



VOCES FEMENINAS CONTEMPORÁNEAS POÉTICAS DE LO INQUIETANTE

Inés Ferrero Cándenas
Claudia L. Gutiérrez Piña
Coordinadoras

María Fernanda Ampuero
Diana del Ángel
Bibiana Camacho
Liliana Colanzi
Verónica Gerber Bicecci
Ariana Harwicz
Lina Meruane
Mónica Ojeda
Giovanna Rivero
Daniela Tarazona

Actitudes

Sin perder su carácter lírico, este conjunto de voces inquietantes despliega un abanico de temas que, aun surgidas desde el contexto latinoamericano, reflejan sectores profundos del alma humana. Diez autoras: María Fernanda Ampuero (Ecuador), Diana del Ángel (México), Bibiana Camacho (México), Lilia Colanzi (Bolivia), Verónica Gerber Bicecci (México), Ariana Harwicz (Argentina), Lina Meruane (Chile), Mónica Ojeda (Ecuador), Giovanna Rivero (Bolivia) y Daniela Tarazona (México); presentadas por: Inés Ferrero Cándenas y Claudia L. Gutiérrez Piña, académicas de la Universidad de Guanajuato y coordinadoras de la obra, dan cuenta del proyecto que, durante la pandemia de Covid-19, dio origen virtual a los textos que se incluyen en el libro *Voces femeninas contemporáneas: poéticas de lo inquietante*, las cuales son un claro ejemplo de la preocupación genuina de las generaciones que se expresan en el siglo XXI.

*Voces femeninas contemporáneas:
poéticas de lo inquietante*

~~Actitudes~~

Colección “Actitudes”

A finales de la década de 1960 e inicios de 1970, la editora y escritora Margarita Villaseñor estuvo a cargo de la Editorial de la Universidad de Guanajuato; en ese periodo, se publicaron obras de escritores mexicanos que estarían llamadas a ser referente de nuestras letras, tales como el primer tomo del *Diario* de Alfonso Reyes, *Prosa* de José Gorostiza, *Cuaderno de escritura* de Salvador Elizondo, *Cinco ensayos* de Juan García Ponce, *El tigre en la casa* de Eduardo Lizalde y *Actitudes* de Tomás Segovia. Es, precisamente, este último el que da título a nuestra colección de ensayo; con él queremos honrar a las y los escritores que han vertido sus reflexiones en el sello editorial UG, ya que el ensayo es, además de una manifestación artística, una mirada y un posicionamiento que nos permite la apertura al diálogo sobre temas que nos interpelan como humanidad.

Daniel Ayala Bertoglio

Voces femeninas contemporáneas: poéticas de lo inquietante

María Fernanda Ampuero • Diana del Ángel
Bibiana Camacho • Liliana Colanzi
Verónica Gerber Bicecci • Ariana Harwicz
Lina Meruane • Mónica Ojeda
Giovanna Rivero • Daniela Tarazona

Inés Ferrero Cándenas
Claudia L. Gutiérrez Piña
Coordinadoras

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias

*Voces femeninas contemporáneas:
poéticas de lo inquietante*
Primera edición digital, 2025

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000
www.ugto.mx/editorial
editorial@ugto.mx

Formación y diseño de portada:
Ximena Contreras Sánchez
Corrección: A. J. Aragón

Esta obra se encuentra bajo la licencia
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), de Creative
Commons. Usted puede descargar esta obra y
distribuir en cualquier medio o formato dando
crédito a los autores, pero no se permite su uso
comercial ni la generación de obras derivadas.

ISBN: 978-607-580-161-2

Hecho en México
Made in Mexico

Contenido

Presentación

Inés Ferrero Cándenas

Claudia L. Gutiérrez Piña 9

Detrás de *La máquina distópica*

Verónica Gerber Bicecci 23

Lo poético forense

Diana del Ángel 39

Escrituras extremas. Hacia una poética del deseo

Mónica Ojeda 49

Cruzando el umbral: encarnadas y *revenants*

Giovanna Rivero 65

La posición del artista frente a la creación y su obra

Ariana Harwicz 83

María Virginia Estenssoro: el viaje hacia la muerte

Liliana Colanzi 95

Rostros inquietos: políticas del encuentro cara a cara

Lina Meruane 111

Los relámpagos creativos de lo siniestro femenino

Bibiana Camacho 129

El sueño de una escritura animal

Daniela Tarazona. 141

Ni gótico ni andino: el terror es el trauma

María Fernanda Ampuero. 163

Presentación

El Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante nace en 2020, en el seno de la pandemia de Covid-19 y de la explosión de eventos virtuales que poblaron las redes sociales y otros medios de internet en esa época. Como muchos otros, movidos por el deseo de amainar la distancia impuesta y mantener vivo el diálogo que se da en el día a día, un pequeño grupo de colegas pertenecientes al Cuerpo Académico Estudios Literarios del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato comenzamos a gestar este seminario. Entre las tazas de café compartidas en la virtualidad, discutimos intereses literarios comunes que al inicio fue difícil asir en una palabra, pero que eventualmente se consensuó en la idea de lo inquietante como noción que involucra una diversa gama de géneros y estéticas que provocan un efecto de desconcierto o turbación. Este rasgo común es el que dirige los intereses del seminario.

9

Si bien el nombre de este proyecto implica desde un inicio la exigencia de concentrar nuestra atención en propuestas literarias que tienen como denominador común lo inquietante, ni las discusiones promovidas por el seminario, ni este prólogo, ni ninguna de las conferencias reunidas en este libro tratará de dar una definición cabal sobre este concepto. No queremos crear una nueva categoría ni mucho menos intentar distinguirla de las que ya existen, esto porque está muy lejos de nuestro deseo añadir lo inquietante a la larga

galería de constructos teóricos de amplia data que existen en el ámbito de la crítica para pensar lo que ocurre en cierto tipo de textos literarios. Lo fantástico, el horror, el terror, la ciencia ficción, desde la perspectiva genérica; el grotesco, desde la estética; lo perverso, la violencia, lo monstruoso, desde el nivel temático; o bien lo siniestro, lo raro, lo extraño, como mecanismos, son las nociones que nos hicieron llegar a la idea de lo inquietante y creemos en su solvencia y vigencia para, en todo caso, reconocer sus funcionamientos, actualizaciones o transgresiones en manifestaciones literarias particulares. Por ello, la elección de la denominación de lo inquietante implica necesariamente asumir un punto de mira reflexivo frente a este conjunto de constructos teórico-figurativos, conscientes de su carácter amplio, versátil y flexible.

10

Si lo inquietante tiene que ser “algo”, lo pensamos ante todo como un efecto que deriva de textualidades literarias afines a varios géneros y estéticas, en las que el desconcierto o la turbación desplazan la tranquilidad al problematizar y cuestionar construcciones dadas. En este tenor, nuestro enfoque es meramente poético, entendido en términos de desplazamientos del sentido operantes a nivel literario, que perturban construcciones significativas y que se vinculan de forma directa e inevitable con el acontecer político, social e histórico de las escrituras que lo producen. Lo inquietante puede emerger al desafiar lo establecido, al poner en tela de juicio lo automatizado y lo acostumbrado, al dar voz a lo que otrora se calla, al cuestionar las redes del privilegio o al pensar el papel de la escritura y el lenguaje poético en nuestro ámbito contemporáneo.

Lo inquietante ocurre entonces en muchos espacios y bajo muchas manifestaciones, pero para este seminario importa el lugar que ocupa en un contexto específico: la producción literaria de las escritoras hispanoamericanas del siglo XXI. Dentro de este inmenso horizonte, lo único que es evidente es la pluralidad de los registros empleados. Así lo muestran las distintas conferencias literarias que se reúnen en este volumen, dictadas entre 2020 y 2023, por un grupo emblemático de escritoras hispanoamericanas contemporáneas, quienes plantean reflexiones personales que involucran la variedad de lo inquietante en distintos géneros, estéticas y tópicos. Mucha de la narrativa de las autoras contemporáneas funciona como una suerte de conjuro al invocar aquello que no se puede nombrar certeramente, pero que sabemos de su existencia y la aceptamos en el orden de lo intangible o lo indecible. Para comprenderlo, basta con concentrarse en lo que evoca: podría ser una belleza convulsiva, un estremecimiento, un silencio perturbador, una palabra certera, una incomodidad perversa o un sufrimiento agudo. Se trata tanto de su articulación poética como de lo que habita en la emoción y el cuerpo de quien lo experimenta. Este sentir teje en este libro un tapiz multicolor al comparar y contrastar las obras y miradas de las escritoras que aquí participan, quienes seleccionaron para sus intervenciones distintos vínculos afectivos, personales e intelectuales con la escritura.

Lo inquietante ha existido en la literatura de todos los tiempos y de todos los sexos, pero la rotunda visibilidad de las autoras que incursionan en ello es relativamente reciente.

Y es aquí donde también radica lo inquietante: en el consabido hecho de que a la mujer no se le hubiera permitido escribir durante siglos, y que cuando se le permitió, su literatura estuviera ceñida o condicionada a ciertos tópicos “femeninos” —significara esto lo que significara— o peor, que escribieran, pero que su escritura cayera en el olvido, fuera ocultada o despreciada. Existe una gran cantidad de autoras con poéticas inquietantes en los siglos XIX y XX, tantas, que dar cuenta de todas ellas sería objeto de un estudio aparte. Las antecesoras de este linaje están ahí, muchas de ellas son convocadas en las páginas de este libro, pero es evidente que el siglo XXI destaca, no sólo debido a la existencia de un público lector que cada vez demanda a las editoriales más voces femeninas, sino porque las escritoras contemporáneas ya no tienen taras ni trabas a la hora de escribir, no escriben con miedo, no tienen reparos en señalar, mostrar, decir y denunciar. En este tenor, aparte de ser un intento de reunir y poner en diálogo a algunas de las voces literarias más prominentes de nuestra actualidad literaria, este libro pretende sumar al registro del pensar y el decir de las poéticas de lo inquietante en las escritoras de la tradición literaria occidental. Cabe también mencionar que no es el concepto de generación el que hemos impuesto para nuestra selección, pues esta podría atentar contra la individualidad de cada propuesta. Más bien, nos hemos concentrado en las vicisitudes del campo cultural, que por primera vez en la historia parece inclinarse en forma contundente hacia la obra femenina.

Los textos recogidos en este volumen son, en su mayor parte, transcripciones de las con-

ferencias que se impartieron en el seminario de manera virtual desde el momento de su fundación, por lo que tienen la sensación de oralidad propia de las conversaciones. También quisiéramos resaltar el carácter ecléctico de estos textos, su no adscripción a ninguna pauta o estilo, pues obedecen a la decisión y libertad de la forma escogida por cada escritora acorde a sus propósitos. Algunas decidieron revisar meticulosamente sus contribuciones, agregando algunas acotaciones a las conversaciones, otras estuvieron de acuerdo en aceptar sin mayor revisión las transcripciones que les entregamos, y algunas otras ya tenían su texto escrito a la hora de presentarlo en el seminario, por lo que no requirieron de transcripción y poseen la cadencia propia de su escritura. El orden de los capítulos de este volumen ha decidido mantener la cronología de las presentaciones en el seminario, impartidas de manera virtual a través de la plataforma de Facebook Live en la página del Seminario Poéticas de lo Inquietante. Cabe mencionar también que existen algunas ausencias de autoras que en su momento impartieron conferencias en el seminario pero que, por distintos motivos de orden personal o académico, no pudieron compartir sus textos para este volumen.

El libro da comienzo con la conferencia dictada por Verónica Gerber Bicecci y después reescrita por la autora. Gerber Bicecci, quien se define como artista visual que escribe, muestra en este texto su interés por el tránsito entre la palabra y lo plástico, esto es, por el encuentro entre mundos, espacios y disciplinas. Para ella, es principalmente en esta intersección donde se produce la experiencia de lo

inquietante, es decir, en el traslape de significados donde no se sabe bien a bien qué está sucediendo, o cómo interpretar lo que sucede. Como escritora comprometida con la ecología y el cuidado del medio ambiente, su obra nos transporta a contextos que aluden a catástrofes ambientales fraguadas desde el silencio y la invisibilidad. Su escritura está preocupada por atender espacios de lo indecible, espacios de vacío, usando éstos como oportunidades para entender algo que está ahí pero que no somos capaces de descifrar a simple vista.

El segundo texto recogido en este volumen está a cargo de Diana del Ángel, quien en 2017 publicó un libro con bastante impacto en la actualidad literaria del país, *Procesos de la noche*. Diana del Ángel dedica su conferencia a la reflexión de lo poético forense en relación con *Procesos de la noche*, vinculando el ámbito jurídico y el de la antropología forense en un contexto de violación de los derechos humanos. Centrándose en el caso de desollamiento real de Julio, perpetrado en los acontecimientos del caso Ayotzinapa, la autora registra las implicaciones de las pésimas diligencias de la justicia penal en el entorno actual de la violencia que se vive en México. La autora trata de descifrar las formas en las que habla el cuerpo de Julio, y es justo en el decir de este cuerpo donde lo inquietante se vincula con lo poético forense en el sentido de traducción, pues la mayor turbación emerge del ejercicio de interpretación de estos lenguajes jurídicos y forenses que se han vuelto centrales para enfrentarnos a la realidad mexicana actual, una realidad que, a decir de esta autora, constantemente nos pone delante de situaciones no nombradas.

En la escritura de Mónica Ojeda lo inquietante remite a un universo completamente diferente. En su conferencia titulada “Escrituras extremas: hacia una poética del deseo”, Ojeda vincula la poética de lo inquietante con una escritura liminar y extrema que ella ubica en los “límites de lo soportable”, justo para referirse a aquello cuya cercanía nos molesta y cuya visión nos resulta fuertemente incómoda. Para la escritora ecuatoriana, lo que define esta poética, o en realidad cualquiera, es la manera que cada escritora tiene de relacionarse con el lenguaje literario, en la que la forma es contenido y el contenido forma, y el efecto poético intrínseco y poderoso que surge de esta equivalencia. La escritura de Ojeda inquieta porque el lenguaje poético transporta a zonas emocionales turbadoras que quedan impresas sobre la piel de quien lee, una escritura que persigue que el cuerpo se quede intranquilo después de haber pasado por la palabra. En Ojeda, lo inquietante conjuga la belleza de la imagen poética con la violencia, la crueldad y la abundancia de fuerza. Es también una manera de buscar o de aproximarse a lo sublime, a la convivencia entre la belleza y el horror.

La escritora boliviana Giovanna Rivero define su conferencia como un intento humilde por autodescifrar la naturaleza de su poética, realizando una travesía en torno a algunos de los motivos centrales de su obra. Rivero confirma que la mayor parte de su narrativa está caracterizada por buscar formas de turbar la muerte, de quitar el sosiego al eterno descanso, y es de esta turbación de donde nace su afinidad con lo inquietante, esto es, de la insistencia de hacer retornar a sus personajes del lugar sin

retorno, iniciando viajes errantes, encarnándose o resucitando. Entendiendo la escritura como operación fenomenológica, la boliviana trata de proteger y respetar el misterio, donde lo inquietante establece vasos comunicantes con leyendas populares y el folklor, pero también comulga de manera definitiva con el cuerpo, siendo este último el vector que se retrotrae y comprueba todas las imposibilidades de vencer a la muerte.

16 Ariana Harwicz, escritora argentina radicada en Francia, nos ofrece una reflexión sobre la visión ética de los escritores en la época actual y su relación con el lenguaje poético. La conferencia de Harwicz comparte algunas ideas con la de Mónica Ojeda y también lo hará con las reflexiones de Lina Meruane. Con la primera, respecto al lenguaje poético; con la segunda, respecto a las relaciones de poder que se establecen a través del mercado literario y la ética del escritor en la época contemporánea. En Harwicz lo inquietante se vincula con la libertad de pensamiento del escritor o intelectual, con el lenguaje poético y con las imágenes que de éste derivan. También con una posición ética que ella considera indisociable del acto de escribir: para la argentina, ser escritora es pensar la vida en función de la escritura, someter la vida a la escritura, y esto tiene que ver justamente con saber develar lo que está oculto, con esquivar la hipocresía, con saber mirar detrás de lo evidente, con soslayar la instrumentalización para poder escribir con la mayor libertad posible.

La conferencia de Liliana Colanzi recupera el trabajo de una de sus predecesoras,

la también escritora boliviana María Virginia Estenssoro (1902-1970), para mostrarla como una maga del lenguaje enfrentado a la experiencia vertiginosa de lo sobrenatural, creadora de escenarios alucinados y de umbrales febriles en los que se desata lo inquietante. Aparte de la labor de rescate de esta autora omitida de los anales de la literatura boliviana, el trabajo de Colanzi hace hincapié en una polémica relacionada con la ansiedad de la autoría femenina; es decir, lo inquietante también nace en esta conferencia de algo antes mencionado en este prólogo, a saber, del hecho de que las escritoras actuales son bastardas sin linaje que han tenido que ir a buscar las palabras de sus predecesoras a los horizontes del olvido. Es así como la autora boliviana se pregunta con indignación cuántas autoras habrán dejado de crear, cuántas habrán sido disciplinadas a través del desprecio a sus narraciones, quién ha sido el gran beneficiario de estas omisiones, quién el que ha promovido estos silencios y, en general, cuáles han sido los mecanismos que han hecho posibles exclusiones como la de Estenssoro y tantas otras grandes escritoras de la historia de la literatura boliviana e hispanoamericana.

La escritora chilena Lina Meruane, con una escritura de corte social y político agudo, cuestiona su creencia en el lenguaje literario en tanto elemento liberador y transgresor. Bajo la declaración rotunda de que la literatura debería tener el compromiso de imaginar maneras de fisurar el poder, lo inquietante surge para ella de la toma de conciencia de que este lenguaje puede usarse para todo lo contrario, es decir, que lejos de pensar en mo-

dos transgresores para cuestionar el poder y sus lugares comunes, los cristalizan. En este contexto, para Meruane, es turbador el modo en que operan las identidades e identificaciones de los individuos que buscan proyectarse en la otredad, así como las consecuencias políticas de las identificaciones que realizan los sujetos que encarnan el poder.

18 Por su parte, la mexicana Bibiana Camacho, cuya conferencia fue la única que se impartió de forma presencial, vincula lo inquietante con lo siniestro, argumentando cómo el término habrá de ajustarse a las coordenadas culturales y temporales en las que este concepto se ha pensado y plasmado en la escritura. Camacho hace un repaso de lo siniestro en la obra de reconocidas escritoras occidentales de los siglos XIX y XX, tales como Mary Shelley, Charlotte Brontë o Jean Rhys, para reflexionar sobre las diferencias que estas autoras plantean sobre sus contrapartes masculinas. Camacho plantea como principal diferencia la manera en que la escritura femenina lo ha proyectado, principalmente, desde el cuerpo, y la masculina, desde el intelecto. Al vincular lo inquietante con lo siniestro, Camacho sitúa esta poética en una familiaridad trastocada, en aquello que se oculta entre líneas, en los recovecos de la razón y de la palabra, lo cual termina por generar inseguridades y desconcertos en nuestras maneras de actuar y de ver el mundo.

El texto de Daniela Tarazona ensaya las manifestaciones de lo inquietante en la escritura desde la experiencia íntima y personal, desde las repercusiones que el mundo exterior y las percepciones cotidianas van moldeando

su manera de ver el mundo como escritora, pero, sobre todo, como humana. Tarazona se plantea la cabida de soñar una escritura animal que se abre con la pregunta sobre el modo en que sucede nuestra animalidad en el mundo de hoy en día. Es una escritura que replica la experiencia del mundo liminar. Basándose en anécdotas personales y en sus propias narraciones, la autora aboga por la necesidad de reconocernos en nuestra animalidad en contra de la homogeneización de los cuerpos de la era contemporánea. Confiesa sentirse movida a la hora de escribir por un deseo de transgresión guiado por la incomodidad, y en todo esto se va fundando para ella la poética de lo inquietante, alimentada por el temor intrínseco que puebla muchos temas literarios. Para Tarazona, el lenguaje abreva de la inquietud y lo inquietante se vuelve mutación, furia, animalidad, pero también podría estar en la belleza que se abre ante nuestros ojos al contemplar el mar.

19

Por último, la conferencia de María Fernanda Ampuero cierra este volumen con una reflexión sobre el terror en tanto “aire que se respira en una época concreta”, anclándolo en el mundo social y político actual, esto es, en el miedo que pueden sentir las personas por ser mujeres, migrantes, o simplemente por vivir en sociedades violentas y precarias. Lo inquietante para Ampuero no se da tanto en los fantasmas o vampiros escondidos en las páginas del relato de terror clásico, sino que, vinculándolo con lo siniestro, lo sitúa en el espacio contemporáneo del hambre, la sed, la violencia, los desaparecidos y la guerra. Es inquietante que en pleno siglo XXI tengamos miedo cons-

tante a todo lo que sucede a nuestro alrededor. Para la ecuatoriana, la literatura hispanoamericana escrita por mujeres en la actualidad emerge del trauma, del miedo constante, para envolverlo en lo poético y lo simbólico, en un intento por sublimar el sentimiento inquietante en la palabra.

Nos parece significativa en su amplitud de horizontes la miríada de posturas sobre lo inquietante que se pueden rescatar de los textos incluidos en este volumen. La manera en la que todas ellas convergen, aun en las diferencias de temáticas, intereses o estilos, hacen posibles fructuosas comparaciones que dilatan y enriquecen esta poética. Posiblemente, una de las contribuciones más interesantes de esta compilación sea justamente apreciar la manera en la que las escritoras aquí reunidas comparten intereses desde imaginarios y configuraciones discursivas completamente dispares. Las escritoras abordan temas que abarcan desde la belleza hasta la violencia extrema, la muerte, lo siniestro, la animalidad, la ecología, la otredad, y una gran variedad de tópicos que consideramos de alto interés para la actualidad literaria, donde sus voces se posicionan con contundencia para revelar la función inquietante de la escritura en la época contemporánea. El elemento común a todas las conferencias es que en cada una puede encontrarse la afirmación de las autoras de la necesidad en su escritura de algún elemento que genere desasosiego y que convierta a quienes leemos, en aquellos que se remueven en su asiento. Las compiladoras de este volumen esperamos que, leyendo este conjunto de conferencias, los lectores se den cuenta de una última cosa:

que cuando hablamos de literatura, la práctica siempre antecede a la teoría, y que, si bien lo inquietante podrá aparecer en un momento preciso y vincularse con un ámbito concreto dentro de un texto literario, no hay teórico, crítico ni escritor que pueda certificar su especificidad, es decir, el momento en que surge o cesa la inquietud de haber asistido a ella.

Inés Ferrero Cándenas
Claudia L. Gutiérrez Piña

Detrás de *La máquina distópica*¹

Verónica Gerber Bicecci

No había tenido la oportunidad de hablar de mi trabajo desde la perspectiva de lo inquietante, pero es una noción que atraviesa de distintas maneras mi práctica artística. Mi escritura visual sucede en las intersecciones, en los traslapes; busca moverse entre espacios inestables. Suele ser, también, una superposición de capas entre las que de pronto se produce una sensación de extrañamiento con el lenguaje; en ese sentido, me interesa explorar lo ominoso. Pero hoy me siento reconocida en la palabra inquietante, agradezco la oportunidad de poder compartir algunas ideas con ustedes, en el marco de su seminario: Poéticas de lo inquietante.

