación, publicaciones destacadas y dirección de correo electrónico a ser publicada.

CITAS Y REFERENCIAS:

- Los autores cuidarán que las citas incluidas en el texto coincidan con los datos aportados en la bibliografía.
- Las referencias bibliográficas deberán corresponder al sistema de publicación y estilo MLA.

GRÁFICOS Y ANEXOS:

- Se entiende que las y los autores poseen los derechos y/o el permiso para la reproducción de los elementos gráficos que se incluyan en el artículo; de no ser así, la responsabilidad recaerá en los autores. La revista se deslinda de cualquier tipo de responsabilidad en este sentido.
- Si en el artículo aparecen gráficas, tablas o cuadros, deberán enviarse en archivo aparte (en Excel o el software en el que hayan sido generadas), a fin de que puedan ser correctamente editados. Se deberá explicitar la fuente de los mismos al pie de cada uno de ellos. El autor deberá indicar el lugar preciso en el que desea que aparezcan esos elementos en la versión editada. Los cuadros y gráficos generados deberán estar numerados y con título.
- Las fotografías e ilustraciones deberán enviarse numeradas y con título y presentarse a una resolución de 300 pixeles por pulgada (ppp), en formato tiff o png. Si se trata de archivos jpg se solicita que sean en la calidad más alta.

PROCESO DE EVALUACIÓN:

- Todos los artículos serán sometidos a una valoración editorial preliminar por parte del Comité Editorial, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos indispensables de un artículo científico, así como con todos y cada uno de los lineamientos editoriales aquí establecidos.
- El proceso de evaluación empleado es el sistema de doble ciego. Las resoluciones del proceso de dictamen son:
 - .Aprobado para publicar sin cambios
 - .Aprobado con sugerencias
 - .Condicionado a cambios obligatorios sujeto a reenvío
 - .Rechazado

- En caso de que el artículo obtenga dos dictámenes positivos, el trabajo podrá ser publicado siempre y cuando su contenido sea compatible con los tiempos, líneas editoriales y temáticas que la revista dicte en su momento.

- Si los dictámenes resultaran condicionados a cambios obligatorios sujeto a reenvío, el autor deberá atender puntualmente las observaciones, adiciones, correcciones, ampliaciones y/o aclaraciones sugeridas por los árbitros. Los autores tendrán un máximo treinta días naturales como límite para hacer las correcciones. Una vez que el artículo sea corregido siguiendo las recomendaciones, será remitido a los dictaminadores y serán ellos quienes lo consideren finalmente publicable.

- Dos dictámenes negativos cancelarán la posibilidad de publicación del artículo propuesto, considerándolo rechazado.

- En caso de un dictamen positivo y uno negativo, el artículo será turnado a un tercer árbitro cuyo dictamen será definitivo e inapelable. El resultado del dictamen se dará a conocer al autor en un plazo máximo de diez días hábiles, a partir de la fecha de recepción del último dictamen, junto con los comentarios, sugerencias y observaciones de los árbitros.

- El contenido del dictamen es confidencial para uso interno de la revista y del autor.

- Ante un conflicto, queja o inconformidad por parte del autor sobre el resultado final del proceso de evaluación, será función del Comité de Editorial atender y resolver el caso.

- Todo colaborador deberá entregar firmada una "Declaración de originalidad del trabajo escrito", cuyo formato estará disponible en la plataforma de gestión editorial o se le hará llegar vía correo electrónico.

*Los textos a postular (junto con los archivos sobre el autor y anexos) deberán enviarse a través de la plataforma OJS de la revista:

<https://vocero.uach.mx/index.php/qvadrata>.

「OVA
DRA
TA