23

Quiero contarles cómo se hizo *La máquina distópica*, pieza que realicé en colaboración con dos talentosos artistas: Carlos Bergen y Canek Zapata. Gracias a esta invitación he estado rememorando su proceso. Aunque sus historias son distintas, *La máquina distópica* y otra pieza, *La Compañía*, tuvieron procesos paralelos, comparten la misma geografía: el estado de Zacatecas, y el mismo equipo curatorial: Daniel Garza Usabiaga, Willy Kautz, Eric Nava y Fernando Salcedo. De los dos últimos

¹ Este texto es la transcripción re trabajada de una charla virtual que di el 29 de octubre de 2020 en el Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante.

me gusta decir que fueron los cerrajeros del proyecto porque, al fungir como curadores locales, abrieron todas las puertas necesarias. Ambas piezas se presentaron en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez como parte de la XIII Bienal FEMSA en 2018. El Dr. Manuel Macías Patiño es también un colaborador muy importante en la hechura de *La Compañía* y *La máquina distópica*. Él me acompañó en las visitas de campo, me explicó los procesos de las minas y me guio con la información científica; fue muy generoso y estaré siempre en deuda con él. No haré agradecimientos exhaustivos porque me llevaría el tiempo de toda la charla, así que dejo por aquí un gracias enorme e infinito para todas las personas que saben que fueron y son parte fundamental de estos procesos.

24

La máquina distópica vive en una página web: lamaquinadistopica.xyz, y es un oráculo que augura visiones o premoniciones extrañas, o bien —aprovechando el contexto— inquietantes. Tiene tres controladores: un indicador de contaminación, un indicador de espacio-tiempo y un indicador de sustitución del trabajo humano.

Me gustaría partir del principio y contarles cómo empezó el proyecto. Empecé a viajar a Zacatecas para participar en la bienal FEMSA 2018 con la idea de hacer una investigación artística. De esos primeros viajes, regresé pensando en trabajar con algún caso de contaminación del agua. La bienal FEMSA es financiada por una de las embotelladoras más importantes (si no es que la más) en México a través de su Fundación. Y así como apoya a las artes, también acapara, extrae y

consume millones de litros de agua para su producción. Pensé que trabajar sobre la contaminación del agua en la minería me permitiría hablar de FEMSA indirectamente y, al mismo tiempo, encarar la contradictoria situación de que mi proyecto artístico sobre la extracción fue financiado por una empresa extractiva.

Hice una primera visita de campo a la mina El Bote acompañada por el Dr. Manuel Macías Patiño. Lo primero que vi a lo lejos en nuestra caminata fue un pequeño lago de un azul casi eléctrico. El color me dejó con la boca abierta e hice algún comentario, a lo que el Dr. Macías me contestó diciendo que ese color imposible se debía a que el agua está contaminada. No por nada dicen que la belleza es engañosa. A un lado de ese lago, se encuentra la mina El Bote, hoy suspendida. Siguen ahí los hornos, que en su momento servían para extraer los metales de los materiales que se excavaban dentro del cerro y se sacaban por los túneles. El suelo, el tipo de piedras, los materiales lajados —que son muy usuales en estos paisajes de post-minería— develan geologías en las que se intersecan muchas capas. Hay enormes montículos que se confunden con el paisaje de la zona por parecer pequeñas montañas, pero en realidad son jales, apilamientos formados por todas las sobras de la extracción no útil, es decir, restos de los que ya no se puede sacar nada con valor de mercado. La mina El Bote era famosa por proveer sulfuros de plomo y zinc, a razón de ello los jales que se encuentran ahí son restos bastante tóxicos.

Detrás de los jales hay una especie de acueducto del que se desprende un pequeño

riachuelo de agua rojiza, también contaminada con concentraciones de residuos tóxicos del plomo, arsénico, zinc y fierro de la mina. La naturaleza, siempre difícil de comprender, realiza procesos de fitoestabilización que permiten que muchas plantas sigan vivas en estas zonas, a pesar de todo. El Dr. Macías me mostró, por ejemplo, unas flores traídas de Tailandia que soportan muy bien los entornos tóxicos y que son bellísimas. Esto sucede con varias especies, pero no con todas. Tenemos entonces este entorno que parece sacado de una pintura utópica, pero que, por ser tan tóxico, es más bien un entorno distópico. Muy cerca de El Bote hay un centro comercial, Ciudad Argentum, donde las personas hacen sus compras. Lo menciono porque la convivencia de todos estos espacios con poca distancia, casi en medio de la ciudad, es muy compleja.

Después de ese primer paseo de reconocimiento volví a la mina El Bote con Eric Nava para recorrer nuevamente todo el espacio, tomar muestras de agua del riachuelo y del lago. Con esas muestras de agua visité la Unidad Académica de Ciencias Biológicas de la Universidad de Zacatecas. Ahí me prestaron un microscopio digital para tomar fotografías. Ya sabía que el agua estaba contaminada, pero quería verlo con mis propios ojos. Luego de un pequeño curso rápido, puse mis muestras de agua en el microscopio. Había investigado antes para conocer cómo se vería el agua bajo el microscopio y estar preparada para lo que me iba a encontrar. Pensaba ingenuamente que vería algo parecido a lo que se aprecia en la fotografía *Una gota de vida*, de David Liittschwager. En ella hay miles de

microorganismos impresionantes, maravillosos e invisibles a nuestros ojos, que son la vida misma. La primera sorpresa que me llevé, o que mis ojos se llevaron, fue la de una imagen sin movimiento, sin microorganismos, completamente azul. Pasé mucho tiempo buscando en la muestra, recorriéndola sin poder ver absolutamente nada, hasta que aparecieron unas pequeñas formas que parecían sedimentos. No entendía nada. Estuve sola en ese cubículo un par de horas hasta que llegó la laboratorista, ella vio mi cara de absoluto desconcierto y me preguntó qué pasaba. Observó conmigo las muestras y las fotos que había tomado. Me dijo que esa agua no tenía vida. Aquí no hay vida, dijo. Me aclaró que algunos de los sedimentos, los que parecían cristales rotos, muy probablemente eran metales pesados, pero para saberlo con certeza había que estudiar las muestras en el laboratorio. Esa fue la primera vez en mi vida que pude ver el desierto en el agua. Un desierto donde no hay nada más que metales pesados apenas reconocibles.

27

Sometí estas imágenes vacías, literalmente sin vida, a un proceso de posterización en Photoshop para reducir sus gamas de tonos, y hacer un poco más clara su mínima información visual. En *lamaquinadistopica.xyz* se puede controlar el nivel de contaminación del augurio, dependiendo del porcentaje de contaminación, la programación elige de entre las imágenes del microscopio. Cuanta más contaminación, más se virará simbólicamente hacia los rojos, cafés y sus mezclas, y cuanta menos contaminación, las imágenes aparecen en azules y verdes mezclados con grises cuando la contaminación es intermedia. Asocio a

un entorno ‘sano’ el color azul y mantuve esta idea en la configuración de la máquina, aunque, luego de lo que vi en El Bote, los colores se resignificaron para mí.

El segundo controlador es el del espacio-tiempo. Venía pensando en trabajar con la obra de Manuel Felguérez no sólo porque es un artista al que admiro profundamente, también porque es zacatecano. En 1975 hizo *La máquina estética*, primera (o una de las primeras) pieza visual mexicana hecha con computadoras. También la realizó en colaboración, en su caso con el programador Mayer Sasson y el apoyo de la Universidad de Harvard, el Massachusetts Institute of Technology (MIT) y la UNAM. Esta pieza consistió en diseñar un software que pudiera predecir composiciones ‘a la Felguérez’. Para ello ambos analizaron la obra que el artista había hecho hasta ese momento y descubrieron que usaba, sobre todo, ocho elementos básicos cuyas mezclas y transformaciones podrían generar casi todas sus composiciones. Mayer Sasson programó una computadora para que identificara estos ocho elementos: rectángulo, círculo, triángulo isósceles, medio círculo, la suma de un rectángulo y medio círculo, rectángulo con dos ángulos romos, rombo con paralelas verticales y diagonales equivalentes y rombo con paralelas horizontales y diagonales equivalentes. También determinó las reglas para las relaciones posibles entre estas figuras en una composición rectangular y todas las guías necesarias para que el software graficara composiciones posibles con esos elementos. En 1983 la UNAM publicó el libro *La máquina estética*, donde aparece un amplio ensayo, escri-

to por ambos, que revisa las relaciones entre hombre y máquina, y que comparte el proceso y toda la información de la hechura del proyecto. Pienso que estas fueron también algunas de las primeras reflexiones sobre arte y tecnología en México. Hasta el final de su vida, Felguérez utilizó las composiciones arrojadas por *La máquina estética* como parte de su trabajo pictórico, y es importante mencionar que siempre corregía o modificaba esos dibujos, le interesaba la relación entre humano y máquina, no que las máquinas lo hicieran todo por él, por eso creo que hay algo de *cyborg* en su reflexión.

Las composiciones de Felguérez siempre me han parecido espacios futuristas en tercera dimensión. De hecho, él mismo usó algunas de estas imágenes para crear esculturas y escenografías. Para *La máquina distópica* me interesaba pensar en cómo se podrían ver el tiempo y el espacio en un futuro desconocido y estas composiciones básicas con líneas negras sobre blanco fueron ideales para albergar las fotografías alteradas de las muestras de agua contaminada. Carlos Bergen leyó el libro de *La máquina estética* de Felguérez-Sasson, todas las páginas sobre la programación, los diagramas de flujo y una explicación técnica que yo no fui capaz de comprender, pero que él por supuesto que sí. Con esa información le fue posible replicar (con sus variaciones) la máquina a través de otras formas de programación. Después Canek Zapata la instaló como el indicador de espacio-tiempo en nuestro oráculo. Éste inicia en 2018 porque fue el año en que realizamos esta pieza y digamos que la máquina puede ver el futuro desde ese

año hasta 2699. Conforme le usuarie aumenta los años, la cantidad de figuras aumenta y las relaciones en la composición felgueriana se complejizan.

El tercer controlador del oráculo es el de la sustitución de trabajo humano que le permite al usuarie elegir entre 1x, 2x y 3x. Aquí entra en escena Amparo Dávila. La elegí a ella por las mismas razones que a Felguérez: porque admiro profundamente su escritura y porque es zacatecana. Era importante para mí que las decisiones fueran locales y situadas, en la medida de lo posible. Copié su *Poesía reunida*, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2011, en un documento de Word y la junté como si fuera un solo poema largo. En ese proceso descubrí que sus poemas están muy adjetivados y que su lenguaje llega a ser melodramático, pero debajo de eso hay algo también de los ambientes inquietantes que encontramos en su narrativa: refiere constantemente al paisaje zacatecano, a sus minas, habitantes y costumbres, así como a sus pesares y alegrías. Pensamos que un Bot de texto podría sustituir los adjetivos y sustantivos originales por otro vocabulario, el que utiliza el habla de la extracción. Canek Zapata no sólo montó la web, sino que programó ese Bot de texto. Para que Canek pudiera diseñar el Bot, hice unas largas listas de palabras empresariales, mineras, laborales, económicas y de crisis ambiental que después clasifiqué dependiendo del artículo que los acompaña (el, la, le, los, las, les, etcétera) y, a su vez, señalé con distintos colores estos adjetivos y sustantivos con sus respectivos artículos en el documento de Word para su reconocimiento más rápido. Cuando le usuarie elige 1x se

sustituye un adjetivo o sustantivo de un verso, cuando elige 2x se sustituyen dos sustantivos o adjetivos en un verso, y con 3x se sustituyen tres adjetivos o sustantivos del verso (algunos versos no tienen tres adjetivos y en esos casos el 3x funge como un 2x).

Esta pieza está hecha de sedimentos, de capas que funcionan a través de la reescritura, el préstamo y la remezcla. Son también capas de investigación documental, investigación de campo, investigación visual y literaria. Me interesa tender puentes entre el archivo y el presente.

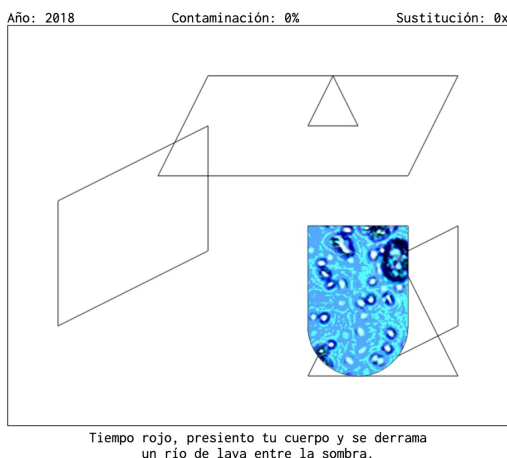
Entonces, los usuarios de *La máquina distópica* pueden elegir el año, el nivel de contaminación y el grado de sustitución del trabajo humano de su augurio:

Cuando un usuario modifica el controlador de espacio-tiempo, esto se refleja en la cantidad de figuras geométricas que habrá en la composición, la cual se va saturando proporcionalmente conforme avanzan los años. La máquina incluye las ocho formas originales de Felguérez y llega hasta 32, que es el límite que él mismo propuso.

En el controlador de la contaminación sucede algo parecido. Tenemos en ese plano la serie de fotografías que tomé con el microscopio, donde se ven cristales (muy probablemente son restos de metales pesados). Si el usuario aumenta el índice de la contaminación, las fotografías aparecerán con coloraciones grises moradas, cafés y hacia los rojos para hacer patente visualmente que la contaminación crece, aunque en la realidad el color de la contaminación puede ser engañoso, como ya hemos dicho.

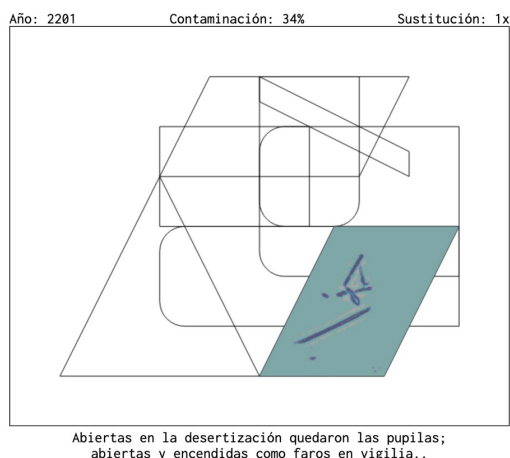
Por último, el Bot de texto juega con la sustitución de adjetivos y sustantivos de los versos de la poesía de Amparo Dávila. Para la sustitución seleccioné palabras que se usan en el entorno empresarial, laboral y minero, así como palabras cada vez más y más en uso, para referirnos a crisis ambientales. Los textos que resultan son, creo, en estricto sentido, inquietantes.

Me gustaría, por último, que hagamos algunos augurios en la web; año 2018, contaminación 0%, sustitución 0x:

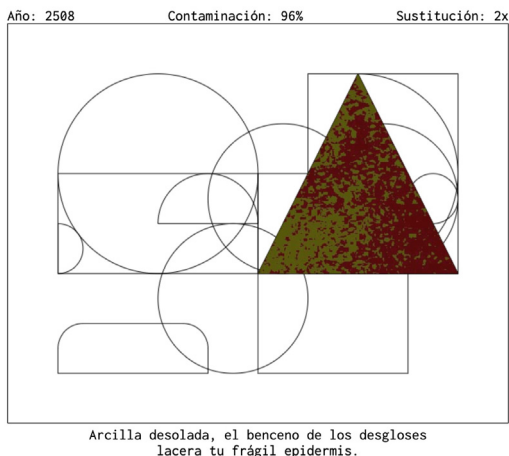


En este caso, como no hay sustitución en el trabajo humano, vemos un verso de Amparo Dávila tal como ella lo escribió. El porcentaje cero de contaminación en la muestra mantiene tonos azulados. También me parece interesante que, con el paso del tiempo, *La máquina distópica* empieza a ser capaz de viajar al pasado. Pero si elijo el año 2201, contaminación 34% y una sustitución del trabajo humano (1x),

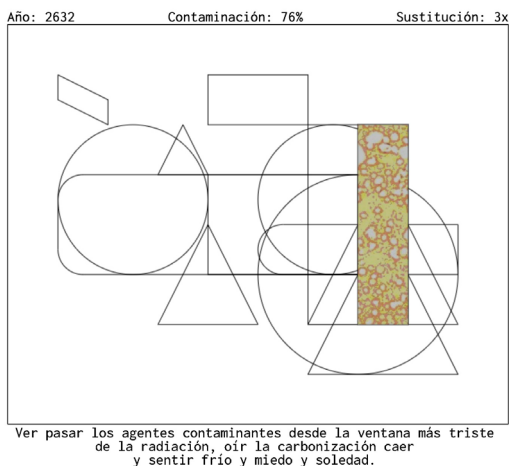
la máquina nos entregará otro verso de Dávila donde un sustantivo o un adjetivo se sustituirá por otro vocabulario:



Aquí es muy evidente cuál es la palabra que entró: “desertización”, no sabemos en lugar de cuál otra palabra, pero la desertización pertenece al vocabulario de catástrofes ecológicas; es cuando desaparece la capa vegetal que mantiene fértil al suelo debido a la sobreexplotación de la tierra. La contaminación de 34% hace que la muestra de agua se torne un poco hacia el gris y que aparezcan también algunos elementos extraños en morado. Ahora, si elijo una contaminación del 96%, año 2508 y sustitución del trabajo humano 2x, serán dos adjetivos o sustantivos los que se sustituyen:



En este ejemplo, “benceno” y “desgloses” son las sustituciones que está haciendo el Bot textual, el color se torna más extraño por la alta cantidad de contaminación, y el espacio-tiempo se satura porque está situado casi 500 años en el futuro. Probemos una sustitución 3x del trabajo humano, contaminación 76% y año 2632:



Aquí leemos “los agentes contaminantes”, “la radiación” y “la carbonización”, y el sentido del verso se transforma por completo. En este augurio, el entorno íntimo y tranquilizante que podría significar mirar hacia afuera por la ventana (pero también hacia adentro de la propia casa) se torna terrorífico porque hay elementos amenazantes que podrían entrar en nuestro espacio privado; como sucede en *La Compañía*, el entorno exterior está metido en el interior para inquietarnos.

A veces también pienso en *La máquina distópica* como una segunda vida de la poesía en un mundo en el que tenemos y tendremos que colaborar con las tecnologías, con otros organismos y tal vez elementos químicos para sobrevivir. Para mí la pieza es una suerte de colaboración visual, textual, sonora y programada para proponer otras maneras de escribir y de hacer imágenes. Y digo sonora porque la web incluye un efecto sonoro diseñado también por Carlos Bergen que se escucha cuando la máquina calcula un augurio. Las estrategias de esta pieza no son ya las mismas estrategias que hicieron posibles las obras de la propia Dávila y de Felguérez. *La máquina distópica* (y también *La Compañía*) son un homenaje a estos dos artistas que considero parte de mi propia genealogía como artista, pero se proponen también como una reescritura que, ojalá, permita que crezca algo distinto, un poco a la manera en que funciona un compostero. Últimamente he estado pensando mucho en ese sentido, en el de una escritura que pueda ‘compostar’ elementos, resignificarlos y darles otras vidas en los presentes en que vivimos. Estas intervenciones proponen la voz de Dávila

como un sedimento para una voz compartida, las visiones de Felguérez como un sedimento para visiones compartidas y la realidad de una muestra microscópica de agua contaminada como sedimento del presente que habitamos.

Las máquinas, vistas a la luz de la historia del arte, se han usado como las utopías de la modernidad, de un mundo tecnologizado como un lugar mejor, o bien, totalmente al contrario, como augurio de la destrucción. Las máquinas están en todas partes: en un tornillo, en un lápiz, en una operación a corazón abierto. Solemos mirarlas como algo que no es humano, pero la realidad es que nosotros mismos las hicimos; a veces me parece que es una contradicción muy extraña pensarlas como no humanas. Las máquinas son, probablemente, lo más humano que hay, al menos ese es su sedimento. Tal vez por eso cuando imaginamos catástrofes ellas están en el elenco principal, y también cuando imaginamos un mundo en el que las cosas son mejores, sin tareas o sin trabajo extenuante. Pero las catástrofes no suelen ser absolutas. Y las utopías menos, viven en lo pequeño, en esos lugares que Yásnaya Elena Aguilar denomina como pericapitalistas. Una muestra de agua vista a través de un microscopio es el micromundo con el que trabajé para *La máquina distópica* y es en sí mismo una hecatombe. Hice este oráculo porque quiero aprender a mirar en donde parece que no hay nada. Intuyo —siguiendo a Yásnaya Elena Aguilar Gil— que ahí, en esos lugares ‘invisibles’ donde un mundo ha terminado —y tal vez otro comenzará algún día—, es donde hay que poner atención. Mi práctica artística está emparentada con lo invisible, con el silencio, con atender

eso que parece que no está. Acercarme a esos espacios de lo indecible, de lo aparentemente vacío y lo minúsculo me ha permitido recorrer algunos muy pequeños mundos que se han ido para traerlos al presente y encontrar otros. El objetivo de fondo para mí es desaprender de mi propia mirada. Y termino con esta cita de Deleuze que me encontré en Instagram: “El escritor inventa en la lengua una nueva lengua, una lengua extranjera”, creo que a eso aspira *La máquina distópica* y mi práctica artística en general.

Lo poético forense

Diana del Ángel

Me gustaría comenzar aclarando un poco el término del título de la charla, el concepto de lo “poético forense”. Escogí ese título a raíz de la lectura de un artículo que escribió el doctor Armando Velázquez Soto y que se titula “Una literatura forense: *Procesos de la noche*. Entre el archivo y la necroescritura”, y que trata justamente sobre el libro del que voy a hablar. A mí ese artículo, de alguna manera, me hizo ver muchas cosas que no había visto en mi propia obra. Y he comenzado con esta pequeña anécdota porque creo que también habla mucho de algo que normalmente no conversamos y que son justamente los vasos comunicantes que hay entre la crítica y la creación.

39

La cuestión de lo forense, en el caso de *Procesos de la noche*, está vinculado al ámbito de la medicina, es decir con la labor de los médicos legistas, y también a la idea de foro, que era el espacio donde los tribunales impartían justicia. En ese sentido, *Procesos de la noche* abarca ambos aspectos, tanto el de la justicia jurídica en lo que son las prácticas, como la importancia de la antropología forense en contextos de violencia a derechos humanos.

Procesos de la noche es un libro de veintidós crónicas en donde relato, de la manera más detallada posible, cómo fue el proceso que pasó la familia de Julio César Mondragón Fontes para llevar a cabo una segunda necropsia. Para quienes no recuerden, Julio César

Mondragón es uno de los tres normalistas que fueron asesinados en Iguala el 26 de septiembre de 2014. Pues ese día, además de la desaparición de los 43 compañeros, hubo seis ejecuciones: tres de normalistas y tres de personas que, digamos, iban pasando por ahí.

El caso de Julio es particularmente notorio ya que su cuerpo fue encontrado la mañana del día 27 de septiembre en El Camino del Andariego, que es un camino de terracería a las afueras de Iguala, en una parte conocida como Ciudad Industrial (llamada de esta manera porque ahí está la Coca-Cola, una fábrica de conexiones, etcétera. Ahí también se encuentran las oficinas del C4). El lugar donde fue abandonado Julio normalmente es utilizado para tirar basura, lo cual nos dice mucho de cuál fue la intención de las personas que lo dejaron ahí. La última vez que estuve en ese sitio fue en compañía de Marisa, sus papás y la pequeña Melisa; fuimos a dejarle flores. Enfrente de donde estaba el memorial de Julio, habían dejado el cadáver de una vaca muerta que ya se encontraba en estado de descomposición. La imagen fue muy cruda y me recordó el poco respeto que hay hacia la vida en la actualidad. A Julio también lo dejaron cuando ya estaba muerto. Tenía una herida en el cuello y en el rostro, le habían quitado la piel y con ello nos querían decir que la vida de un joven no importa ni tampoco su identidad ni su memoria.

No es el único caso de desollamiento que ha habido ni antes ni después de 2014, pero, aunado a eso, al ser abandonado Julio, alguien le tomó una fotografía y fue difundida en redes. Se hizo viral. Desde luego, los metadatos de la fotografía estaban borrados, lo cual hace

más difícil la identificación de la cámara que la tomó, la hora, etcétera. Lo cierto es que esa fue una de las primeras imágenes que tuvimos la mayor parte de los ciudadanos al alcance de la mano, dado que estaba en redes y en periódicos de nota roja. Fue la primera imagen que tuvimos de lo que después fue destapándose con la desaparición de los 43 compañeros. Además de lo terrible de su desaparición, nos llevó a ver que había una serie de fosas en Guerrero con cuerpos que no pertenecían a los compañeros.

Aquí la cuestión es que cuando a Julio le hacen la primera necropsia en Iguala, el médico encargado estableció que la herida en el rostro y cuello de Julio había sido hecha o producida por animales, sugiriendo que podían ser ratas o perros, por las marcas de dientes caninos que había en su cuerpo. Esto, evidentemente, no documentaba la tortura a la que había sido sometido el cuerpo de Julio. Con ese dictamen era imposible hablar de establecer una investigación por tortura o de que se estableciera una investigación para saber quién había sido el autor o autores materiales de la ejecución de Julio.

Su familia —sus tíos, su viuda Marisa Mendoza, su hermano, su madre— en un primer momento se entregó al duelo de lo que implica la pérdida de un ser querido en esas condiciones. Sin embargo, incluso con Julio en el ataúd, uno de sus tíos le tomó fotografías a la parte del torso porque vio que ahí había moretones, marcas de golpes que no están descritos en la necropsia, y pensó que eso les iba a servir de algo. Esta voluntad, desde un principio, un poco llevada a cabo por la intuición, es lo

que después los llevó a pedir asesoría jurídica. Y así fue como conocieron a Sayuri Herrera Román, quien entonces era Coordinadora del área jurídica del Centro de Derechos Humanos Fray Francisco de Vittoria, y con ella fue con quien comenzaron a hacer el proceso jurídico para conseguir una segunda necropsia, una que documentara la tortura a la que había sido sometido el cuerpo de Julio.

Obviamente esto que digo de una manera tan sencilla, así como “vamos a hacer una segunda necropsia”, implicó una serie de diligencias de tipo jurídico en distintos juzgados de la República, ya que el caso en ese entonces estaba desperdigado en al menos tres juzgados. El caso de Julio en particular estaba en Iguala, porque ahí fue donde ocurrieron los hechos; en Tepic, en el juzgado adscrito al penal de Tepic, que es donde estaban los veintidós policías imputados; y en el penal federal de Villa Aldama, Perote-Veracruz, donde estaba otro policía que había sido detenido e imputado posteriormente como el autor material del desollamiento de Julio. Además, hubo que asistir a los juzgados de Tenancingo, puesto que Julio César era originario de este pueblo y al de Toluca, que es propiamente del Estado de México, al que pertenece Tenancingo. No se puede hacer una cosa en un juzgado municipal sin dar parte al juzgado estatal. Señalo esto porque creo que da una idea más o menos cercana de lo que implica llevar a cabo una serie de diligencias en cuatro juzgados y lo que representa en términos de desgaste económico y emocional tanto para la familia, como para los acompañantes.

Me incorporé al acompañamiento cuando Sayuri Herrera, la abogada del caso, me invitó

a acompañarla, junto con otros amigos de entonces, a la casa de la familia el 2 de noviembre de 2014. Ese día habían hecho una ofrenda en honor a Julio en la casa materna y, como parte de la tradición, mucha gente de la comunidad iba a dejar cera y sus condolencias. La familia de Julio estaba muy conmovida por las muestras de apoyo hacia Julio y nos recibieron con mucha hospitalidad. La tradición en el pueblo es que después de dejar las velas, la familia del difunto te da un vasito de licor, ‘mosquito’ se llama, y te quedas a conversar un rato. Fue en esa conversación cuando salió a relucir que yo escribía poesía, entonces uno de los familiares de Julio me pidió que le escribiera un poema. Yo le dije que sí, pero lo que salió fue la crónica “Tres ofrendas”: la primera que aparece en el libro. Después comencé a tomar registro de las diligencias. Desde luego, el juzgado al que fuimos más veces fue al de Iguala, dado que es donde estaba radicado el caso y eso implicaba ir desde la Ciudad de México (donde vivíamos tanto la abogada como yo) hasta la ciudad de Iguala, al menos, una vez por semana.

43

Me pareció importante registrar todo lo que implican esas diligencias en el ámbito forense y jurídico, debido a que, en el contexto actual de violencia que se vive en México, hay un profundo desconocimiento de cómo funcionan estos mecanismos estatales de justicia. Es decir, sabemos que no funcionan porque vivimos en la impunidad y en la violencia que se siguen perpetrando a causa de la ineficacia de estos sistemas de justicia penal. Creo que es importante saber por qué no funcionan.

Por un lado, está desde luego la ineficiencia propia de los funcionarios, la ineficacia pro-

pia de la burocracia. También hay una precariedad laboral muy notable en la que trabajan los funcionarios. En el juzgado de Iguala una de las primeras cosas que llamaban la atención al llegar era ver los expedientes en el piso porque no tienen archiveros. Cabe señalar que por la construcción del juzgado entran muchos pájaros (golondrinas) que hacen sus necesidades encima de los expedientes. Esto habla también mucho de la precariedad en la que viven.

No está registrado en este libro, pero hubo un huracán y se voló el techo del juzgado un sábado. Todo el domingo siguió lloviendo, por lo que los expedientes, las computadoras, algunos escritorios y las sillas terminaron empapados. Cuando fuimos me acuerdo que le dijimos a uno de los trabajadores que a lo mejor así les podían cambiar las computadoras, puesto que ellos trabajaban con computadoras de pantallas de bulbo, de las viejitas. Y entonces el trabajador nos dijo, “no, fíjese que nos dijeron que las pusiéramos a secar y que si prendían las siguiéramos usando”. Esta es la imagen de cómo trabajan.

Claro que ahí está la negligencia y también la falta de voluntad de parte de cada persona por hacer un mejor trabajo. Todo esto tiene mucho que ver porque finalmente esa es la gente que va a construir el *cuerpo textual* del expediente. La manera en que se arma un expediente es fundamental para que después pueda haber un buen juicio, para que pueda haber una buena investigación y justicia.

Me gustaría contarles una anécdota. Mariana Lima fue asesinada por un judicial que era su esposo y, como tenía contactos dentro de la policía y del Ministerio Público, se arre-

gló todo para que en el acta quedara que ella se había suicidado. Entonces doña Irinea, su mamá, no creía en esa hipótesis. Además, había cosas muy evidentes, como que una persona no se puede suicidar si se cuelga con una agujeta de un clavo que sostenía un cuadro en una pared. Pese a ello, a la señora Irinea le costó muchísimo trabajo que se cambiara esa versión.

Finalmente encontró apoyo en una organización no gubernamental que la asesoró jurídicamente. El caso de Mariana Lima es muy importante porque es el primer caso en México que la Suprema Corte de Justicia de la Nación ordenó que se reinvestigara y que se reclasificara. Que se investigara, no como un suicidio, sino como feminicidio y es un precedente muy importante, ya que, además, gracias a todo el trabajo de doña Irinea junto con muchas otras mujeres, se pudo tipificar el delito de feminicidio en México.

45

Cuando habla de su experiencia siempre lleva su expediente, lo que ella dice es: “Yo traigo este expediente porque este expediente es el cuerpo de mi hija”, “aquí está hablando el cuerpo de mi hija”. Debido a que siempre le decían en los distintos juzgados, “ya déjelo, porque si ya se murió su hija, pues ya qué”. Algo que ella dice, y que muchas madres que están en la misma situación repiten, es: “mi hija está muerta pero su cuerpo va a hablar”.

Algo similar ocurre con Julio. Julio ya estaba muerto, pero su cuerpo tenía muchas cosas que decir, a pesar de que cuando se realizó la exhumación su cuerpo llevaba más de un año enterrado. La exhumación se hizo el 4 de noviembre del 2015, él fue enterrado los pri-

meros días de octubre del 2014. Entonces tenía poco más de un año de haber sido sepultado y, sin embargo, su cuerpo todavía conservaba una serie de marcas, a partir de las cuales fue posible establecer la tortura a la que había sido sometido.

Obviamente la lectura del cuerpo de Julio tiene que hacerse con una máquina que sólo existe en la Coordinación General de Servicios Periciales de la Ciudad de México. Para la segunda necropsia se solicitó la intervención del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), que para entonces ya llevaba a cabo otra serie de peritajes relacionados con el caso Ayotzinapa en el contexto de la intervención del Grupo de Investigación de Expertos Independientes (GIEI). Este peritaje era muy necesario, porque la labor de los peritos de la PGR, sin importar que sean profesionales, está atravesada por los intereses propios de la PGR. Eso es algo que es muy claro, los funcionarios siempre están buscando la manera de cubrirse entre sí y no sólo en este caso, sino también en otros que he tenido la oportunidad de investigar.

Hay cosas que ya no fueron posibles de esclarecer. Una de ellas, por ejemplo, es el momento en el que había sido llevada a cabo la herida en el rostro de Julio porque el tejido blando en esta zona del cuerpo estaba descompuesto. En realidad, varias partes de este tejido, por el tiempo que llevaba enterrado, estaban en una fase de descomposición avanzada. Fue difícil para los peritos establecer si la herida había sido hecha antes o después de que Julio muriera. Menciono esto porque era una de las preocupaciones más importantes para la

familia de Julio. Les atormentaba lo seguramente doloroso que pudo ser para Julio la tortura en vida.

Finalmente, lo que hace un peritaje es traducir del cuerpo al papel, y ese *cuerpo textual* va a formar parte del expediente. Desde ahí, el cuerpo, en este caso de Julio nos está diciendo algo. Aquí es donde entra la cuestión de lo inquietante, pero también de lo poético forense, en el sentido de traducir. Hay muchos niveles de traducción.

El libro *Procesos de la noche* es un ejercicio de traducción del lenguaje jurídico y del lenguaje forense, porque otra cosa que noté en todo este proceso de acompañamiento es cómo, incluso para personas que contamos con una formación universitaria o con una formación de posgrado pero que no es en el ámbito jurídico, el lenguaje de las leyes resulta verdaderamente complejo y ajeno. Si ese es el caso para gente con una formación de ese nivel, imagínense cómo lo es para personas que por desgracia no han tenido una formación educativa y que desafortunadamente son las personas que están mucho más cercanas o que son mucho más vulnerables a sufrir este tipo de violaciones en sus derechos humanos.

Básicamente este es el tránsito del que yo les quería hablar. Está por un lado el cuerpo de Julio, en este caso, lo que tiene que decir y cómo es necesario llevar a cabo esa traducción que sólo pueden hacer los peritos por haber pasado un año desde su entierro, y hay un segundo proceso de traducción en la tarea de registrar y documentar con un lenguaje mucho más accesible toda la historia que está contenida en ese cuerpo. Gracias al peritaje realizado

por el EAAF fue posible iniciar una carpeta de investigación por el delito de tortura que antes no había sido posible.

Para cerrar, me gustaría decir que cuando escribí esa primera crónica no me imaginé que acabaría siendo un libro. No porque no me interesara o no me conmoviera la historia de Julio, sino porque sentía que era algo demasiado grande: ¿cómo se cuenta de la tortura y desollamiento de un joven en un contexto de violencia narcoestatal? Me parece importante aclarar este punto, porque yo actué, tomando las palabras de Rafael Mondragón Velázquez, desde un ‘no saber responsable’ y eso me parece fundamental para enfrentarnos a nuestra realidad que no pocas veces nos pone delante situaciones que parecen escapar a ser nombradas. Escribí las primeras crónicas con la intención de dar a conocer lo que estaba ocurriendo con el caso de Julio a personas que no estaban en México o que no podían acompañar de manera directa, pero que estaban interesadas. Esas primeras versiones fueron puestas en la página del colectivo El rostro de Julio, es decir, estaban escritas y publicadas en un contexto de activismo, porque pocos medios de comunicación prestaron atención a la historia de Julio.

Escrituras extremas.

Hacia una poética del deseo

Mónica Ojeda

He organizado esta charla en función de mi propia poética. Especialmente abordando la manera en que se compone la escritura de lo inquietante que llamo 'escritura extrema' y cómo la afronto. Para mí, todas las escrituras que se abocan a trabajar con temas que tienen que ver con los límites de lo soportable, con lo que nos cuesta mirar, aquello con lo que nos pesa estar cerca las llamo escrituras extremas porque están en una zona liminar. Creo que eso es lo más importante, habitar la zona liminar. Yo soy narradora, pero también he escrito libros de poesía, además de novelas y cuentos. Si tuviera que definirme como escritora, lo haría más allá de los géneros, porque los géneros quizás me importan menos. Aunque cada libro asume un reto genérico en el momento en que uno se pone a escribirlo, lo que más me importa es la pulsión poética que busco cada vez que me siento a escribir algo, incluso cuando me siento a escribir narrativa.

Antes de entrar a los temas que hacen que defina mi escritura como una escritura extrema, quisiera empezar por cuál es mi concepción del lenguaje. De una u otra manera los escritores somos lo que escribimos, pero más que lo que escribimos, somos la forma en la que nos relacionamos con el lenguaje. La relación con el lenguaje en una obra puede salir mejor o peor, más acertada o fallida, pero lo

que realmente nos hace ser los escritores que somos es la relación que decidimos establecer con la palabra.

En ese sentido, todos los escritores tienen una relación particular con el lenguaje y hay varias formas de relacionarse con la palabra. Para nada quiero sonar normativa, estoy huyendo siempre de eso. Lo que voy a decir ahora no es un 'deber ser' de la escritura, sino la forma en la que yo me relaciono con ella. Esto no significa que tenga que ser la única forma, qué aburrimiento que fuera la única. Lo delicioso de la literatura es precisamente que podemos encontrar relaciones con el lenguaje tan diversas como múltiples.

Mi relación con el lenguaje es poética. Me refiero a que creo profundamente que la escritura literaria es, por encima de cualquier otra cosa, un mundo sonoro, rítmico, cadencioso, imaginativo y simbólico. Es todo aquello que habita precisamente en la forma, porque la forma hace el contenido.

Lo que defiendo es que la forma y el contenido no van por lugares distintos, en la literatura no es así. En literatura la forma es el contenido y el contenido también es la forma. Hay una cosa indisoluble allí, sin embargo, siempre estamos hablando de la dicotomía forma y contenido como si fueran dos cosas separadas. Para mí no existe eso. Si la forma no está lograda, merma el contenido; si el contenido no está bien conseguido, merma la forma. Hay allí algo intrínseco. El lenguaje poético es el que más denota el entendimiento de que el cómo hace el qué. Esta relación poética que establezco con el lenguaje pasa a mi narrativa. Tengo más libros de narrativa que

de poesía, pero cuando escribo narrativa estoy buscando esa pulsión poética, algo que llamo 'la experiencia poética'.

La experiencia poética, si tuviera que definirla de una forma breve, es que la escritura despierte emociones intensas en el cuerpo. Eso es lo que hace un buen poema. Por ejemplo, un buen poema te permite sentir en el cuerpo la palabra como si fuera música, te trastoca el cuerpo. Cuando hablo de escritura poética estoy hablando de una escritura que genere algo en el cuerpo de los lectores. Este es un objetivo central en mi escritura. Y aquí estoy llegando al término que da título a mi intervención. Mi escritura es una escritura extrema porque no estoy buscando llevar a mis lectores a zonas emocionales cómodas. Hay una literatura que te lleva a zonas emocionales que quizás no son tan límite, que son más cómodas, cotidianas, rutinarias, más de detalles o de matices de la vida. Hay muchos autores que trabajan desde allí, pero yo no. Como escritora me interesa desde que empecé a escribir, a los doce o trece años, lo inquietante. Mi escritura busca generar algo en el cuerpo de quien lo lea, la búsqueda de una emoción turbadora, no perturbadora, sino turbadora a secas.

He trabajado poco a poco, como un trabajo de hormiguita, en una escritura que llamo 'escritura telúrica'. Esto es una escritura que está muy ligada a las emociones más primarias, primigenias y atávicas, es decir, a la tierra entendida en todos sus amplios espacios simbólicos y míticos; la tierra como lo oscuro, lo que está ligado a la muerte, pero también a la vida. Mi escritura es telúrica en tanto que trato constantemente de llegar a esas con-

tradicciones, a esas paradojas reales que nos convocan para hablar de emociones que son atávicas, primigenias, originarias, que a veces toman posesión de nosotros. Ahí es donde empiezo a hurgar en mi escritura. Todo esto no es algo que delimitara antes de convertirme en escritora, tiene que ver con pensar mis libros después de haber sido escritos. Me parece que la poética, en mi caso, no ha venido antes de la escritura y creo que les pasa así a muchísimos escritores. Escriben y después piensan: ¿por qué escribo esto?, ¿por qué tengo estas obsesiones?, ¿por qué vuelvo sobre esto una y otra vez? Tratamos de darle un sentido a algo que en el momento en el que empezamos a ponerlo en palabras puede ser bastante reduccionista, como tal vez suceda ahora, pero es lo mejor que puedo hacer por el momento.

52

Una escritura con pulsión poética, una escritura telúrica que busca ahondar en emociones primigenias, atávicas, salvajes, indómitas es lo que me interesa. Todo aquello que desborda. Por eso digo que es una escritura extrema, porque está desbordando, yéndose del límite, está en lo liminar.

Uno de los temas que hacen que mi literatura haya sido considerada inquietante, y lo siga siendo, es el tema de la violencia. Soy una escritora que hasta el momento aborda la violencia desde una zona de crudeza y de dureza específica. Antes de hablar de cuál es mi posición poética en torno a la violencia, me gustaría apuntar la concepción de violencia que asumo, porque hay muchas formas de entenderla y trabajarla. Hablaré de unas lecturas que fueron fundamentales para armar un marco teórico importante.

La primera es un ensayo de Simone Weil que me parece fascinante, se llama *La Ilíada o el poema de la fuerza*. Es un ensayo donde analiza el tema de la violencia dentro de *La Ilíada*, violencia que ella llama fuerza. No es baladí que haya decidido llamarla así, porque etimológicamente violencia significa 'abundancia de fuerza'. Esto para mí es fundamental, porque cuando hablo de violencia no solamente hablo de cuerpos dañando otros cuerpos, no solamente de esa crueldad que tenemos entre seres humanos, sino de la abundancia de fuerza. Esto significa, para empezar, que la escritura que asumo es violenta porque tiene una abundancia de fuerza, así como hay emociones, experiencias sensibles e intelectuales que son violentas. No me refiero a violentas en el sentido único de daño, sino de que una fuerza que te golpea por dentro metafóricamente y es muy intensa. En la línea de Simone Weil, quiero explicar que cuando mi literatura trata la violencia de cuerpos dañados, como es en el caso de *Nefando*, donde hay abuso infantil, o *Mandíbula*, que va sobre el deseo que cuerpos femeninos tienen entre sí y son capaces de hacerse un daño tremendo, o *Las voladoras*, donde hay abortos, abusos intrafamiliares e incesto, todas esas emociones pertenecen a un rango de violencia, pero lo más importante es que trato de capturar a través de estas historias una emoción violenta.

53

¿A qué me refiero con emoción violenta? Hablo de lo que ocurre con los personajes que están sumidos en entornos hostiles, duros. Personajes que sufren violencias, pero que también son capaces de reproducirlas. Cuando viven en esos contextos, la experiencia del

mundo y la mirada política sobre él serán increíblemente fuertes, abundantes en su fuerza. Esas son las dos líneas de la violencia que trabajo en mis libros.

Algo que me parece importante mencionar es si considero que mi escritura está pivotando en el arte de la crueldad. Hace poco leí el libro de Maggie Nelson, *El arte de la crueldad*. Es un libro muy interesante, sobre todo porque todo el tiempo estuve queriendo debatir con ella. No estoy de acuerdo con la forma en la que ella mira en todas las ocasiones, aunque precisamente por eso es un libro interesante. Leyéndola me di cuenta de que considero que mi literatura podría catalogarse como una literatura de la crueldad. No solamente porque trabajo temas crueles, con personajes que reciben y reproducen crueldad, sino porque afronto la escritura desde un lugar poco condescendiente con los lectores. Esto explica que en *Nefando* haya partes donde se describe lo que ocurre en videos de pornografía infantil. En algún momento tuve que tomar una decisión, ¿lo describo o no lo describo? Y aunque no es una descripción detallada, es una descripción de lo que pasa en los videos. Mis decisiones, poniendo como ejemplo ese momento, han radicado en no ser condescendiente, no ocultar, no evadir; escribir sobre ciertas cosas que se tienen que escribir, pero con mucho cuidado ético, con la excesiva presencia de una ética personal. Si lo voy a decir, ¿cómo lo voy a decir?, ¿cómo voy a explicar esto?, ¿con qué palabras?, ¿qué tan larga será la descripción? Mis decisiones han sido plenamente conscientes, sin condescendencias, sin suavizar la escritura. Esto conduce a que mi literatura se convier-

ta en una literatura inquietante porque, aunque hay muchos libros que trabajan la violencia, todos manejan tipos de violencia distintos. Violencias emocionales, psicológicas, físicas. Lo que hace que haya sido invitada a este seminario tiene que ver con la forma en la que escribo esa violencia. Sin elipsis y sin tratar de evadir o de volver elegante la escena. Está esa dureza en mis libros por lo que ocurre en ellos y porque decido mencionarlo y describirlo, muchas veces, sin omisiones. Pero también mi escritura puede resultar turbadora porque estoy contando cosas duras con un lenguaje que está rabiosamente buscando la belleza. Eso es algo que he conversado con escritores y escritoras como Mariana Enríquez. Ella me dijo una vez, a propósito de *Nefando* y *Las voladoras*, que lo turbador no es tanto lo que pasa sino el hecho de que estás leyendo algo muy duro con un lenguaje que está buscando la belleza. ¿Cómo se puede buscar la belleza en una situación tan dura?

55

Hay escritores que me fascinan, como Raúl Zurita. Es un poeta que se ha convertido en uno de los grandes escritores chilenos que ha trabajado con el tema de los desaparecidos en la dictadura de Pinochet. Gran parte de su poesía es absolutamente conmovedora, pero también tremenda y horrible en el sentido estricto de que trabaja con muertos, desaparecidos y represaliados políticos. Por ejemplo, los versos de *Canto a su amor desaparecido* están en el monumento de los desaparecidos en Chile. Zurita se ha convertido en un poeta insigne sobre ese horror. Cuando uno lee sus libros son poemas increíblemente conmovedores, increíblemente bellos, pero de lo que están ha-

blando es horroroso. Zurita también ha tenido muchos detractores, precisamente por su manera de escribir sobre el daño. Es una pregunta ética que los escritores que trabajamos con la violencia tenemos que afrontar de una u otra manera y no hay una respuesta posible, sino muchas. Sin duda alguna, uno tiene que tomar una decisión cuando escribe, decidir de qué forma se escribe el daño.

Federico Falco en *Los llanos* pregunta “Un cuerpo apenado, ¿cómo se escribe?”. Si cambio la palabra: ¿cómo se escribe un cuerpo dañado?, ¿cómo se escribe el daño?, ¿cómo se escribe la violencia?, ¿cómo? Uno tiene que hacerse esas preguntas si va a tratar esos temas. Yo estoy con Zurita en la posición poética-escritural de que la violencia y el horror conviven necesariamente con la belleza, con la ternura y con el amor. Zurita lo explicaba muy bien en una conferencia que antes estaba en *YouTube* y desapareció, se llamaba “El amor y el Apocalipsis”. Él hablaba sobre el caso de Robert Desnos, el poeta surrealista que estuvo en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, reescribiendo una y otra vez un poema de amor. Este poema de amor se llama *A la misteriosa*. Decía Zurita, “la humanidad es esto, generar campos de concentración, pero a la vez también es escribir poemas de amor”. Eso somos como especie y a veces en la misma persona existe ese contraste, es decir, la misma persona que es capaz de disparar en la cabeza a otra o torturarla es la persona que da un beso a su hija antes de acostarla.

Este contraste en la humanidad es algo extremo, nos lleva a zonas liminares no sólo de la moral, sino también de la ética y de la

ontología, así como de la emoción y de la psicología, de la forma que tenemos de entender cómo funcionamos como especie o qué monstruos internos guardamos, qué tanto daño somos capaces de generar y de hacerle a otros. Con Zurita me sentía muy hermanada en esta posición. Cuando lo escuché decir esto, pensé que estoy atraída e irrevocablemente arrastrada por ese contraste. Estoy obsesionada con él, porque lo entiendo, porque me sorprende y porque me conmueve. Me da miedo hasta el día de hoy saber que somos capaces de las dos cosas, de la cosa más tierna que es escribir un poema de amor y de generar campos de concentración.

Aunque estéticamente mi escritura no tiene nada que ver con la de Zurita, ese contraste es el que me interesa al escribir temas violentos, con un lenguaje que podría emparentarla en la idea, percepción y entendimiento del mundo. Uno escribe, quizás, para entender algunas cosas, para explorarlas. Al escribir, el tiempo se ensancha y cambia. Uno tiene un tiempo de pensamiento y de sensaciones con respecto a lo que está escribiendo, que no se puede replicar en una charla, conversando con alguien íntimo, ni siquiera caminando o pensando. La escritura te permite pensar desde un sitio único y ensancha el tiempo del pensamiento. Quizás uno escribe porque al extenderse el tiempo del pensamiento tiene la fantasía de poder entender. En mi caso, como no entiendo y porque a veces me deja en shock la capacidad que tenemos de ser crueles con las personas de nuestro entorno, escribo sobre ello obsesivamente, pensando que voy a encontrar algo. Es cierto que en

todas mis novelas y en mis libros he trabajado especialmente violencias familiares, lo cual tiene que ver con todo este universo. Tiene que ver con cómo la violencia viene de las zonas más íntimas, no de algo lejano o distante.

En Ecuador, aunque supongo que también suele ocurrir en todos los países, las mujeres son violadas y asesinadas por sus conocidos, no por personas extrañas. Las niñas embarazadas son violadas por sus familiares. Esta idea del hogar y de la familia como un lugar peligroso es algo que sin duda he trabajado en mi narrativa. Mi escritura narra determinadas violencias que tienen que ver con el deseo, cuando se impone el deseo propio sobre otros cuerpos. Esto pasa en los ámbitos familiares e íntimos donde aquellos a quienes amamos y deseamos en algún momento están en contra de lo que deseamos. Entonces se desata la violencia, de una u otra forma.

58

Toda mi narrativa, incluso mi poesía, trabaja las relaciones entre violencia y horror, ya que el horror deviene de la violencia en mi literatura. Cuando la gente comenta algunos de mis libros, como *Mandíbula*, *Nefando* o *Las voladoras*, me dice que les ha generado miedo. Esto es porque la violencia da miedo. De hecho, me preocupa cuando uno lee un libro violento y no le espanta, me turba más cuando la violencia no nos atemoriza. La violencia se vincula con el horror y con el miedo, pero también con el placer, aunque sea inquietante pensar en ello. La violencia muchas veces produce placer en las personas que la cometen, en quienes ejercen la abundancia de fuerza sobre otros, incluso en algunos que la reciben. También existe esa posición.

La violencia se vincula entonces con el horror, con el placer y con el deseo. Escribo obsesivamente sobre la relación entre estos términos y lo hago desde una poética de la crudeza. Decido hablar y no ser indulgente, ni suave o delicada a la hora de hacerlo. Sin embargo, pese a la crudeza de lo que estoy contando, con el lenguaje intento desesperadamente buscar la belleza. Porque el horror de la violencia no se aguanta si no buscamos la belleza. Eso es una emoción liminar, que habita en esas zonas telúricas que son incómodas. Queríamos creer que al sumirse en la violencia o experimentar situaciones violentas sólo estamos en el horror, pero a veces en el horror tratamos de escarbar luz. El lenguaje me permite hacer eso, generar una emoción de contraste atmosférico entre lo que estoy contando y cómo suena la palabra. Hay una especie de cadencia.

59

La idea de lo sublime es para mí fundamental, la convivencia entre la belleza y el horror. Esto lo vemos en nuestra cultura judeo-cristiana, por ejemplo, en los textos bíblicos. Cuando Dios aparece, las personas quieren taparse los ojos porque hay un horror en la posibilidad de verlo, porque es la perfección, la belleza máxima, y esto también implica destrucción, implica muerte. Por lo tanto, hay un terror a la belleza, la belleza como destructora. La vinculación con lo sublime me ha llevado a explorar géneros que por sí mismos no me interesan. Lo que realmente me llama la atención es que me permiten explorar escrituralmente todo lo que he dicho anteriormente. Si bien ninguna de mis obras es un libro de terror, sí tienen rasgos del género. Ninguno de mis libros es un *thriller*, pero sí hay rasgos

de él dentro de mi literatura, especialmente en *Mandíbula*, también en *Nefando*. Soy bastante flexible cuando utilizo estos géneros, soy muy lúdica en ese aspecto. Me gusta tomar cosas al modo de la criatura de Frankenstein. Coser y dejar que se vean las marcas. He trabajado con todo esto y, últimamente, con *Las voladoras*, me he metido en el terreno del gótico andino.

60 El gótico andino es un término que he empezado a popularizar de forma accidental, pero no lo inventé yo. Ya había mucha literatura en Latinoamérica, como la de Giovanna Rivero o Liliana Colanzi, que se podría catalogar como 'gótico andino', solamente que nadie estaba mencionando este término. ¿A qué nos referimos con gótico andino? Yo enfrento el gótico andino con el gótico sureño, que englobó obras muy disímiles entre sí. Por ejemplo, las obras de Faulkner y las de Carson McCullers, que no tienen nada que ver una con la otra, aunque tienen puntos en común, pero no están siquiera limitadas por el género del terror. Sin embargo, son obras que pueden entrar dentro del gótico sureño. Para mí, el gótico andino no significa 'cuentos de terror sobre los Andes', esa sería la forma más fácil de verlo. Creo que el gótico andino tiene que ver con trabajar ampliamente el miedo, por fuera del género de terror. Esto es algo que he hecho en toda mi literatura, manejar el miedo a través de la violencia, pero no necesariamente dentro del terror. Trabajar el miedo a partir de la geografía muy específica de los Andes, porque el miedo puede ser geográfico y por lo tanto histórico. Es la historia de una geografía, por las narraciones orales que responden

a su propia historicidad y por la simbología de su geografía y su mitología, entre otras cosas.

El gótico andino para mí representa un ejercicio con el miedo en los Andes, así, a secas. Sin embargo, no me atrevería a decir que es un ejercicio de generar cuentos de terror. *Las voladoras*, por ejemplo, no es un libro de cuentos de terror. Son cuentos muy violentos que pueden generar miedo, aunque realmente no tienen la estructura de un texto de terror. El gótico andino va más allá de eso. Tiene que ver con el paisaje, su historiografía, su geografía, su mitología, su simbología y cómo las personas de ese paisaje viven, experimentan y describen el miedo como una emoción también primigenia, emocional, pero ligada específicamente al contexto y a las situaciones que se viven ahí. Yo me valí de toda la capacidad simbólica, mitológica y ancestral que hay en los Andes, además de todo lo que está sucediendo en la actualidad, porque la ancestralidad convive con lo más moderno hoy en día. No quería hacer un trabajo que fuera costumbrista ni naturalista. Yo buscaba una experiencia física en la literatura; eso era lo importante para mí. Por eso el trabajo con la palabra tiene que ver con la palabra como elemento físico, es un elemento que tiene su sonido y su forma de generar atmósfera. Como decía Lovecraft, “el horror está en la atmósfera”. Para mí la atmósfera de una novela o de un cuento es el lenguaje, la palabra.

Algo que se ha aunado a mi poética escritural con *Las voladoras* es el tema del conjuro. El último cuento, “El mundo de arriba y el mundo de abajo” es una especie de *Western zombie* andino. Hay un chamán al que se le muere la hija

y trata de revivirla. Lo importante es el ejercicio que hace: debe elaborar un conjuro con las palabras y, para que el hechizo se mantenga, cuenta su historia, lo que él siente y lo que vive. Cuando estaba escribiendo ese cuento entendí perfectamente que para mí la escritura es un ejercicio de conjuro. Como cuando hablaba de la literatura telúrica, cuando las personas hacían conjuros en sus aldeas, en sus rituales. Varios lo siguen haciendo, en algunas partes están buscando que la palabra sea mágica en el sentido estricto. La palabra, si la ordeno de una determinada manera, es capaz de transformar la materia. Es una ambición tremenda que la palabra sea capaz de transformar y cambiar el mundo, pero no solamente eso, también tiene el potencial de cambiar a las personas. Es una ambición gigantesca y fracasada. Evidentemente la literatura no es capaz de hacer eso.

62

En el último relato de *Las voladoras* hay un momento en que le dicen al chamán: “No eres un chamán, sino un hombre. Y no existen palabras en este mundo con la pasión suficiente para resucitar a un muerto”. Efectivamente no son suficientes, no obstante, está el deseo de conjurar, de ordenar las palabras de una determinada manera para que lleguen a un cuerpo y sean capaces de generar algo. Hay que buscar que la literatura sea un conjuro, que sea capaz de generar algo mínimo, tal vez no de revivir a un muerto o cambiar el mundo (ojalá), pero sí de generar una inquietud, en el sentido de no dejar que el cuerpo esté tranquilo. El cuerpo no puede estar tranquilo después de haber pasado por la palabra. Ese es el objetivo de mi escritura. Conjurar, como lo hace el chamán: “Escribo cegado por las lágrimas sobre la tum-

ba de Gabriela. Soy el hombre puma, el hombre lobo. Estas frases poseen el tamaño de mi respiración, un conjuro que hace revivir a un muerto exige una escritura cardíaca, palabras que salgan del cuerpo para entrar en otro y transformarlo. La magia es una encarnación, un canto que une el mundo de arriba y el mundo de abajo para renacer a Gabriela. Estas palabras son la simiente”.

Cruzando el umbral: encarnadas y *revenants*

Giovanna Rivero

Crecí rodeada de una narrativa de la muerte, pero lejos de producir en mí el deseo de arrinconarme o cubrirme con muchas frazadas para que esa muerte no me rozara el talón del pie izquierdo —es que mi abuela decía que la muerte entraba por el pie izquierdo y salía por el derecho—, yo disfrutaba enormemente del morbo que producía el misterio, lo incomprensible, lo cercano e inalcanzable. Esta sensación morbosa atravesó por siempre mi imaginación y más tarde permeó también mi escritura.

Recuerdo que, en la casa de mi abuela, en el pasillo que comunicaba el comedor con el patio, donde una hermosa parra de uva morada sombreaba los ladrillos, había un desnivel no muy marcado, casi imperceptible hasta que lo pisabas. Allí estaba enterrado el hermano gemelo de mi tío. Su gemelito había muerto al nacer y mi abuela decidió que debía permanecer cerca del niño vivo. Esta presencia ausente del bultito enterrado y, por otro lado, la presencia material y afectiva del tío superviviente en la cotidianeidad de mi infancia determinaron en mí la inclinación a lo liminal, a lo que se bifurca. Mi abuela decía que a veces escuchaba llorar al bebé y yo hacía esfuerzos tremendos por percibir ese llanto que provenía del subsuelo. Pero ese llorar no estaba dirigido a mí, me estaba negado. Me sentía, pues, afuera de una comunicación privada. Por

otra parte, mi abuela nunca vio al niño: lo percibía por el oído. Siempre envidié esa conexión auditiva con el hijo que tenía guardado bajo los ladrillos del patio. Yo no escuchaba nada, pero a cambio se me instaló la sospecha de que aquello no residía en el ámbito del fantasma; era una presencia, era un llamado.

Más tarde, en ese umbral tan sensible que sucede justo en la prepubertad, durante una escapada con mis primas a la casa de un vecino, pude ver la película *El exorcista*, con la legendaria Linda Blair. Seguramente quien esto lee recordará ese despliegue de pulsiones corporales: el vómito, la piel brotada como si una peste desconocida hubiera tomado el hígado de la muchacha, el pelo igualito al de la Medusa, el olor intensamente vaginal que constituía casi una emanación. De esa joya cinematográfica aprendí que era necesario nombrar a los demonios por su nombre —Belcebú, Leviatán, Asmodeo, Lilith, Astaroth, Lucifer, Agares—, en fin, esos nombres de sonidos maravillosos y seductores que prefiero pronunciar de día. Supe también que era importante conocer el nombre del propio ángel de la guarda, y que no es otra cosa que el nombre de la estrella antigua, también llamada estrella fija y eterna, aparentemente detenida en el octavo cielo, que alumbró el horizonte el segundo en que nacimos. Hay miles de estrellas antiguas levitando en ese lejanísimo firmamento, que en la geopolítica celestial queda un poco antes del extramundo, allá muy lejos, donde reside nuestra verdadera y última morada. Pero bueno, lo que quiero señalar es que de la película *El exorcista* aprendí que, si no podemos enunciar los nombres de estos demonios y de estos guardianes,

ambas energías pueden lastimarnos, ya sea con su crueldad suprema o con su displicente abandono. Cuando descubrí ese poder, el del lenguaje que exorciza o que seduce místicamente, me sobresalté. El lenguaje era lo que podía ponerme a salvo de una oscuridad irreversible y maloliente, o arrojar sobre mí la benevolencia de una antigua luz. O ambas cosas y al revés: regalarme el gozo indescriptible de la oscuridad y mezquinarme las obviedades de la luz. Recién hace un par de años, gracias a mis indagaciones astrológicas, conocí el nombre de mi ángel de la guarda. Desde entonces, hablo con él todos los días, cuando estoy nerviosa, o cuando el peligro asecha. Esta interlocución constante e íntima, créanme, también me prepara para la muerte.

Recuento todo esto a manera de umbral de lo que expondré a continuación en un esfuerzo humilde por autodescifrar la naturaleza de mi poética, una poética que —es cierto— comulga muy bien con lo inquietante, en el mejor sentido del término “inquietar”, que implica quitar el sosiego, turbar la quietud. Creo, pues, que en la mayor parte de mi trabajo literario he buscado —quizá sin proponérmelo— una forma de turbar a la muerte, de irrumpir en su reino con mis heraldos, es decir, con mis personajes. Mi esperanza o mi apuesta es que retornen de ese viaje, como Orfeo, con la anhelada información, y lo hacen, sólo que no siempre es fácil decodificar el mensaje que trae un *revenant* o una encarnada. Esa información viene de la escritura misma como operación fenomenológica, más que como premeditación cognitiva. Y cuando el personaje está acabado, completo en su naturaleza, pasa que a veces sólo podemos

llenarnos la vista y los sentidos con el aura de su viaje, con las pequeñas claves de esa errancia, pero hay toda una energía que permanece invisible y es necesario que así sea. Si no, estaríamos ante un fante, ante una marioneta, no ante una encarnación. (Cómo me gusta esa palabra, *encarnación*).

Antes de proseguir, quisiera hacer una breve y bastante arbitraria diferenciación entre un *revenant* y un encarnado. Ojalá pueda acercarme a algo mínimamente parecido a una taxonomía. Lo intentaré.

1. Me eduqué en una escuela católica de la orden salesiana. Orar cada día era parte de nuestra rutina escolar. Por fortuna, tuve una excelente profesora de filosofía, una monja muy brillante que impidió que esos momentos de oración fueran una mera práctica de recursos mnemotécnicos. Ella se detenía en algunos pasajes de los rezos para despedazar las palabras y encontrar en su ruta de significado y significación su trascendencia. Una vez nos detuvimos en esta parte del credo que dice: “creo en la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro”. La monja nos miró con ojos brillantes y nos preguntó si estábamos preparadas para eso. Seguramente su pregunta iba dirigida a una reflexión de orden existencial —de hecho, hizo hincapié en la tensión entre *el muerto* y *el futuro*—, pero eran, por favor, los años ochenta, 1984, para ser exacta, y Michael Jackson acababa de estrenar *Thriller... And well, you know...* Claro que estábamos preparadas, pero para una resurrección *pop*. Pasaría algún tiempo antes de que pudiéramos dar otro tipo de respuesta. Pero no quiero apartar-

me de mi primer objetivo, que es trazar como pueda, quizás a arañazos, la pequeña taxonomía que he compuesto y que incluye a las *encarnadas* y a los *revenants*.

Entiendo, pues, por encarnado a aquel personaje que está incómodo en el cuerpo, la circunstancialidad o el ropaje de los que le he dotado. Algo no encaja en esa materialización de letras, algo le impide habitar las coordenadas de su espacio y su tiempo. Algo que tanto a él o a ella como a mí misma se nos escapa. El encarnado, por tanto, no es un resucitado, no es un Lázaro —un ectoplasma literario al que yo pueda imperativamente ordenarle: vamos, chica, levántate y anda. O como diría el *Libro Egipcio de los Muertos*: “Es así que la Vida es restituida a las ventanas de su nariz...”—. No, no es alguien a quien se le ha restituido algo y que ha vivido ya su propia muerte, acéptenme el oxímoron, porque entonces el misterio se pulverizaría a la luz de esa experiencia, y si algo yo intento proteger y respetar en mi escritura, es el misterio.

Huyo, en definitiva, del prefijo “re” en tanto prótesis, porque implica la repetición de una experiencia y una cierta suficiencia, digamos biográfica, que mis personajes no poseen —ellos se sostienen como pueden en su fragilidad ontológica—, por eso no los llamo “reencarnados”, ya que eso supondría una conciencia anterior, la de un espíritu que ha buscado un contenedor, una vasija en la cual derramar su alma antigua, la conciencia de alguien que viene con ventaja. La ventaja del conocimiento. Mis encarnadas no tienen ese tipo de garantías. Simplemente portan una potencia, un aliento, un fuego opaco cuya me-

moria no es necesariamente autoconsciente. Y es que en el lugar prominente de la conciencia está la melancolía más profana, el dolor de no pertenecer por completo al presente en el que yo las instalo. Por ejemplo, en el cuento “Cuando llueve parece humano”, de mi libro *Tierra fresca de su tumba*, quise que mi protagonista, la señora Keiko, una anciana que va desovillando la madeja de su existencia como descendiente de inmigrantes japoneses en Bolivia, fuera una superviviente secundaria y lateral de la bomba de Nagasaki, durante la Segunda Guerra Mundial. Ella no llega a actualizar ese conflicto en su problemática presente, pero esa violencia está encarnada, ella no puede escapar, aunque emigre, de la energía mortífera de su tiempo. Pienso, entonces, en los personajes encarnados como portadores irreductibles del espíritu de un tiempo.

70

Sé que cuando digo “encarnada” se activan también nuestros saberes más pueriles. Una uña encarnada, una discusión encarnada, un color rojo encarnado, un vello encarnado, esas pequeñas traiciones del cuerpo que lo autoinfestan. También de eso está hecha la naturaleza de mis personajes “encarnados”. Ellos, sus cuerpos, son vectores que se retrotraen, que se enroscan en la certeza desesperante, fatal y patética de que cargan sus propios cadáveres, como si la muerte fuera anterior a la vida, en una secuencia subversiva.

2. Otra versión, digamos más vital o vívida del encarnado, o quizás sólo menos numinosa, que a mí me convoca mucho es la de la gemelidad. Me parece que en el doble idéntico o proyectado opera también una pulsión ambivalente

—de muerte y de inmortalidad—, pues el personaje protagonista que debe existir en paralelo a otro ser se pregunta permanentemente ¿qué ha hecho para merecer cargar con el peso del conflicto narrativo?, ¿por qué ese *pathos* no incluye con la misma intensidad a su hermano o hermana, ese que se ha alimentado del mismo líquido amniótico? En mis cuentos recolecto pares como si yo fuera Noé y estuviera embarcándolos en mi arca primordial a través de ese cabalístico múltiple absoluto que es el dos.

En *Tierra fresca de su tumba*, tomé decisiones cuyo primer impulso provino del subconsciente, pero que a medida que la escritura iba desnudándose (como cuando uno pela una naranja y la esencia cítrica te hace pensar que la naranja está compuesta por la pulpa, pero también por el olor, ese halo fantasmático de la fruta que le da su identidad), los pares de personajes también se me fueron revelando en su esencia. En “Piel de asno”, otro cuento de *Tierra fresca de su tumba*, tengo dos pares de hermanos —lo que se multiplica siempre me convoca—; estos cuatro hermanos entrecruzan fatalmente sus destinos desarrollando un conflicto que podríamos llamar ourobórico: la vida de uno supone la perdición de la otra, el deseo de una conlleva la abyección del otro. Porque esa es la función filosófica que yo encuentro en instalar personajes que son hermanos —la de una continuidad dolorosa—, de otro modo no la justifico, no en mi escritura. Un hermano o una hermana está para hendir un tajo en la existencia individual, para desafiar la singularidad, para desdoblar una vez más a ese cigoto partido en la oscuridad del vientre materno.

No se trata de articular una suerte de *Doppelgänger* que perpetúe una misma imagen. El encarnado gemelar, al contrario, es aquel que rompe el hechizo de la mismidad, de la identidad inoxidable, para recordar su propia ambivalencia. Debe ser por eso que vuelvo una y otra vez al refugio que para mí constituye la novela *Hiere zarza negra* (1995), de Claude Louis-Combet, que recrea la vida trémula del poeta alemán Georg Trakl. Sumido en un amor incestuoso con su hermana Gretel, el poeta llega a comprender que el problema es que cada uno es el reverso del otro, que esa completud es anterior a ellos, es amniótica.

Justamente, en “Socorro”, otro cuento de *Tierra fresca de su tumba*, dos hermanas sostienen una larga y enfermiza convivencia que las ha convertido en una suerte de matrimonio —tal como les sucede a los hermanos de “Casa tomada”, de Julio Cortázar— y, en paralelo, en el mismo relato, están los primos-hermanos que, en una suerte de tragedia edípica signada por el enigma, hacen del incesto el vínculo hacia la arquetípica condición siamesa del ser total, el que es hombre y mujer, magma de lo masculino y lo femenino, intersección total, el que nada ansía y nada envidia porque todo está en sí. La anhelada sizigia del ánimo y el ánimus, del Sol y la Luna, para decirlo con Carl Jung. La gemelidad literaria, en definitiva, teatraliza la encarnación del *animus* y el *ánima* en todos sus fractales, por eso me parece una de las herramientas simbólicas más ricas a la hora de trazar un destino signado por la fatalidad, pero también por la trascendencia.

3. Hablemos ahora un poquito del “resucitado”, esa palabra que produce escalofríos místicos o terrenales porque de algún modo connota la nueva puesta en escena de un sujeto que vuelve del “más allá” para reclamar deudas. Las leyendas populares están plagadas de resucitados y resucitadas. Hace poco, precisamente, leí “La chica de la banda de folk”, un gran cuento de Marcelo Luján, que reescribe aquella leyenda urbana sobre un amor post mórtem: una muchacha retorna de su muerte para seducir a un vivo, actualizando la dualidad primigenia Tánatos/Eros.

El resucitado y el culpable forman, pues, una simbiosis. Etimológicamente, “resucitado” nos conduce al latín “resurgere”, que implica “resurgir”, “levantarse de nuevo”, recuperar la moción y la motilidad de los miembros, llenarse de nuevo del fuego blanco y volver a ser el o la que éramos —y sí, de nuevo, “Lázaro, por favor, ya basta de estar muerto, levántate y anda y muéstranos al héroe en que te has convertido”—. En contrapartida, el *revenant* es alguien que “regresa”, es decir, alguien que viajó a un lugar y regresa, pero que no fue despojado del fuego íntimo y esencial. ¿Cómo le llamamos en español a este sujeto cuya identidad se ha visto alterada, transmutada, por la experiencia de regresar? ¿Un “retornado”? ¿Un “regresante”? ¿Un ser pródigo? En algún momento me hice todas estas preguntas y decidí que todas esas palabras podían coexistir en un campo semántico pragmático, en una *poiesis* de la imposibilidad, pues quien regresa de la muerte, regresa de una utopía negra, trae a cuestas una narrativa intransferible.

A diferencia de la resucitada y del encarnado, el *revenant* está constituido por la melancolía. En este sentido, amparada por cierto desparpajo, deseo compararlo con el “Ángel de la historia”, de Walter Benjamin, quien después de haber observado largamente al *Angelus Novus*, de Paul Klee, reconoce el trauma, esto es, la herida constituyente de todo *revenant*. A veces imagino a Benjamin abstraído, mirando durante largo rato el cuadro de Klee, deteniéndose en los ojos y las alas de ese genial dibujo esquemático, con trazos de infancia. De pronto el ángel de Klee le habla, le revela el secreto de los *revenants*: Vengo del paraíso, le dice a Benjamin, y luego el ángel calla. Benjamin tiene que descifrar en la disposición del cuerpo del ángel la dislocación entre el deseo melancólico —porque la melancolía es un deseo sombrío— y la pulsión corporal que lo empuja hacia el futuro y más allá. Sí, más allá, porque no olvidemos la ironía irreductible que dice que en el extremo del futuro está la muerte.

Digo, entonces, que uno de mis *revenants* más queridos es “El ángel de la historia” de Benjamin porque su rostro todavía está deslumbrado con el lugar de origen, el lugar primordial. Él regresa allí, pues, con el rostro, con la mirada, con la memoria, pero su retorno es inútil, como el de todo *revenant*. Y es que el mensaje que porta un “retornado” es él en sí mismo. No hay mensaje fuera de él, no hay noticia primigenia en su lenguaje. Él es el mensaje: la prueba tristísima de que la singularidad es intransferible. Hay que viajar por uno mismo, parece decirnos. Y eso, honestamente, es lo que intento hacer con cada personaje. Enviarlos a su lugar esencial, aun cuando no puedan revelarme lo

que han descubierto en su regreso. La escritura cercará ese hueco no comunicable. Un cuento es, entonces, el halo de un misterio. Nada más.

4. Qué estremecedor es saber que de la sensibilidad y la sabiduría de la antigua Grecia nació el orfismo. Una religión inspirada en la experiencia de Orfeo, y por eso, por ser una religión que no crea preceptos ni doctrinas, sino que se aferra a la experiencia para desentrañar su misterio ontológico y epistémico una y otra y otra vez, es que pertenece a la categoría de las religiones místicas. Pues bien, lo que quiero decir es que si yo hubiera vivido en el mundo antiguo habría sido devota del orfismo. Y es que Orfeo es para mí el *revenant* por excelencia, más incluso que Lázaro —cuya involuntaria resurrección lo vuelve casi una víctima—.

Recordemos que Orfeo baja al inframundo en busca de su amada Eurídice, que ha muerto por una mordedura de serpiente. Después de suplicarle a Hades la restitución de la amada y de persuadirlo con la belleza de su música —Orfeo tocaba la lira—, él ya no tiene nada más que dar de sí. Lo ha dado todo: su música y su valentía, que son acaso las dos caras del arte. Talento para vivir, valentía para morir en cada ejecución del arte. Entonces Hades se conmueve, o quizás no, quizás sólo le tiende la trampa que se nos tiende a todas quienes osamos escribir, cantar, hacer arte y trastornar la realidad. Le devuelve a Eurídice con la condición de que, durante su trayectoria a la boca de la caverna, donde los esperará la luz diurna, Orfeo no vuelva el rostro ni por un segundo a mirar a la joven. Debe confiar en que ella está allí, a sus espaldas, como un ángel. Pero ya sabemos

lo que sucede, ¿no? Orfeo no puede más —y es que la angustia es siempre anticipatoria, la angustia es la imposibilidad de prolongar el tiempo en el futuro— y es así que el amante voltea el cuello, el rostro —como *el ángel de la historia* de Benjamin— para mirar a Eurídice, instalada en la eternidad efímera y cuántica de ser aún una criatura viva a punto ya de asumir su fantasma. En ese mismo instante —Dios, ¿cuánto habrá durado? ¿Una milésima de segundo?—. Eurídice desaparece, fundida para siempre en el infierno. Orfeo regresa sin su presea al mundo de la vida. El mensaje, insisto, es él mismo, el propio Orfeo, su fracaso. Ningún *revenant* vuelve victorioso. No se viaja a la muerte para vencerla, sino para comprobar todas nuestras imposibilidades.

76

En “La mirada de Orfeo”, Maurice Blanchot dice: “no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de ausencia sin fin”. De algún modo —y aquí quiero vincular estas potencias de las que me nutro con mis búsquedas literarias— yo quise que mi pescador, el protagonista del cuento “Pez, tortuga, buitre”, fuera hermano de Orfeo. Él también se ha atrevido a mirar el rostro invisible de la muerte —lo observa cada uno de los días en que su almirante muerto se pudre sobre el suelo erosionado del barco— y por eso, cuando regresa a tierra, ya no puede ser el mismo sujeto. Es sólo la sombra de sí la que ha retornado. Extraña para siempre el inframundo líquido del mar porque allí, por fin, no era necesario pescar o diferenciarse de la fauna marítima. La belleza del inframundo es su fusión con todo lo

que allí arde o, en este caso, se moja, se licua, se hidroliza. Dejar de ser, desintegrarse como lo hizo Eurídice es la promesa del inframundo. Algo nada desdeñable. Pero, claro, el *revenant* no puede confirmarnos eso que intuimos porque él ha retornado con el semblante de sí, mudo, atónito por toda la eternidad. No podría ser de otra manera. Nadie viaja impunemente al infierno para robar el fuego siniestro de sus dioses y repartirlo en la superficie terrestre así sin más. Recordemos lo que le pasó a Prometeo.

A propósito de Prometeo, quiero detenerme por un momento en *Frankenstein*. El hombre proteico es, en efecto, uno de mis encarnados más queridos. Sí, vuelvo a hablar de encarnación porque, como bien nos contó Mary Shelley, Frankenstein —que lleva el apellido de su padre, el doctor Víctor Frankenstein, dejando la línea matrilineal a cargo del arte, es decir, de la escritura de su creadora— él, digo, Frankenstein es un collage, una quimera humana. Esta quimera está compuesta por los residuos de personajes que se ubicaban ya en la franja de lo residual —asesinos, ladrones, estafadores, profanadores de tumbas—. Frankenstein registra en esa múltiple carne el coro de su época. Este coro de voces desgarradoras que anuncia el horror secreto de la Revolución Industrial es suturado por la ciencia y por la escritura literaria. ¿Cuál, quién, qué es mi alma?, se pregunta adolorido Frankenstein, abominando de sí mismo. Quizás no sabe el monstruo que si alguien tiene un alma acumulada en el mundo donde Mary Shelley lo ha obligado a nacer es él, justamente él. No se trata de una reencarnación porque aquí no hay una transmigración

longitudinal, como si fuera una línea que imita la línea del progreso de la que tanto renegaba Benjamin —esto es, del pasado al futuro—, aquí no hay una memoria o conciencia medio adormecida que brinque de un cuerpo moribundo a otro nuevecito; aquí, en el cuerpo heterogéneo de Frankenstein, hay un presente rizomático y terrible. Y haciendo un malabarismo quizás imperdonable, me atrevo a comparar la agonía existencial del monstruo con la tristeza incurable de los replicantes de *Blade Runner*, de Ridley Scott. No hay reencarnación en ninguna de estas criaturas y, sin embargo, si alguien puede expresar los costos ominosos del capitalismo son precisamente ellas. En ellas ha encarnado el espíritu de los tiempos. E insisto, el espíritu de los tiempos se conjuga siempre en presente.

78

Sin embargo, necesito contradecirme. Por fortuna estos son apuntes, una divagación en voz alta, un deambular entre las piedras de los equívocos. Dije que en la encarnada está encriptado el espíritu del tiempo, de su tiempo, ese presente-cárcel que la obliga a mirar frontalmente a los demonios que la cercan, a mirarlos y a nombrarlos, así sea en un susurro —e incluso con nombres más familiares o prosaicos: pobreza, violación, delirio, seducción—. No es hueco el axioma de Heráclito: “nadie se baña dos veces en el mismo río”. Esto no impide que la encarnada esté exenta de karma, esa ley impuesta por Cronos y llevada a cabo por Saturno cuando devora con tanta ferocidad las tripas de sus hijos. Y es que el karma es siempre visceral porque tiene que ver con la metabolización en el presente de la ingesta del pasado. Insisto en que el encarnado porta un trauma que es transgeneracional y que lo hace partícipe de una

comunidad. El encarnado es, en este sentido, un ser tremendamente político porque en su genoma está cifrado el conflicto histórico, un conflicto anterior a él, anterior a su presente.

En “Pez, tortuga, buitre”, el pescador náufrago contempla el cadáver de su almirante, un cadáver que está vivo porque en él se ha encarnado la desesperación, el hambre y el deseo veladamente erótico del superviviente. Este pescador, el que sobrevive, recuerda su pasado en su vieja patria, en El Salvador, perseguido por la Mara Salvatrucha. Pero ahora él está en el mar, rodeado de tanta agua que parece casi una borradura de todo historicismo. El hombre regresa a tierra, quizás habiéndose devorado el cadáver de su amigo. Su supervivencia no es barata, ahora carga con dos líneas de tiempo. La suya y la del cuerpo que probablemente ha tenido que metabolizar. A mí, en definitiva, me interesaba sugerir que el mar no ha puesto a salvo a ese hombre de semejante persecución, por mucho que ahora esté a punto de convertirse en una criatura extraordinaria, y es que los recuerdos de la mara no son privativos de su memoria, son recuerdos de sus hermanos, son improntas, huellas de un mundo que lo habita así, de la peor de las maneras.

79

5. En esta galería teratológica que cargo a cuestas, debo incluir a otra mítica criatura uraniana: Gilgamesh, el inmortal. Cuando era niña y leía la historieta diseñada por Lucho Olivera para la editorial Columba, me maravillaba con los viajes de este hombre sumerio, pero le sentía una profunda pena. En ese entonces, no sabía por qué. Con el paso del tiempo fui des-

cubriendo que mi compasión por Gilgamesh está relacionada con la gran estafa de la que fue víctima. Gilgamesh cayó en una trampa. Creía el pobre que, al recorrer la totalidad absoluta de las existencias posibles, de los lugares posibles, de los amores eternos posibles, iba a alcanzar en algún momento una suerte de conocimiento súper abarcador, la comprensión profunda de todos los enigmas. Pero le sucedió exactamente al revés: al cerrar él de un portazo y con candado los pesados portales de la muerte, se niega la única posibilidad que tenía de avanzar hacia el misterio fundador de la vida humana. Y es que no podemos pasar por alto lo que ya nos advirtió Heidegger: somos un *ser para la muerte*. Lo único que está adelante es eso. Gilgamesh se enmascaró demasiadas veces en demasiados presentes, sin tomar distancia de sí mismo —esa distancia en que se hunde el *revenant* cuando avanza en la oscuridad—, al punto que anuló la idea de futuro y con ello la idea de la muerte. Sólo atravesando el camino a lo esencial, sin los ropajes de la carne incorruptible, Gilgamesh iba a poder por fin mirar su verdadero rostro reflejado en las aguas del vasto Lago de los Muertos. Sin morir, ya nada puede saber. En su inmortalidad aburrida, todo es de una pornografía desesperante. Lo incluyo en este anfiteatro de fantasmas míticos amados, aunque no estoy segura de dónde colocarlo, ¿es un *revenant*? ¿es un encarnado? Deseo que quien esto lee me ayude a taxonomizar a este atribulado héroe.

De otro lado, en la orilla opuesta a Gilgamesh, está la voz desgarradoramente mortal de Rainer Maria Rilke. A él también lo atesoro en mi galería porque su voz enhebra la angus-

tia estructurante de mis personajes. Muchas veces, después del fallecimiento de mi hermano menor, leí el poema “¿Qué vas a hacer, Señor, cuando yo muera?” para darle sentido a la negra sorpresa. Aquí, la voz de Rilke es la de alguien que se adelanta a su propia ausencia y que intuye que, si retorna de ese viaje de desprendimiento del mundo, su semblante será el de una entidad falseada por la luz ajena de la vida. Acaso sea mejor, parece sugerir o advertir Rilke, no recoger el agua derramada y más bien desintegrarse como la sal en el océano. *¿Qué vas a hacer, Señor, cuando yo muera?*, es la pregunta de Orfeo a Hades, ¿no te ha bastado con el cautiverio eterno de Eurídice? es la gran interrogación, rematada por una advertencia: *Yo soy tu cántaro (¿y cuando me rompa?)*, y soy quien te toca la lira en tu propio infierno/ *Soy tu bebida (¿y cuando me vierta?)*, *Yo soy tu vestidura, soy tu oficio/* tu amado enemigo, el mortal cuya valentía es como la de Job/ *y perdiéndome a mí, pierdes sentido,/* yo soy, pues, tu verdadero hijo pródigo, tu regresante.

81

6. Sutura final. Para concluir, lo que quisiera decir con cierto énfasis es que el *revenant*, particularmente, activa un cambio epistémico con respecto a esa falacia que nos sostiene en el decurso hacia el futuro, y que es la falacia de dividir tajantemente vida y muerte, vida versus muerte. Si bien las noticias que el *revenant* que nos trae de su viaje nunca son explícitas —él mismo no es un sujeto explícito—, estas noticias están encriptadas en la experiencia órfica. La sola irrupción de un personaje *revenant* desafía la estabilidad del mundo. Ante un

revenant, otro personaje intuye el misterio medular de la existencia: la vida es más extraordinaria cuanto más ordinaria es. Pero como a Orfeo, este descubrimiento le dura un instante, apenas un segundo, antes de integrarse en la muerte a través de Eurídice.

También quisiera subrayar que el lenguaje es el verdadero y omnipresente fantasma. Nos habla de la ausencia del mundo, que siempre se nos escapa. He lidiado con esta angustia en todos los cuentos de *Tierra fresca de su tumba*. El lenguaje, sin embargo, es la aguja punzante que sutura la herida. Y es así como en cada punto del zurcido vamos desandando el camino hacia el precioso origen de la imaginación.

La posición del artista frente a la creación y su obra

Ariana Harwicz

Soy una convencida de que toda conferencia, toda charla, todo encuentro mediatizado o presencial siempre es un diálogo. Incluso aunque alguien hablara en un estrado absolutamente desconectado de la realidad, de modo metafóricamente autista, es un diálogo porque siempre se dialoga con una época. Me fui volviendo, muy probablemente es un signo de vejez, en alguien a quien le obsesiona la época. En realidad ¿a quién no le obsesiona la época? Porque todos, más jóvenes o menos, vamos a morir en este siglo. Tenemos que escribir o leer, y todo lo demás que hay que hacer en la vida, en este siglo. Asimismo, me obsesiona la ética del escritor frente a esta época, porque yo no sé qué hubiera sido escribir en el siglo XIX. No soy Flaubert, no soy Balzac y tampoco soy Borges, quienes escribieron en otros mundos donde no había el mercado que existe hoy. A nosotros nos toca esta época donde hay mercado para bien y para mal, el infierno y el paraíso, depende del país y de su poder.

En nuestros países latinoamericanos, más pobres, quizás más chicos, hay un mercado literario, es decir, un campo político en el que nos inscribimos. Hay un mercado y ese mercado dicta, como es lógico y como sucede en toda época (pero ahora mucho más), una ideología que determina qué libros se venden y qué otros no, qué se puede escri-

bir y qué no. Hay un ambiente de censura. Algunos pueden pensar que exagero porque vivimos en las democracias liberales y capitalistas de Occidente, pero el intercambio que me ha permitido vivir en Francia desde hace quince años y también participar en la cultura y el debate cultural de Argentina y de varios países latinoamericanos —México, Ecuador, Perú, Colombia, Chile, Uruguay—, me hace reconocer que la ideología es la misma. Por ello me obsesiona pensar cómo puede hacer el escritor, el poeta o el dramaturgo para producir un texto lo más emancipado posible de esas prerrogativas, de esas insinuaciones del mercado sobre lo que hay que escribir.

84

Podrá objetarse que ahora nadie viene a tu casa, como fue en las dictaduras, a balearte o a secuestrarte. Por supuesto, pero los mecanismos van cambiando. Esto no es una dictadura, pero los modos de persuasión y de extorsión a los intelectuales van variando. Hay un clima de censura en el ambiente. Quizás no corre riesgo nuestra vida (aunque en algunos países sí), pero veo cada vez más que los intelectuales se doblegan y prefieren tener una actitud sumisa frente a lo que hay que escribir. Así que lo que más valoro de un artista, sobre todo hoy frente a este mercado, es que trate de tener una ética propia y de armar una obra lo más emancipada posible de la ideología ambiente. Que tenga el coraje de crear un estilo propio. Siempre se habla de cómo conquistar un estilo, pero ¿qué es la conquista de un estilo?, ¿en qué consiste armar una lengua propia?

Escribir en un modo propio, que un libro no esté, como dijo Adorno, en la máquina de reproducción, que no se confunda en la librería

con otro, que un artista tenga realmente un gesto de singularidad, es muy difícil de conquistar. Me pregunto todo esto ante cada libro nuevo, ante cada artículo, ante cada próxima novela, cada vez que elaboro el primer párrafo, la primera oración de la primera página del primer capítulo, e incluso antes del acto físico de escribir, en la elaboración previa en la mente. Porque escribir es, ante todo, no escribir, aunque parezca una paradoja. La escritura se arma primero en la cabeza, en la visión, y la ejecución es otro paso.

Uno puede anhelar la conquista casi burguesa de la vida del escritor. Pero para eso hay que escribir, hay que pasar por la escritura. Es el gran sacrificio, y la vida de escritor viene después. Cuando era muy joven, tenía 18 años, me tentaba mucho la vida de los escritores. Recuerdo que en un viaje a Cuba me topé con un tipo acostado en un sillón, con los pies hacia arriba, de lo más tranquilo, a quien le pregunté a qué se dedicaba. Me dijo: "soy escritor". A mí me pareció tan insólito, tan paradójico y extraño que escribir consistiera en hacer nada. Porque uno ve a un dentista trabajando, a un barrendero, a un cocinero, a alguien pintando y eso lo hace pintor. Pero después uno se da cuenta en la experimentación que escribir físicamente, es decir el acto de escribir, es lo último. Primero hay que armarse una vida para la escritura, como lo vemos en las biografías o autobiografías de tantos escritores, donde uno se da cuenta cómo se forja en la vida de alguien la escritura, cómo es que un día, por ejemplo, Albert Camus llegó a ese destino.

En mi caso, primero tuve que pensar la vida en función de la escritura. Para mí, la vida

se somete a la escritura y eso quiere decir mirar como mira un escritor. Pero ¿cómo mira un escritor o un artista? Supongo que tiene que ver con develar lo oculto, saber mirar lo que sea. Porque no hay tema en la escritura, no importa si uno relata la cárcel bajo el estalinismo, el pasillo del fondo de la casa de la infancia o una pareja que se deja de querer. Lo que importa no es el objeto, sino la mirada sobre ese objeto. Aprender a mirar para mí fue lo más difícil, educar la visión, educar la mirada, porque no vale la pena escribir si uno va a mirar las cosas de manera convencional, y con esto vuelvo al coraje y a la ética. Ir contra la convención, ya sea política o de las relaciones humanas, de la vida en sí y del tiempo, para mí lleva una vida, es un entrenamiento.

86

Recuerdo que cuando estudiaba cine, pensé que mi destino era ser directora de películas, pero me abrumaba mucho lo colectivo, el rodaje, que dependiera tanto de encontrar el financiamiento. Me gustaba pensar el arte de un modo mucho más anárquico, no dependiendo de lo financiero. Entonces me mudé al teatro, que necesita menos plata que el cine, aunque igual me pareció abrumador y me mudé al arte más solitario que puede haber, la escritura. Mientras estudiaba cine, alguien dijo que, así como el amor, el cine empieza por la mirada. Y en eso estoy de acuerdo para la escritura. Cuando trato de componer una novela, lo hago a partir de algo que vi. Eso viene de lo que es conocido en el teatro como imagen generadora. Es un concepto que me enseñó mi maestro Mauricio Kartun en Argentina, que tiene que ver con que una imagen siempre es generadora por lo menos de dos imágenes. Aprender a ver, disociar

las cosas, poder observar algo en sus múltiples posibilidades, desarmar la cosa, descomponerla, romperla, un poco como hacían los vanguardistas en la pintura, es lo que trato de hacer en la escritura. Como lo hicieron otros autores que experimentaron con la lengua, Gombrowicz o Sylvia Plath, por ejemplo, aunque no se parezcan entre sí. ¿Qué hacen ellos con la lengua cuando la escriben? ¿A qué se parece lo que dicen? No se parece a nada, porque hay en ellos algo de un orden de la descomposición. En el caso de Gombrowicz, está el cruce del polaco con el español, de ser extranjero como tantos otros. Pero en el caso de Sylvia Plath no, porque ella escribía en su lengua. Sin embargo, se observa que su intento como poeta está en romper la forma, en dar nacimiento a una nueva lengua, como lo hacen todos los grandes escritores.

87

En mi caso me sirvió mucho leer a Virginia Woolf, porque en *Orlando* o en *Mrs. Dalloway* está todo roto. Proust decía que escribir es romper con el cristal de la costumbre, un intento de rompimiento, de subversión que debe estar en la lengua, más allá del tema que se trate. Ahora está tan de moda decir si tal autora o autor trata tal tema, si trabaja el género negro, fantástico, terror, o si trata el terrorismo de Estado en tal ciudad, tal país. Eso está bien, temáticamente arma una idea, pero yo desconfío de la identidad de un escritor apegada únicamente a lo temático. A mí no me importa mucho saber sobre qué hablan los libros. No me interesa tanto saber de qué hablan los libros de Joseph Conrad, me importa saber qué visión de la lengua tiene Joseph Conrad quien, por cierto, también mezclaba el polaco y el inglés.

Esta visión de cómo se arma una lengua a partir de otra lengua está en *Desertar*, una especie de ensayo que hice con Mikaël Gómez Guthart, que no es estrictamente un ensayo sino un diálogo sobre nuestra condición de inmigrantes y de extranjeros, como francoargentinos. Hablamos de escritores que son transfugas de la lengua, porque pasan de su lengua materna a otra, obligados por la guerra, ya sea porque se han tenido que ir, porque los expulsaron, porque los perseguían o porque su lengua madre los remite a genocidios; o bien porque su lengua madre es la lengua de sus victimarios, de los criminales que mataron a su familia, como es el caso de los alemanes, pero que pueden ser también los yugoslavos. Recuerdo muchos escritores que tuvieron que cambiar de lengua porque sentían que si seguían hablando la lengua de los asesinos de sus padres estaban hablando en una lengua manchada de sangre. Puede ser el serbio, puede ser cualquier lengua, árabe o español. Estos escritores saltan, como una oveja, la tranquera, la cerca de su lengua materna a otra lengua, como es el caso de muchos judíos que huyeron después del Holocausto y que adoptaron por ejemplo el hebreo o el francés, como el caso de Paul Celan. Ese paso de lengua es una elección política.

Yo no hice eso, no escribo en francés y tampoco soy una perseguida política, aunque siempre estemos perseguidos por algo. Pero sí escribo en un español de Argentina, en un porteño de Buenos Aires muy intervenido, muy cruzado con el francés que aprendí siendo inmigrante y siendo adulta. Ahí se me arma una lengua que sí o sí es política, que sí o sí tiene una visión extrañada sobre el francés y tam-

bién sobre mi lengua madre. Mis novelas, mis ensayos, mis diálogos tratan sobre eso, sobre la imposibilidad de una lengua única, la imposibilidad de una lengua materna pura, aunque el término sea controvertido. Sabemos que no hay nada puro, no hay raza pura, no hay idioma puro, no hay identidad pura, no hay literatura pura, no hay género puro, todo es híbrido.

No hay autor que no tenga una política de autor. Si dicen que no tienen una política de autor, están mintiendo. Es como la gente que dice no tener ideología, cuando esa es ya la gran ideología: el vaciamiento. Todo autor tiene una ideología, una política, un modo de mirar el mundo, un posicionamiento, aun cuando no se pronuncie claramente sobre un partido político o no sea militante. A mí no me gusta la literatura de la militancia, no me parece que produzca buena literatura quien escribe desde la militancia. Me gusta pensar que el arte siempre toma caminos mucho más difíciles que el del compromiso con una ideología. Entonces, cuando escribo, trato todo el tiempo casi de militar contra la militancia, no sé si esto parezca un poco enloquecedor, pero trato de militar contra esa especie de gesto contemporáneo de posicionarse en un lugar, en una identidad, en una elección sexual. Me parece casi un gesto fascista tener que explicarle al mundo, al mercado, a tu editor, a tu traductor, a la persona que te hace una nota quién eres, como una imposición. Ahora para presentarse a premios artísticos, para becas o para incentivos hay esta idea de tener que llenar un formulario y definir quién eres para ver si te dan la beca o no, lo veo mucho en Argentina, Estados Unidos y Francia, pero debe ser en todos los países. Me parece

que eso establece una supremacía de la identidad sobre la obra y entonces ¿qué valor tiene la obra, si lo que cuenta más es identidad de quien la hace? Esto me parece discriminatorio, porque si no entras en una categoría que le tienta al mundo contemporáneo ¿qué hacemos? Tengo amigos que se inventan identidades que puedan ser susceptibles de seducir al mercado, pero eso es falsificar tu identidad. En la era de la dignidad de la identidad, nos incitan a que la falsifiquemos.

90

Creo que esta es una época muy interesante para escribir, todas las épocas tienen sus batallas, sus guerras, sus censuras y sus luchas. Es difícil no escribir contra algo, uno siempre escribe contra algo. Todo escritor ha escrito contra su época. Thomas Mann, enfrentado a su época. Camus, apartándose del Partido Comunista. Sartre, luchando contra los burgueses, cerdos liberales de derecha, y a favor, en principio, de la Unión Soviética y del comunismo. En las dictaduras latinoamericanas, está el caso de Rodolfo Walsh como emblema, o el de Borges del lado contrario. Siempre ha habido una pugna y el escritor siempre se posiciona. Nuestra época es muy interesante porque es una aparentemente tolerante, aparentemente abierta, plural, multicultural, cosmopolita y no lo es en absoluto. La pandemia de Covid-19 abrió la posibilidad a repensarnos y ojalá produzca escrituras que vuelvan a pensar las sociedades.

Siempre me ha obsesionado el lugar, el rol que se configura en el campo político literario, en un mapa de posiciones, casi como si fuera un mapa de guerra, donde se ponen los soldados y los tanques, donde se ven todas

las tensiones, qué géneros son privilegiados frente a otros. Por ejemplo, la literatura de género, que en una época estuvo marginada y era mal vista, ahora es muy valorada, aunque tampoco sé bien qué es. Me parece que en el arte lo más interesante se encuentra en los bordes, en lo que no se puede definir, en lo que el mercado no logra todavía etiquetar, que es casi nada. La idea de la visibilidad de las mujeres, la cual es una gran oportunidad, pero también una gran responsabilidad, a la vez plantea muchas preguntas sobre la división de géneros en el arte. Es cierto que siempre hubo predominancia de hombres, pero ahora ¿qué hacen las mujeres con ese lugar? ¿Y qué hacen los hombres? Están un poco a la sombra, por lo menos así lo veo en Argentina, en Francia, en España, en varios países. No digo que no haya hombres que publiquen, pero si uno entra a una librería —y entrar a una librería también es poder leer una época—, uno ve cómo se ordenan los libros, a quién se privilegia, qué libros se muestran más, cuáles se ocultan, qué libros no se quiere publicar y qué traducciones llegan.

Desertar habla sobre eso, sobre qué traducciones se hacen hoy, tema que me interesa mucho. No soy traductora, pero cuando escribo me siento traductora, siento que soy una falsa traductora, porque escribo en un español un poco adulterado y cuando escribo siempre tengo la idea de que estoy traduciendo un libro que ya escribí. Es algo raro. Me interesa mucho también la figura de los escritores traductores. En siglos pasados, en el XIX, por ejemplo, el escritor tenía que pasar por ese casillero, porque estaba la idea de que la experiencia vital, intelectual, artística y transformadora de la

traducción le daba cierta envergadura, cierto estatus. Proust, antes de escribir *En busca del tiempo perdido*, antes de convertirse en lo que fue, tradujo del inglés. Como él, muchos escritores pasaron por la experiencia de la traducción.

Ahora no es así, son compartimentos estancos: eres traductor o eres escritor. Claro que hay escritores traductores, pero no está la idea de que hay que ser traductor para llegar a la gran escritura, para transformarse en un gran escritor. Esto es una marca de época, porque estamos pensando distinto que hace un siglo o dos. Lo mismo pasó con las traducciones, porque antes muy pocos libros se traducían. ¿Cuánto tiempo pasó para que se tradujera *El Quijote*? A veces podía tardar cuarenta años que se tradujeran los libros más importantes, los más canónicos, o cien años, o nunca. Hoy los libros se traducen muy rápido, aunque no hay que creer que se traduzcan todos, en realidad se traducen poquísimos, pero muchos más que siempre. Paradójicamente, la lengua del imperio, el inglés, que es una de las lenguas más habladas en el mundo más allá del español o del chino, traduce muy pocos autores hispanoamericanos. Y nosotros ¿cuántos libros hemos traducido del inglés? Muchísimos. Ahí hay una desproporción que también habla de una relación entre los países centrales y los países periféricos. Uno entra a una librería en América Latina y ve una gran mezcla de traducciones del francés, del alemán, del italiano, del japonés, pero sobre todo del inglés. Pero si uno entra a una librería en Francia, no tienen los libros traducidos del español en primera plana, no los tienen en la mesa de entrada. Más allá

de los *best seller*, es literatura marginal y eso habla de la relación de poder entre los países.

Mis libros, por suerte, han hecho un camino, un recorrido por muchas lenguas, algo que me interesa mucho porque ahí veo cómo piensan la literatura en otros mundos. Cómo la piensan, por ejemplo, en Europa del Este, en Ucrania, en Polonia, en Serbia, en Croacia, y me doy cuenta de que los países más pobres y marginales tienen una relación distinta con la lengua española frente a los países que tienen más poder, como Francia o Estados Unidos, donde tienen como una idea de superioridad sobre nuestra lengua y esa visión altera la traducción. No quiero ser maniquea, pero hay algo de la relación de poder y de tensión en una traducción. Por eso me gusta controlar las traducciones de mis libros, pero no se puede porque muchos no me dejan y porque además no hablo veinte idiomas, pero siempre trato de establecer una relación donde pueda conversar con las traductoras, porque en general son mujeres. Quizás piensan que me tienen que traducir mujeres porque soy mujer. Es un absurdo. Escribir y traducir es ir al encuentro de la alteridad, del otro. Por eso también es un absurdo la polémica del poema de Amanda Gorman dada a raíz de la solicitud de que su traducción debía ser hecha por alguien con la misma ascendencia afroamericana y mujer. Eso me parece distorsión, una perversión enorme en el arte, porque si algo es traducción, es que por ejemplo un hombre del siglo XX traduzca a una poeta del siglo IV. No importa el género ni la época, sólo importa el texto. Este es el malentendido de la identificación, la idea de que el lector se tiene que

identificar sí o sí con lo mismo. Entonces, no te puedes identificar con un libro sobre maternidad si no has sido madre. No podemos leer *Crimen y castigo* si no matamos a una vieja, o no podemos leer *Moby Dick* si no buscamos matar una ballena. El arte tiene que subvertir la realidad, no plegarse a ella. Para eso mejor leemos los diarios.

Esta es mi idea, un poco enojada, de cómo hay que mirar el mercado y lo difícil que es lidiar con la hipocresía, lo difícil que es que no te instrumentalicen, que el escritor escriba con la mayor libertad posible. Para producir pensamiento, el intelectual tiene que pensar solo y después plegarse a movimientos, a luchas conjuntas. Pero cuando se trata del arte, el artista está solo y sufre esa soledad, provoca sufrimiento, pero de ahí salen las obras.

94

En muchos talleres literarios hay la idea de que cuando uno empieza a escribir tiene que escribir algo que guste a la época y es un mandato, casi religioso, que hace mal a quienes comienzan. Cuando yo empecé a escribir, hace veinticinco años, no sucedía tanto así, pero según lo que me cuentan, ahora hay como una especie de autocensura, como cierto temor de escribir cosas que caigan mal, por las que puedan ser insultados o criticados. Pero les recuerdo que todos los grandes escritores han sido insultados, odiados, acusados de amorales por la Iglesia, por el gobierno, por los dictadores en turno. Pasolini fue acusado por el Vaticano y lo quería llevar preso por ser inmoral. Muchos escritores han sido llevados a tribunales, han sido asesinados, pero no hay que tener miedo. También en esto hay que tener un mínimo de valentía.

María Virginia Estenssoro: el viaje hacia la muerte

Liliana Colanzi

1. En 1937, María Virginia Estenssoro publicó en La Paz, Bolivia, un volumen de cuentos bajo el enigmático título de *El occiso*. El escándalo que originó la publicación de este pequeño volumen sacudió a la sociedad paceña y ocasionó que *El occiso* se agotara casi de inmediato. Estenssoro tenía 33 años y acababa de escribir uno de los textos más extraños y hermosos de la literatura boliviana. También acababa de crearse una reputación de mujer mala y misteriosa. María Virginia Estenssoro nunca más volvería a publicar otro libro.

95

Es febrero de 2019 y Mary Carmen Molina está escribiendo el estudio introductorio que acompañará la nueva edición de *El occiso*. Han pasado casi cincuenta años desde la última vez que se editó esta obra, que circula en Bolivia en fotocopias, formato pdf y en escasos ejemplares de la edición de 1971 que de vez en cuando asoman en los puestos de libros usados. Mary Carmen me escribe para ver si es que encuentro en la biblioteca de Cornell algunas antologías de cuento boliviano donde puedan estar incluidos los relatos de Estenssoro. Uno de esos libros es la antología *Los mejores cuentos bolivianos del siglo XX*, editada por Ricardo Pastor Poppe. Entre los veinte cuentistas consignados en esta antología como los más representativos de todo el siglo pasado no solamente falta Estenssoro, sino que no hay

ninguna mujer. El nombre de Estenssoro tampoco aparece en otras antologías, como la de cuento de Armando Soriano Badani de 1975, o en la de literatura boliviana de Edgar Ávila Echazú de 1973; en ambos libros la presencia de escritoras es ínfima. Con Mary Carmen intercambiamos por el chat algunos mensajes entre la risa y la indignación: la mayoría de los escritores que formaron parte de esas antologías han sido olvidados, mientras que autoras que los compiladores decidieron excluir como María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy o Yolanda Bedregal, están más vivas que nunca. “Qué grave, ¿no? ¡Pensar que Yolanda Bedregal ha debido ser amiga de todos esos señores! Pero ni así, che”, me escribe Mary Carmen. Ni la potencia de la obra de estas autoras ni el hecho de haber sido contemporáneas cuyas sirvió para que los antologadores las tomaran en cuenta.

El nombre de María Virginia Estenssoro aparece, sobre todo, en antologías de escritura de mujeres. Y durante mucho tiempo la crítica va a confinar a María Virginia y a otras autoras bolivianas al estante de la “literatura femenina”, donde van a parar los libros que rara vez encuentran un lugar en el canon.

2. *La amortajada*, ese magnífico libro de María Luisa Bombal, se publica en 1938, un año después que *El occiso*. Nada sugiere que Bombal y Estenssoro hayan cruzado jamás caminos o que se hubieran leído. Hay, sin embargo, un profundo aire de familia entre *La amortajada* y “El occiso”: voces que hablan desde ultratumba, el lenguaje tensado y enfrentado a la vertiginosa experiencia de lo no-humano, el umbral en

el que todo se vuelve insólito, la disolución del discurso racional, la apertura hacia una lengua otra, onírica, extrañada, completamente nueva. La asombrosa distorsión del tiempo —cuando el realismo mágico no estaba siquiera en el horizonte—.

Ambas autoras escriben sobre el deseo, la maternidad, los matrimonios infelices, enunciando un yo femenino novedoso y transgresor. Ambas se alejan del realismo muchas veces soso de la tradición latinoamericana para adentrarse a un territorio inestable que deberán recorrer a solas. No sólo son mujeres escribiendo: son mujeres que le hacen decir otra cosa al lenguaje, que hacen estallar los límites del realismo hegemónico, que están escribiendo para el futuro.

J. es una candidata al doctorado que está estudiando la obra de Estenssoro junto a la de Bombal y otras escritoras raras, como Armonía Somers o Marosa di Giorgio. Hablamos de los vínculos estéticos entre ellas, J. me dice que le incomoda hablar de genealogías, incluso si se trata de una genealogía alternativa a un canon compuesto por hombres. Genealogía es un término tan masculino, señala. Me quedo pensando en esta observación, en lo que significa una genealogía, una línea de descendencia por el lado paterno. Pienso en que las escritoras no acostumbramos a matar al padre literario porque son pocos los que nos reconocen como sus herederas o como sus rivales. Ese lugar, el de la estirpe literaria, está reservado para otro escritor, que se reconocerá como continuador o disruptor de una tradición. Las escritoras somos bastardas, quiltras, perras sin linaje que hemos tenido que ir a excavar los huesos y las pa-

labras de las ancestras de los olvidaderos de la literatura. Ninguna de nosotras creció leyendo a Hilda Mundy o a Estenssoro o a Somers o a Amparo Dávila. En la mayoría de los casos ha sido la amorosa tozudez de otras críticas, su ojo atento para leer entre líneas las omisiones y los olvidos, la que nos ha permitido conocer una historia alternativa de la literatura. Y después del deslumbramiento ante la obra de estas autoras nos ha sobrevenido primero el desconcierto y después la rabia: ¿cómo fue posible que estas obras maravillosas fueran ignoradas? ¿Quién gana con estos silencios? ¿Qué mecanismos hicieron posibles estas exclusiones?

La Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay estalló en 1932 y acabó en 1935 con 60.000 muertos bolivianos y 30.000 muertos paraguayos, y con un trauma que persistiría durante muchas décadas en la memoria de los bolivianos. Este conflicto armado convocó a los hombres al frente de batalla y dejó muchos vacíos en la esfera pública: una de las consecuencias inesperadas e insólitas de la guerra fue que esos puestos fueron ocupados por mujeres. La década de los 30 fue una época muy singular en Bolivia: la guerra expuso en toda su magnitud el carácter inútil y parasitario de una oligarquía que mantenía su poder a través de estructuras feudales y antimodernas. Los escritores de este periodo se dedicaron a repensar la idea de lo nacional y a cuestionar el lugar subalterno que ocupaba el indígena en el país: así surgió la generación del Chaco, muy estudiada por la crítica. Sin embargo, durante años la crítica literaria ignoró o no consideró en su justa dimensión otro fenó-

meno importantísimo que estaba sucediendo al mismo tiempo y que era tan revolucionario como la generación del Chaco: la irrupción de escritoras e intelectuales mujeres en la discusión pública. Se trataba de mujeres de la clase alta, ya que las clases populares en aquella época ni siquiera tenían derecho a la educación, muchas de ellas organizadas a través del Ateneo Femenino, una institución artística e intelectual que perseguía —bajo el signo de un protofeminismo de corte más occidental— la promulgación de una ley del divorcio, el derecho al voto y el acceso al empleo público por parte de las mujeres. Con los años el Ateneo Femenino vería cumplirse estos objetivos. Tanto María Virginia Estenssoro como la orureña Hilda Mundy integraron el directorio de esta agrupación. Ambas escribieron, con apenas un año de diferencia, dos de los libros más extraños y experimentales de la literatura boliviana, *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936) y *El occiso* (1937). Ninguno de esos dos libros tiene precursores ni tendrá seguidores en las décadas siguientes; son libros solitarios, deslumbrantes y fuera de lugar en la literatura boliviana. En el contexto de una tradición realista social, muchas veces solemne, abocada a pensar los grandes problemas de la nación —una nación de la que seguían excluidos los indígenas y las mujeres— la escritura de estas dos autoras tiene la impronta sísmica, lúdica y vital de una sensibilidad nueva. Al igual que Estenssoro, Hilda Mundy jamás volverá a publicar otro libro.

3. Nacida en La Paz en 1903, María Virginia Estenssoro fue una mujer muy culta, perteneciente a una familia de la que ha salido un presidente de Bolivia. Se casó a los veintiséis años con Juan Antonio Vallentsits, un hombre cuyo supuesto origen aristocrático causó mucha especulación en su momento, y con quien recorrió el mundo durante varios años: viajó por Madagascar, Roma, Budapest, Atenas, Ginebra, Oslo, Copenhague y París, ciudad que la impresionó mucho y a la que visitó por segunda vez en 1932. Ese mismo año regresó a Bolivia separada de su marido y con su pequeño hijo Guido, y al poco tiempo estalló la Guerra del Chaco. La vida de Estenssoro estaría marcada por el trabajo, una anomalía en las mujeres de la clase acomodada de esos tiempos: a su retorno a Bolivia y apremiada por una mala situación económica, empezó a ganarse la vida como columnista de diferentes medios y como profesora de francés y de historia de la música en el Conservatorio Nacional. María Virginia escribió columnas bajo el pseudónimo de Maude D'avril en las que, según su biógrafa Miriam Quiroga, difundía chismes sobre las mujeres de la clase alta y denunciaba veladamente el nulo interés de las elites por los horrores de la guerra.

Otra columnista destacada de la misma época fue Hilda Mundy, quien fundó el semanario *Dum Dum* para criticar abiertamente al militarismo que había llevado al país a una guerra sin sentido; gracias a sus ácidas e irónicas columnas, Hilda Mundy, que por entonces tenía poco más de veinte años, se ganó poderosos enemigos políticos al punto que fue amenazada con el exilio; su semanario fue censurado

y clausurado. Hilda Mundy y María Virginia Estenssoro: dos mujeres talentosas a las que el caos de la guerra les abrió la posibilidad inaudita de tener una voz pública. Ambas usaron esa voz pública para polemizar y pagaron bien caro el atrevimiento de decir lo que no se esperaba de ellas.

La presencia de María Virginia, dicen los que la conocían, no pasaba inadvertida: era “un volcán en erupción”, una mujer de voz profunda que gustaba de desafiar a la sociedad conservadora de su época, que fumaba en público cuando pocas mujeres se animaban a hacerlo y que usaba un maquillaje muy pronunciado. En 1933 se enamoró de Enrique Ruiz Barragán, con el que mantuvo una relación que duró aproximadamente tres años. De Ruiz Barragán no ha quedado casi ningún dato: al parecer se suicidó en 1936 o 1937. No se sabe a qué se dedicaba o por qué se malogró esa relación. *El occiso* contiene una desgarradora dedicatoria: “A la memoria de Enrique Ruiz Barragán / En la desolación de mi vida; / en la soledad de mi corazón, / se ha engarfiado el dolor / como un áncora en el fondo del mar”. Al poco tiempo de la muerte de Ruiz Barragán, María Virginia se casó con el escultor Andrés Cusicanqui; este redactó un epílogo a *El occiso* en el que por una parte lamenta que la autora haya escrito esos cuentos inspirados por su anterior pareja (“era mejor leerlos en su alma”), pero por otro lado celebra que “ser indiscreto es ser feliz”. Es un documento en verdad curioso: el esposo de Estenssoro debe autorizar la palabra pública de la escritora, que le dedica el libro a otro hombre.

Es posible que las referencias a Enrique Ruiz Barragán en la dedicatoria y el posfa-

cio hayan contribuido a que la obra se leyera como si se tratara de la autobiografía de Estenssoro. De hecho, una reseña de Gonzalo Fernández de Córdova de octubre de 1937 hace hincapié en su “franqueza” y en su “realismo evocador”—etiqueta un tanto extraña si tomamos en cuenta que se trata de tres cuentos fantásticos—, mientras que la reseña de Walter Montenegro de septiembre del mismo año comienza confundiendo al personaje de uno de los cuentos con la propia escritora. Pero es muy probable que el malentendido se hubiera producido incluso sin esas referencias: Vicky Ayllón ha notado que la crítica acostumbraba a anteponer los rasgos biográficos a la obra de las escritoras bolivianas, entendiendo sus libros a partir de su vida amorosa o de otras circunstancias personales, cosa que no suele ocurrir cuando se evalúa críticamente la obra de los escritores hombres.

4. *El occiso* abre con un epígrafe premonitorio: “Este libro es una crucifixión y un INRI”, dice, como si María Virginia anticipara la avalancha de maledicencia que ese libro iba a atraer sobre ella.

Se trata de un libro que se resiste a la clasificación; mientras que “El cascote” y “El hijo que nunca fue...” tienen una estructura más reconocible de cuento (aunque son adelantados en su retrato de una mujer que no se arrepiente de su relación con un hombre casado, y que luego es capaz de abortar al hijo de éste), el primer texto, “El occiso”, sigue desplegando una radical originalidad a pesar de las ocho décadas que median desde su aparición: como señala el poeta Eduardo Mitre, sus párrafos

brevísimos similares a versículos bíblicos y su cadencia lo acercan a la poesía, y su temática metafísica y ontológica lo distinguen de la literatura realista anclada en los fenómenos sociales, característica de la narrativa boliviana de la época.

“El occiso” comienza con lo que Mitre ha denominado un “oxímoron formidable”, un hombre que “despertó muerto” en su ataúd: “Era el occiso, el difunto pálido, el extinto lívido”. El protagonista despierta al proceso de su propia deshumanización, que acontece al principio de una manera dolorosa y lenta para luego acelerarse a la velocidad de los siglos. El occiso está atrapado no sólo en su tumba, sino en una nueva realidad espaciotemporal: “El hombre resurgía en el muerto, y soñaba como hombre que fue, no como larva que era, como fantasma que nacía. [...] Y el miedo se le enroscaba otra vez en el cerebro, se le ovillaba en la mente, y lo enloquecía de pavor”. Mientras el occiso se enfrentaba al pánico de lo inconmensurable, mientras navegaba “el sueño clorofórmico” entre difusos recuerdos y sensaciones del pasado, en su cuerpo se operaba un festín macabro: “Eran los gusanos, que se arracimaban, que se multiplicaban, y que crecían, subían, bajaban, y corrían por todo su cuerpo en surcos flemosos. Eran los gusanos que se lo comían como pulpos ávidos, como vampiros insaciables y voraces... Eran sus cuerpos anillados y blanduzcos, que le chupaban todo el ser, con besos asquerosos de encías desdentadas...”.

Hay algo caníbal en el texto de Estenssoro, un regodeo febril en esa carne asolada por las bullentes lombrices, como si a través de

la escritura se pudiera convocar el cuerpo del amado y devorarlo hasta la médula, extraer de él la última gota de sangre antes de cederlo a la eternidad. De hecho, el gusano que chupa “el único cuajo de sangre que quedaba” del occiso le arranca una última sensación erótica antes de su transición a su nueva realidad como fantasma: “Y el grito del occiso al terminar, fue un grito de espasmo, una convulsión de placer. Fue como la postrera eyaculación”. En este pasaje el placer es una mezcla voraz de deseo y repulsión.

A partir de ese momento el occiso abandona todo vínculo con lo humano y existe como niebla que vaga entre los siglos. La escritura de Estenssoro evoca paisajes tenebrosos, surrealistas y de gran belleza: “Y esa niebla atravesó, en una navegación flotante e inmóvil, países melancólicos y espeluznantes, con arborescencias fosfóricas y fúnebres, con florescencias monstruosas. Países de alas de murciélago, de jarales donde pájaros de largos picos duros y animales montaraces dormían pesados sueños seculares. Países de búhos disecados; de culebras de escamas nieladas; de lagos bruñidos como acero, sin ondas y sin murmullos y ríos vinosos como sangre coagulada que no tenían corriente”. El paisaje se vuelve gótico y crepuscular, poblado de criaturas monstruosas: estos escenarios alucinados, emanaciones del inconsciente y de los sueños donde ya no existe lugar, trama o personaje reconocible, no podrían situarse más en las antípodas del proyecto nacionalista —anclado en referentes históricos y sociales precisos— que se gestaba en los círculos literarios de esos años. No hay dónde buscar el

paisaje boliviano o la identidad nacional en un cuento como “El occiso”. ¿Pero cómo no dejarse llevar por la música de esos párrafos que se arremolinan y se ensanchan y vuelven a arracimarse? Quien ha encontrado el ritmo no necesita preocuparse ni por lo que está contando: la prosa de Estenssoro es puro movimiento feroz del lenguaje midiéndose contra la muerte.

Si “El occiso” da cuenta de lo que ocurre con una subjetividad que se disuelve en el infinito, el segundo texto del libro, “El cascote”, tiene como protagonista a una mujer en duelo por la muerte de su amante, un hombre casado. Esta mujer debe encarar la ausencia del amante en una sociedad que condenaba la relación: “saber que él también tenía, allí cerca, en otra casa tal vez próxima, su mujer y sus hijos; y que nada de eso ofenda, que nada de eso lastime, que eso mismo los enlace y los funda todavía más... Haber esgrimido en los salones la ironía, la sonrisa, el elogio; haberse defendido con hábiles frases irónicas y oportunas; tener él un prestigio de cínico, tener ella una aureola de maldad...”. “El cascote” es también un cuento fantástico: mientras la protagonista intenta hacer dormir a su hijo, la máscara blanca de estuco que yace sobre el diván comienza a adquirir las facciones pálidas de Ernesto, el amante muerto; el único consuelo de esta mujer doliente es acariciar la garganta del cascote, que palpita fantásticamente “con un flujo de vida, con un tumulto de sangre”, y que la observa con la misma expresión que solía tener el amante. Esta presencia fantasmal de “mejillas hundidas” y “lívido tinte amoratado” es menos aterradora que la terrible soledad de la protagonista.

En “El hijo que nunca fue...”, Magdalena, la narradora, decide abortar al hijo que espera de su relación con el amante fallecido; lo que se requiere para tomar la decisión de “acuchillarse las entrañas y asesinar su propia vida” es un valor “grandioso e infernal”. Según las críticas Virginia Ayllón y Cecilia Olivares, “es en este texto donde se plantean ideas muy cercanas a lo que después se denominará ‘el derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo’”. No se trata de una decisión feliz o liberadora para la protagonista del cuento; el aborto se presenta como la única alternativa viable para una mujer que ya tiene un hijo de un matrimonio fallido. Atormentada por el remordimiento, Magdalena es visitada por sueños angustiosos en los que ve “un esqueleto vestido con un delantal de médico, con guantes de goma y albo gorro pelado. La Muerte-Cirujano apretaba en sus brazos un paquete que se movía y gemía: —Mamá”. La voz del niño ruega, suplica, chantajea, intenta persuadir a Magdalena con todos los argumentos para que no aborte, pero es demasiado tarde. El cuento termina con el niño fantasmal llamando a Magdalena con esa voz que es un lamento y un reclamo: “mamá, mamá, mamá...”.

El coraje de Estenssoro debe haber sido grandioso e infernal para haber publicado un libro así de transgresor en La Paz de los años treinta. “El hijo que nunca fue...” probablemente sea el primer cuento en Bolivia que habla de forma abierta acerca de un aborto; a través del género fantástico, Estenssoro se atreve a nombrar lo prohibido, la infracción mayúscula para una mujer en una sociedad patriarcal: Magdalena es la mala mujer y la mala madre.

Después del tsunami que fue *El occiso*, el volumen de cuentos no tuvo una reimpresión en más de treinta años. María Virginia siguió escribiendo, aunque ya no volvería a publicar otro libro. Su matrimonio con el escultor Andrés Cusicanqui duró poco; ella se encargaría de criar y de mantener económicamente a sus hijos, Irene Cusicanqui y Guido Vallent-sits, este último también escritor. Fueron ellos quienes publicaron la segunda edición de *El occiso* en 1971, al año siguiente de su muerte, y se la dedicaron “a los mojigatos, a los tontos, a los moralistas inquisitoriales, a los frailes ignorantes de 1937, a las beatas bondadosas, ingenuas y limitadas que permitieron la venta inmediata y total de la primera edición”. La segunda edición incluía dos partes nuevas del cuento “El occiso” que María Virginia escribió aproximadamente en 1938. Los hijos también se encargaron de publicar, a lo largo de dos décadas, cuatro tomos con sus cuentos, poemas y otros textos inéditos. Tendrían que pasar aún algunos años para que la crítica reconociera a María Virginia Estenssoro no sólo como una artista provocadora, sino también como una de las pocas voces del movimiento vanguardista boliviano.

107

5. La segunda polémica la protagoniza desde la tumba. En 1976 aparece de manera póstuma su libro de cuentos *Memorias de Villa Rosa*: el escenario es un pueblo ficticio, pero no cuesta mucho reconocer a la aristocracia decadente de Tarija, ciudad en la que María Virginia pasó su infancia y de donde provenía su familia. La crítica a la mediocridad de una clase que vive de apariencias y viejas glorias es frontal y

corrosiva: por si fuera poco, el libro está dedicado “a los tontos graves de mi tierra y del extranjero”. La elite de Tarija no se lo perdonará: a fines del siglo XX boicotean un homenaje a la autora. Incluso de muerta María Virginia es una figura incómoda.

6. En 1957 cayó preso el hijo mayor de María Virginia, Guido Vallentsits, que se había unido a la guerrilla del Che Guevara. Después de sacarlo de la cárcel, Estenssoro se mudó con él y con su hija Irene a São Paulo, donde permanecería hasta su muerte en 1970. La persecución política de su hijo la afectó enormemente y la llevó a renegar por completo de su vida anterior, que ella misma describió como “egoísta, parasitaria, indiferente a los grandes problemas de los humanos”. Pero el arte no se nutre necesariamente de buenos sentimientos, y su literatura más comprometida con los problemas sociales no es tan original como *El occiso*; después del gesto vanguardista de “El occiso”, regresa a un modernismo con ecos del siglo XIX. En su poema “Yo también tuve un hijo preso” (1967) hay un regreso a un rol femenino más tradicional, el de la madre abnegada y sufrida: “Madame Debray: / Yo también tuve un hijo preso / y agonicé crucificada sobre ese hijo”. Ayllón y Olivares incluso señalan una veta reaccionaria en una de sus últimas obras, *Criptograma del escándalo y la rosa*, un libro que oscila entre la crónica, la biografía y la novela; en él, Estenssoro manifiesta su rechazo por las mujeres que ocupan posiciones a las que antes no tenían acceso y critica la música de los jóvenes.

7. Hace algunos años, conversando con María Galindo, una de las intelectuales y artistas más contestarias y lúcidas del presente, le pregunté: “¿A qué le tenés miedo?”. Ella me contestó: “A cansarme”. He pensado mucho en ese cansancio. En el costo para las artistas y las intelectuales —un costo que es afectivo, psíquico, económico, social— de tener una palabra rebelde ante la norma. ¿Cuántas terminan por callarse? ¿Cuántas dejan de crear? ¿Cuánto tarda en llegar el disciplinamiento a través del desprecio o del silencio? La omisión de Estenssoro y de tantas otras autoras de la historia de la literatura boliviana durante muchas décadas no es un olvido: es un silenciamiento activo, ideológico: en otras palabras, es una borradura.

8. En un brillante ensayo sobre Hilda Mundy publicado de manera póstuma, la poeta boliviana Emma Villazón analiza una carta que Carlos Medinaceli, “uno de los críticos más lúcidos de la discusión anticolonial en Bolivia” y autor contemporáneo de Mundy, le envía a un amigo, y en la que comenta la reciente aparición de *Pirotecnia*: “Nilda Mundy ha publicado un libro, *Pirotecnia*. No llega a la pirotecnia, es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses”. Emma nota la vehemencia en el repudio a *Pirotecnia*: es tanto el desprecio que Medinaceli incluso le cambia el nombre a la autora. Emma se pregunta por la tajante afirmación del escritor acerca del carácter burgués de *Pirotecnia*: ¿cómo es que Medinaceli no fue capaz de ver en *Pirotecnia* la sátira hacia la familia y al matrimonio,

instituciones constitutivas del patriarcado y de la burguesía? Carlos Medinaceli fue uno de los que mejor comprendió el rol del colonialismo en Bolivia como fuente de opresión, pero no entendió la opresión del patriarcado. (Van a ser las feministas, décadas más tarde, quienes se encarguen de establecer el vínculo indisoluble entre colonialismo y patriarcado). Emma también advierte que la originalidad de *Pirotecnia* radica no sólo en la irrupción de ciertos temas, sino también en la novedad de la forma: *Pirotecnia* “crea unas prosas que son unos nuevos organismos, que aportan una nueva realidad”.

Algo similar ocurre con *El occiso*: estos textos dislocados y excéntricos que hablan de parajes brumosos y oníricos, de presencias espectrales y del deseo femenino, estos cuentos que parecieran decirnos poco de la realidad de un país todavía en zozobra por las secuelas de la guerra tal vez sólo pudieran haber sido escritos en una época en que el viejo orden oligárquico y patriarcal era puesto a prueba por la contienda, exhibiendo sus grietas. A pesar de los paisajes umbrosos y de la omnipresencia del duelo, hay, sin embargo, un componente lúdico y utópico en este libro: en *El occiso* asoma una nueva realidad, escrita en una lengua para la cual aún no han nacido los lectores, la promesa de un mundo organizado a partir de una sensibilidad distinta y desestabilizadora.

Rostros inquietos: políticas del encuentro cara a cara

Lina Meruane

Hoy quiero referirme a un libro que ha sido un proyecto de escritura en etapas. Fue un libro no planificado que surgió de un viaje (que tampoco pretendía hacer, pero hice) y de una serie de encuentros felices y desagradables que me incitaron a escribir. El libro está dividido en tres tiempos. En cierta medida es un libro de tres libros, ahora reunidos bajo el título *Palestina en pedazos*.

La primera parte fue escrita en 2013 y publicada en México y Estados Unidos con el título *Volverse Palestina*, un título que ciertamente juega con la ambigüedad del volver (regresar) y del volverse (convertirse) que afortunadamente en castellano utiliza el mismo verbo. Esta parte es una crónica de viaje y también una memoria familiar sobre mi identidad palestina que viene por línea paterna. Ese texto surge de una inquietud: ¿qué significa regresar?, ¿quién soy yo en ese regreso? y ¿cómo se regresa a un lugar en el que una nunca estuvo y al que está prohibido el regreso? Parte del título también juega con el hecho de que en castellano usamos la misma palabra para la nación y para su gentilicio de la mujer palestina, y yo quise dejarlo abierto, en qué me estaba volviendo cuando usaba la mayúscula: en una persona de origen palestino o en la mismísima Palestina, si el proceso podía no sólo volverme del lugar sino políticamente si podía

volverme el lugar mismo (y sé que esto resulta hiperbólico, pero dado que no se ha permitido la existencia de un Estado con ese nombre, reivindicarlo supuso para mí un gesto político de la misma manera en que puede serlo “Todos somos Palestina”).

La segunda parte es un ensayo titulado “Volvemos otros”, título que también trabaja con la ambigüedad fonética, porque volvernos *otros* suena a volver *nosotros*; y esta parte es una reflexión crítica sobre el lenguaje que se ha usado para narrar el conflicto palestino-israelí. Aquí intenté pensar, a partir de mis observaciones y lecturas, cómo se había usado el lenguaje en este largo conflicto: ¿a quién le pertenecía el lenguaje? es decir, ¿quién estaba autorizado a hablar y escribir sobre el asunto?, y ¿en qué medida la lengua media en un conflicto? Porque las disputas tienen por lo menos dos campos de batalla o de acción: el geográfico y el lingüístico. Esta parte del libro me hizo entender que yo había creído ingenuamente en el lenguaje, específicamente en el lenguaje literario, como una herramienta crítica, como un ejercicio trasgresor y liberador. Lo que descubrí es que, aunque un texto literario puede ser todo esto, también puede hacer lo contrario: confirmar un discurso oficial, cristalizar ideas falsas o erradas y sostener el emprendimiento represivo del poder. Quizá esto puede resultar evidente, pero yo no lo había pensado de esta manera porque veía al lenguaje literario más bien en oposición al lenguaje político, a la lengua oficial que siempre eleva y justifica sus actos de violencia. Leyendo cómo se había escrito sobre este conflicto comprendí que hay textos literarios que hacen lo mismo

que los textos políticos, es decir, que confirman los dichos oficiales, que repiten acríticamente y hacen cristalizar las ideas al uso, y, se niegan a abrir una lectura a contrapelo.

Esas dos partes las escribí entre el 2013 y el 2014, mientras que la tercera parte de este libro, titulada “Rostros en mi rostro” es una crónica de mi regreso a Palestina en 2018; ahí no sólo cerré algunas historias contadas en las partes anteriores, sino que centré mi reflexión en dos elementos de la identidad, la lengua, que ya había abordado antes, y el cuerpo, sobre todo el rostro. En la configuración de las identidades migrantes y móviles, así como de sus vigilancias mediante el uso de tecnologías cada vez más sofisticadas de reconocimiento facial, este asunto se me volvió insoslayable. La inquietud es por la mediación del fenotipo en la conformación, por una parte, de identidades fluidas, y por otra, en la conformación política y social de identidades reducidas, generalizadas, estereotipadas, abstraídas, o fijadas.

113

Todo rostro es producto de un mestizaje, a veces visible y muchas veces no, pero todo ser humano es producto de un lento proceso de mezcla. Y, por otra parte, la manera en que hoy se piensa la identidad está, sin duda, ligada a la noción de fluidez que el capitalismo quiso elevar en tiempos de la llamada “globalización” (sin tener en cuenta lo anterior, y despreciando el mestizaje moreno asociado a la pobreza). La sociedad y la política intentan aplacar la ansiedad que produce dicha fluidez a través de la clasificación de las personas entre las que benefician al sistema y las que no: a estas últimas se las somete a la vigilancia para poder controlarlas. Ahí están las tecnologías

de reconocimiento en las que muchos de nosotros participamos, no sólo poniendo la cara sino facilitando nuestros rostros al sistema sin vislumbrar que hay una serie de operaciones políticas que van desde el uso de la fotografía en el pasaporte al del uso, tan extendido hoy, de las cámaras de seguridad que intentan no tanto reconocer nuestra mezcla sino identificarnos con propósitos políticos.

Socialmente, la misma angustia que nos produce la otredad da curso a la ansiedad de clasificación, y se manifiesta en las preguntas que hacemos o recibimos respecto de quiénes somos y, sobre todo, de dónde somos. Son preguntas que a veces se formulan como adivinanzas, en la que en vez del “¿de dónde eres/vienes?” se lanza una suerte de afirmación: “¿Eres turca?” o “Tú debes ser israelí” o “Pareces una chica de Beit Jala”. Yo me desplazo con suficiente frecuencia por aeropuertos como para haber sido interpelada de esta manera. Eso me hizo empezar a pensar en qué le dice mi cuerpo y mi ropa, mi manera de peinarme, y sobre todo mi casa a quien me mira. ¿Qué “verdad” se oculta en mi rostro? ¿O es acaso una proyección que tiene más que ver con quien me observa?

¿Por qué insistir en el rostro? Soy una escritora a quien siempre ha interesado el cuerpo en su relación con lo social y lo político, y he llegado a la conciencia de que el rostro es parte fundamental en la elaboración de la identidad personal y colectiva, y que el rostro contiene la idea de lo humano —no por nada la filosofía levinasiana propone que el rostro humano contiene el mandato ético de no matar—. Un mandato que, como sabemos,

no se cumple, lo cual no significa que el mandato no exista.

El rostro es aquello que los cuerpos portan como mandato ético, el encuentro entre cuerpos, entre humanos, está siempre mediado por él. Y si los cuerpos se mueven, como en efecto se mueven, adquieren aún más importancia en el contexto del viaje donde cada persona necesita ser identificada y atravesar legalmente la frontera. Nuestro movimiento está mediado por el rostro, el que aparece en el carnet de identidad, el que se pega al pasaporte, el que captura una cámara en el gate para dejarnos ingresar al avión. Esa imagen no sólo representa a la persona, sino que se vuelve la persona. Se vuelve casi más relevante que la persona misma. En distintos momentos de la historia ha sido así. Antes fueron partes del rostro, por ejemplo, las orejas era lo que los agentes miraban y comparaban con las de la foto de los viajeros en la frontera de la Alemania dividida; en otros momentos fueron las pupilas o la distancia entre los ojos o las medidas del cráneo.

115

A lo que iba: una de mis inquietudes es que el rostro, en contextos de control y vigilancia política, funciona menos como un original y más como la confirmación de un documento para la verificación de la identidad. En cierta medida, el poder invierte los roles convirtiendo al rostro humano en la verificación del documento oficial que termina por adquirir más validez. A los protocolos de seguridad de los Estados les importa menos la autenticidad del rostro que su coincidencia con la imagen que lo representa —y el problema es cuando no se da la coincidencia, y no hay noción de un original—. Porque recordemos que todo docu-

mento tiene la función de fijar lo que por naturaleza se va transformando: el rostro. Ese fijar es una de las obsesiones del poder y acaso también lo es de la literatura. La literatura también fija rostros cuando los describe. Daniel Black señala que el rostro es un fenómeno múltiple que nunca puede ser representado completamente en una imagen o en un relato singular porque es un fenómeno con muchas capas.

¿Por qué me importa esa multiplicidad del rostro y la obsesión fijadora, reductora, clasificadora del poder? Por lo que comentaba antes. Me he encontrado ante la pregunta por mi identidad, que iba cambiando, dependiendo de quién tenía delante, encarándome. Esa pregunta me acorraló y me hizo temer por lo que veían y las consecuencias que esto podía tener si veían en mí una mujer migrante, una palestina. Y esto se tradujo en tres escenas de “Rostros en mi rostro”.

La primera es una escena en el aeropuerto:

Es madrugada, es octubre, es el aeropuerto de Tegel, y yo estoy viajando a alguna ciudad. Ámsterdam. Atenas. Han sido demasiados los vuelos iniciados en Berlín y todos los destinos me parecen el mismo. Sarajevo. Roma. Estambul. Todos los agentes de migración y sus expresiones de fastidio en interminables esperas. Venecia. Londres. París. Los idénticos *duty-free*, el aire pesado de perfumes que marean, los cigarrillos de señales cancerígenas, los licores sin señal, chocolates en bolsas negras. Sándwiches languideciendo con hojas de lechuga asomadas por los bordes como lenguas muertas. Voy con un café negro equilibrado en una mano. La otra arrastra mi maleta por el amplio pasillo del aeropuerto en busca del embarque. A falta de escaleras mecánicas me meto al ascensor.

Conmigo sube una pareja vestida de vacaciones: jeans rotos, poleras, zapatillas deportivas y dos maletas enormes. Él lleva un pañuelo de pirata atado a la cabeza. Silencio mío mientras ascendemos, los tres. El pirata se gira hacia mí y, esbozando una sonrisa, me pregunta si soy hebrea. *You are hebrew?*, dice, así, en inglés, dando por cierto que lo soy. Extraña manera de indagar si soy judía o si soy israelí mezclando la identidad religiosa y nacional con el idioma. *Hebrew*, me digo quedándome sin aliento: todo se mueve dentro de mí menos el aire. *En chul di gun?*, balbuceo en alemán pero de inmediato regreso a la tierra firme del inglés: *Hebrew?* Evito los ojos del pirata que debe hablar hebreo. *Why?*, insisto sintiendo mi voz desafinada, mi voz irritada, llenándose de sarpullido. *Do I look like one?* El pirata duda un momento con la sonrisa todavía planchada sobre el rostro, escuchándome decirle que quizás me haya visto otra cara, *my mediterranean face*. Me he pasado años explicando que no soy ni francesa ni italiana ni griega ni egipcia ni española ni turca ni marroquí, que ni siquiera soy del todo palestina, por más que el ojo entrenado de la Seguridad Israelí haya advertido al instante mi palestinidad la única vez que viajé a Palestina. Mediterránea, *of course*, responde conciliadora la novia del pirata, tratando de rescatarlo de su naufragio. Pero él inhala con absoluta confianza y asegura que no es solo mi rostro. *We hebrews are very lazy*, insiste, incluyéndome en su *we*. Se nos reconoce porque en vez de subir escaleras tomamos el ascensor. *Like you*, dice, en sus dientes el brillo de un triunfo. Como yo, repito, como yo, bajando la vista hacia el café que ahora arde en mi mano izquierda. La derecha sujeta mi maleta. El café caliente y mi dificultad de asegurar pies en escalones, mochila en hombros. Y quiero aclararles que es por el peligro de un café desequilibrado o de un tropiezo y una caída que estoy en este ascensor. No por floja. Menos por hebrea. Pero las puertas se

abren y comprendo que la respuesta es otra y me animo a decirles que no soy ni israelí ni judía, que soy palestina, o de familia palestina, que para ellos debe ser lo mismo.²

El segundo momento en el que se reitera esta situación de intento de reconocimiento o de des-reconocimiento, es el siguiente:

La plaza se llama Chile, le había dicho a Nicola que no la conocía o no la recordaba pero que estaba en el camino de los buses que pasan por Beit Jala; por ahí bajan, ahí me bajé yo cuando estuve en tu ciudad, insistí, dudando un poco, preguntándome si podíamos estar en distintos mapas. Hay un cartel muy grande escrito en árabe y en castellano, pero él levantó las cejas gruesas como cerdas, como si elevara los hombros, y cambiando de conversación me dijo: *You look so much like a girl from Beit Jala*. Y dijo que no solo era el pelo rizado y los ojos de almendra; era la forma de la risa, la facilidad de la risa, el modo de mover las manos al hablar.³

118

El último fragmento, titulado “Excuse muá”, sucede en París:

Estaría apenas unos días más en ese barrio parisino relativamente cerca del aeropuerto, y lejos, relativamente lejos, del museo del Louvre que decidí no visitar la vez que estuve en París. Era una veinteañera, yo, y me había costado ese viaje con mi escaso sueldo de instructora en una academia de inglés. Había conseguido que alguien me alojara en una colchoneta en el borde de una sala y me regalara un café matinal. Pero en París había camina-

² Meruane, Lina, *Palestina en pedazos*, Penguin Random House, Barcelona, 2023, pp. 209-210.

³ *Ibid.*, p. 288.

do tanto, dormido tan poco, comido aún menos y perdido tantos kilos que se me caían los pantalones todavía abrochados. Me había ido andando al Louvre, decidida a entrar, y hubiera entrado pero el boleto era mi presupuesto del día y el sol coloreaba las calles. Corría la brisa, me desordenaba la melena que entonces llevaba suelta. Han pasado treinta años y mi pelo va recogido en un tomate y este París sombrío está cubierto de nubes mientras desciendo por debajo de la pirámide de cristal y pago, diligente, los quince euros con la idea de quedarme lo mínimo en este museo lleno de valiosos objetos antiguos y conectado con tiendas de objetos caros sin valor. Parto a la caza de las pinturas neoclásicas de la Revolución francesa que, ahora, como profesora universitaria, enseño en un curso de artes modernas. Sólo quiero ver los rostros que han quedado bajo la sombra, rostros de mujeres y niños que las fotografías en línea no reproducen con suficiente luz. Tres o cuatro pinturas revolucionarias y el retrato de la anciana Mona Lisa, me prometo, entrando y saliendo de salas de artes etruscas griegas persas entrando y huyendo de salas romanas como si me persiguiera un gladiador. Atravesando la sobrecargada sala egipcia me detengo momentáneamente ante un estante lleno de gatos momificados: sus ojos tristes algo saltones me empujan fuera de la sala y sigo andando cada vez más desorientada. No logro dar con las pinturas que preciso entre las renacentistas y las medievales. Y ya voy apurando el paso junto a caras y máscaras funerarias de grandes ojos maquillados que los turistas, más que mirar, ciegan con el flashazo de sus cámaras. Veo entonces a un guardia parado en una esquina e intento hablarle en su lengua, excuse muá, tartamudeo buscando palabras perdidas en mi propia antigüedad. Tanteo si *parla anglais ou espagnol*, y sí, *oui*, retruca él, *un peu d'anglais*, y de inmediato lo demuestra, *just a little*. Pido en inglés indicaciones para la sala de Jacques-Louis David, ese artista o contorsionista de la política que logró, sin morir en el intento, pintar para el odiado rey Luis que lució una peluca empolvada hasta ser guillotinado, que retrató al temido Robespierre con su peluca negra poco antes de que su cabeza corrie-

ra la misma suerte, y que inmortalizó a Napoleón Bonaparte, mechas al viento, atravesando los Alpes sobre un caballo petiso que lo hace parecer enorme. Pero este guardia no es uno de esos hombres blancos y bajitos del siglo dieciocho europeo. Es alto. Es delgado sin ser flaco. Lleva la cabeza rasurada en pleno siglo veintiuno, y es en este siglo que alarga su dedo para indicarme una puerta disimulada en el amplio pasillo de mármol rosado. *Right there!*, dice, *you see?*, con entrenada gentileza. Sigo la flecha que dibuja su dedo. Quiero responderle *merci, merci beaucoup*, o al menos *thank you, Monsieur*, pero lo que surge de mi lengua extenuada por el absurdo doblaje en el que vivo es un *danke schön* completamente fuera de lugar. *Vielen dank*, y me detengo al constatar que el alemán que estoy aprendiendo en Berlín ha eclipsado todas mis segundas lenguas. Él se apiada de mi colapso lingüístico y se ríe, divertido, sus dientes alineados, envidiablemente blancos. En cuanto me doy la vuelta escucho que el guardia murmura, intempestivo a mis espaldas, *you don't speak but you look like a French woman!* Ahora soy yo la que se voltea y sonrío extrañada, con dientes manchados de tanto café; soy yo la que se encoje de hombros mientras lo mira, una vez más, no sé con qué expresión en el rostro. Veo la instantánea seriedad de este guardia que debe vigilar, no conquistar; la seriedad de unos labios gruesos que dicen *pardonnez-moi, Madame*. Pero no hay nada que perdonar, nada que decir, hay apenas una pregunta: ¿se disculpa por imaginarme francesa o por imaginar que me ofende al coquetear?⁴

En esas tres escenas se hace la adivinanza sobre de dónde soy. Ocurren en un aeropuerto, en una calle y en un museo, lugares que son no-lugares en la conceptualización del antropólogo Marc Augé, quien definió así aeropuertos y aviones, trenes, metros, buses, hoteles, museos, áreas de descanso y supermercados, espacios con poca diferencia, donde las personas entran asimismo en una especie de anonimato en el que

tienen funciones más que subjetividades. Son espacios idénticos, es decir, sin identidad, zonas de intercambio intercambiables donde personas de todas partes circulan mezclándose sin exhibir, al menos no necesariamente, su identidad, y se vuelven difíciles de distinguir. Son lugares hechos para que uno se sienta a gusto sin la alteración que produce lo nuevo, lo distinto, lo otro y los otros, que significan siempre una perturbación. Pero siempre hay una perturbación porque, aunque los espacios estén diseñados para no alterarnos, para no dejar huella ni memoria, las personas que circulan por ellos son enormemente diferentes... Y activan un sentido de peligro y de curiosidad que se busca controlar identificando al otro o que el poder mismo intenta controlar identificándonos.

Esto que cuento no sólo me sucede a mí. Y una clave de su reiteración es que empiezan a multiplicar los textos en los que aparecen estas escenas; yo he seguido encontrándolas después de terminar mi libro, pero en él cito a Marwa Helal, una poeta egipcia-americana porque además ella es una mujer árabe en los Estados Unidos:

121

Debería haberle dicho a mi hombre, que ese desajuste de identidades lo estaba encontrando por todas partes, se había vuelto un lugar común de todos los lugares de paso —aeropuertos, hoteles, museos, centros comerciales— atravesados por gentes anónimas y diversas. Pero era hora de apagar el teléfono y eso hice, subiéndome a ese avión que de inmediato iba a olvidar, y mientras encontraba el número de mi asiento pensé en otra escena de desajustes sacada de las páginas de un libro que acababa de leer. Sonaba el timbre en la puerta de los Helal. Quien tocaba era una inspectora de la

Oficina de Censo de Ohio convencida de que había un error en la ficha de ese hogar. ¿Cómo era posible que bajo un mismo techo vivieran cinco personas pertenecientes a una sola familia y que hubieran marcado tantas categorías étnicas distintas? *White Non-Hispanic. African. African-American. Multiracial. Other.* El señor Helal abrió la puerta y escuchó atentamente a la inspectora y pidió que esperara un momento mientras llamaba a su mujer y a sus tres hijos dispersos por la casa: «*Aaazza, Maarrwaa, Haaatem, Yaassserrr*». Cuando Aza, Marwa, Hatem y Yaser estuvieron reunidos en la sala, el padre sonrió complacido y le sugirió a la censora que mirara bien a cada uno y le dijera qué veía. Qué veía. Yo había logrado ver esa escena mientras leía el libro de Marwa Helal: la hija contaba que su padre era profesor de biología y disfrutaba planteándoles ese problema a sus alumnos en la universidad, y yo, profesora universitaria, hija de un médico que durante años fue profesor, podía imaginar a don Helal viendo si sus estudiantes podían descifrar la raza en un rostro. La raza que, aunque ambigua como categoría y concepto cuestionable, continúa en uso como si sirviera para entender algo. ¿Qué les dice la forma de los ojos?, imaginaba yo que preguntaba mister Helal. ¿Los dientes juntos o separados? ¿El molde del cráneo? ¿Hay verdades en los rasgos? ¿La fisonomía revela algo de las personas? ¿Y el rostro, pueden leer algo en el rostro? Sin saberse parte de ese examen, la empleada del Censo observó la gradación de tonos —*shade*, había escrito Helal, más cerca de sombra que de color— que iba del marfil de la madre al café oscuro del padre mientras los hijos se repartían por la paleta familiar. La inspectora guardó silencio y el padre concluyó su lección: *We are from Egypt. Do you know where Egypt is?* Ella vaciló: *Africa?* El padre asintió satisfecho y no sin malicia quiso saber si eso los volvía a todos ellos africanos o afro-americanos o árabes

o una multiplicidad inexpugnable. Nos confunden con casi todo, dijo el padre y todos, incluida la censora, estuvieron de acuerdo.⁵

En el poema de Helal, la escena no ocurre en un no-lugar sino en la casa familiar, es decir, en un espacio propio subjetivado por la experiencia de un habitar colectivo; sin embargo, en su puerta ocurre ese intento de identificación de una agente del gobierno que quiere saber quiénes viven ahí para contabilizarlos y para definirlos. Esta situación se repite en Estados Unidos y los migrantes ilegales suelen no abrir la puerta para evitar ser identificados y eventualmente deportados.

Vuelvo a la noción de Augé, quien entiende los no-lugares como no memorables y apropiables porque no dejan huella afectiva ni constituyen hogar, como en el caso de los campos de refugiados. Si una piensa en el hogar, lo imagina lleno de historias, memorias y recuerdos. (Cuando se vendió mi casa, tuvimos que retirar muebles, cuadros y objetos, electrodomésticos, ropa y más cosas. De pronto sentí que ese lugar había quedado desnudo, no solamente vacío en términos del espacio sino emocionalmente aséptico. Se habían retirado todas las capas de memorias. Es decir, todo lo que generó o acompañó el relato del habitar). Pero cuidado, Augé usa el condicional porque un no-lugar podría ser experimentado como lugar, particular o antropológico, si alguien lo subjetiva, si le sucede algo inolvidable y memorable en ese espacio. Por ejemplo, un campo de refugiados puede ser muy tran-

⁵ *Ibid.*, pp. 213-215.

sitorio, pero puede prolongarse su estancia y volverse al menos el símil de una casa y de un hogar en el sentido afectivo; en el campamento de Aida, en Belén, por ejemplo, han vivido generaciones de palestinos desplazados, y no son ya tiendas de campaña sino edificios de concreto donde la gente se conoce y se reconoce. Es decir, un museo, un aeropuerto o una calle desconocida, pueden dotarse de relato si algo sucede ahí: ese algo lo vuelve lugar, lo vuelve significativo, recordable, identificable.

124 Mi sospecha es que pese a, o precisamente porque esos no-lugares carecen de referencias compartidas, en ellos surge a veces el impulso humano de dotarlos de experiencia, de apropiarlos, para memorarlos o rememorarlos. A pesar de que Augé determina estos espacios como no-lugares, el ser humano siempre quiere hacerlos suyos de la misma manera en que quiere identificar un rostro, para bien y para mal.

He hablado de mi escritura de no-ficción, y me atrevo a postular que toda escritura de no-ficción —incluso también la de ficción— consiste en dotar una serie de no-lugares, aparentemente indistinguibles y olvidables, con *lugaridad* —si me permiten esta palabra—. Es decir, la escritura creativa recupera espacios anónimos y los transforma en escenografías únicas, dignas de recuerdo o de relato, donde el encuentro cara a cara aparece como una forma de mediación.

Pero insisto, hay que pensar esto en su íntima conexión con lo político, no olvidarnos de cómo operan las identidades y las identificaciones del rostro ajeno que realizan los sujetos que encarnan el poder. Para ilustrar

y cerrar este punto, les comparto otro fragmento de “Rostros en mi rostro” que narra el encuentro de un grupo de personas que viajamos por los territorios cisjordanos palestinos, y que de pronto tuvimos que detenernos en un *checkpoint* para que nos revisaran nuestros documentos de identidad. En una situación que hasta entonces había sido de mutuo conocimiento y alteridad, en ese momento se hace presente la exigencia política de identificarnos y el miedo que genera la posibilidad de que los soldados comprendieran quiénes éramos:

A baja velocidad vamos pasando carteles que anuncian los asentamientos de nombres hebreos y rara vez los nombres de pueblos palestinos: si el chofer no fuera local nos habríamos quedado atajados en el limbo continuo de los puestos de control. Nuestro chofer no se inmuta, mantiene su ventana abierta por si surge un soldado que le indique detenerse u otro soldado que quiera asomarse por ese agujero de aire. Son siempre imberbes los soldados, parecen actores nerviosos e inexpertos. Sin aviso nuestro vehículo se detiene, se abre la puerta como un telón y sube un uniformado golpeando el peldaño con su bototo y alardeando de su fusil: exclama algo histriónico en hebreo. Nadie entiende. Nadie responde. Sólo el chofer que le sopla al soldado que somos turistas extranjeros. Y es por eso que el soldado carraspea, es por eso que afina sus cuerdas y vocifera para que escuchemos su pregunta en la lengua franca del furgón. *Where are you from?* Se dirige colectivamente a cada uno de nosotros, pero cada uno de nuestros pasaportes contiene una respuesta distinta, y los palestinos, que carecen de uno, van fondeados atrás. *Where are you from!*, exige dirigiéndose al despeinado filósofo alemán en la primera fila. *Germany*, responde Germany, con el pelo más rojo que nunca, pero sólo Grecia y yo escuchamos

su respuesta desde la misma primera fila, al otro lado del pasillo. *Where!*, aúlla con aplomo el soldado tratando de imponer su autoridad pero Germany lo dobla en años y en tamaño y levanta un terrible vozarrón teutónico para pronunciar otra vez su *Gerrrr-many natal*, y el nombre de su ciudad, la amurallada Berlín, la liberada del asedio y del infame muro que Israel ha tenido la ocurrencia de repetir en estas tierras. *Berrrlin*, aclara militarmente, por si el soldado no conoce el nombre del país de Germany. El soldado se queda quieto con la mano extendida exigiendo el pasaporte, y mientras lo revisa echa un vistazo hacia los últimos asientos. Y quizá sea corto de vista porque no detecta los rostros morenos, los pelos negros, el crespo indesmentible de los palestinos amontonados en las profundidades del furgón. Sólo parece fijarse en el pelo lacio, casi blanco, de una Grecia ahora albina de espanto, nuestra Grecia hundida en el respaldo de su asiento junto a mí. ¿Somos todos *germans*? El soldado levanta la voz mientras sus ojos miopes nos sobrevuelan y de nosotros surge un resonante sí germano, un *yes!* africano e indio, un *yaaaa!* que seguro sale de la garganta de Egipto porque Egipto tiene un apellido alemán y un pasaporte alemán además de un rostro impregnado de alemanidad. *We are all germans!*⁶

Esta escena me permitió entender que, a pesar de que hay un dispositivo de control visible en la mediación del cuerpo mismo del soldado, ese control, esa vigilancia, opera también de forma invisible y más terrorífica en las cámaras de seguridad. Digo terrorífica porque esas cámaras ya no requieren que alguien esté detrás, mirándolas, no requieren que un cuerpo material esté ahí. Las cámaras ahora son capaces de identificar y de alertar a la policía

⁶ *Ibid.*, pp. 238-240.

cuando aparece un rostro identificado como indeseable.

Ese mecanismo político nos revela que no todos nos movemos con la misma facilidad, que no todos somos reconocidos de la misma manera, que no todos sufrimos por el rostro que portamos. Sin embargo, también nos revela que seguimos teniendo maneras de eludir ese control, como lo hace Germany. Y me recuerda que los seres humanos somos capaces de imaginar maneras de eludir el control e incluso de hacer cosas con nuestros rostros para evitar ser identificados, y que la literatura tiene o debiera tener el compromiso de imaginar maneras de fisurar los dispositivos del poder, para que los personajes y asimismo las personas se puedan colar por estas grietas ocultando sus rostros, desfacializándose.

Los relámpagos creativos de lo siniestro femenino

Bibiana Camacho

El terror expande el alma y alerta los sentidos; el horror, en cambio paraliza, contrae el alma y congela el impulso vital. Estas emociones extremas han sido plasmadas en diferentes manifestaciones artísticas a lo largo del tiempo. Ernst Jentsch asegura que el cerebro se configura de acuerdo con lo conocido, lo familiar, las costumbres; si lo que conocemos cambia de rostro, de dinámica, de color; nace lo siniestro. Y esa familiaridad trastocada puede modificarse de acuerdo con la cultura en la que se ha desarrollado. Una situación no será interpretada de la misma manera por una persona que ha crecido en un medio rural mexicano y una persona que ha crecido en una gran ciudad de primer mundo. Otro factor importante es la época en la que se inscribe y sus atributos temporales. Y por supuesto el género.

En el emblemático texto “Das Unheimliche” —cuyo significado opaco oscila en español entre lo siniestro y lo ominoso—, Sigmund Freud analizó a profundidad el término en su propio idioma e incluyó vocablos en otras lenguas que significarían aparentemente lo mismo. De acuerdo con su indagación, lo *unheimlich* es la sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares cuando revelan sus mecanismos y engranajes ocultos que no conocíamos o preferíamos no ver. De modo que lo propio y lo ajeno se concentran

en un mismo hecho, espacio, personaje o situación con sus fronteras desvanecidas que provocan el surgimiento de la extrañeza, el pavor, la incompreensión. Lo cotidiano y familiar, entonces, adopta un aspecto amenazante, peligroso.

He identificado que existen diferencias entre lo siniestro masculino y femenino. Sin ánimo de afirmar que uno sea mejor que otro. Tienen dos naturalezas distintas que han evolucionado con el tiempo, de acuerdo con las culturas y con el desarrollo de la concepción misma de ser hombre o mujer en las civilizaciones.

En una visita reciente al Museo de las Momias de Guanajuato, pensaba, viendo las fotografías del rito funerario conocido como “la muerte niña” —retratos familiares con sus niños muertos—, cómo esa era una práctica normal y hermosa, aunque para mucha gente, hoy en día, resulte macabro, siniestro y horrible. Depende del contexto cultural y social que algo se acepte como normal o cause cierto rechazo o resistencia.

Siempre he pensado que lo siniestro es como una puerta. Imaginen que están en un teatro y que hay gente actuando ahí. Hay una puerta, una puerta normal, pero, en la medida que avanza la trama, la puerta se abre poco a poco sin permitirnos ver lo que hay dentro, quizá se alargue o achique, tal vez se convierta en una ventana; en un caso extremo, desaparece. En ese sentido, lo siniestro, como ha sido manejado por las mujeres, tiene gradaciones distintas, honduras y propuestas únicas; muchas de ellas involucran el cuerpo femenino, mientras que el hombre generalmente lo maneja desde el intelecto. No quiero decir que

uno sea mejor que otro, simplemente creo que es interesante advertir las diferencias.

Algunos ejemplos de escritoras que han sido muy representativas en ese sentido permiten reconocer cómo ha cambiado nuestra concepción de lo siniestro a través del tiempo. La primera autora que quiero mencionar es Mary Shelley, a quien le ocurre una suerte de “borrado” como autora, en dos sentidos. Primero porque, en 1818, cuando escribió *Frankenstein*, su autoría fue cuestionada —incluso, durante muchos años, la novela fue publicada con el nombre de su esposo—, porque se consideró que un texto que tocaba un tema tan trascendental no podía pertenecer a una mujer ya que no podría tener esa profundidad de pensamiento y de conocimiento. Segundo, porque *Frankenstein* es una obra inconmensurable y ha opacado el resto de la producción de Shelley, que es muy vasta.

131

Frankenstein es, sin duda, una obra fundamental, que ha generado un sinfín de adaptaciones al teatro, a la ópera, a las caricaturas, incluso hay cuentos que derivan de ella. Me parece fascinante que Mary Shelley haya logrado crear un personaje tan emblemático que aún ahora, más de doscientos años después, sigue siendo una figura vigente. Es una de las novelas más importantes de la humanidad, porque tiene una variedad de temas, tratados de una manera tan profunda, que hace que no pase de moda, que se siga leyendo y que su personaje permee hasta en quienes no la han leído.

Lo que Mary Shelley hizo fue dotar de vida artificial a una cosa que estaba formada por partes de cuerpos, un poco como Dios, un Prometeo. Su monstruo es siniestro y es enter-

necedor. Una de las escenas más importantes para mí, que le dota de pleno sentido, es cuando el monstruo está confundido y aprende el lenguaje prestando atención a las interacciones de una familia, de una estirpe. La criatura empieza entonces a comprender a la humanidad. Creo que ésta es una de las novelas angulares de la historia de la literatura, por eso sigue permeando en la cultura. Frankenstein es un monstruo que está en nosotros.

Luego está *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Cuando se publicó en 1847 fue un escándalo para la sociedad británica, muy bien encorse-tada, porque critica con severidad a la aristocracia inglesa de su época. Charlotte Brontë fue huérfana (como la personaje de su novela), y estuvo en un orfanato, cuando ese tipo de instituciones eran apoyadas por una realeza falsamente enaltecida. Cuando la aristocracia visitaba los orfanatos, bañaban a las huérfanas, las vestían bien, las peinaban, las exhibían como si esas instituciones funcionaran, y en realidad no era así. Jane, la protagonista de la novela, se convierte en maestra, trabaja como institutriz y logra casarse con su patrón, el señor Rochester, después de muchas vicisitudes; entre ellas la muerte de Bertha, la misteriosa esposa jamaíquina que resulta una loca peligrosa.

Muchos años después de Brontë, Jean Rhys escribe *El ancho mar de los Sargazos*. Rhys era una criolla de origen dominicano que llegó a Londres muy jovencita. Quería ser corista y cantar en los teatros. Era morena, pero tenía ojos claros; era guapa, pero exótica. No encajaba en la belleza que en ese momento estaba considerada normal. Y aquí comienza lo

siniestro, porque su personalidad no calzaba con la cuestión estética de la época. No logró destacar en la farándula, pero escribió libros maravillosos que no obtuvieron el merecido reconocimiento en su momento.

Un siglo después que Brontë, Jean Rhys se inspira en el personaje más triste de *Jane Eyre*, Bertha (la esposa loca del señor de Rochester) y hace una novela sobre ella. ¿Cómo llegó ahí? ¿Cómo es que la casaron? Porque Bertha es una criolla con una gran fortuna, casada con un Lord venido a menos, que le dará un apellido, en una suerte de intercambio comercial. Rhys narra los problemas de identidad del personaje, que ella misma compartía. La identidad y la alienación son temas fundamentales en algunos de sus cuentos y en su autobiografía.

En *El ancho mar de los Sargazos*, Jean Rhys crea la figura de Antonieta, pero el marido, en una relación retorcida, comienza a llamarla Bertha, le quita el nombre y al hacerlo borra su personalidad. Antonieta se convierte poco a poco en la Bertha de la novela de Brontë. Es perturbadora y siniestra esta apropiación que hace Rhys de un personaje emblemático: lo desarrolla dándole una complejidad psicológica que explica su locura porque la casan con un hombre de una cultura completamente distinta, que no la entiende y a quien tampoco le importa. Aunque hay que reconocer que Rochester es también una víctima porque él finalmente sólo responde a la consigna del padre para salvar el apellido familiar. A fin de cuentas, eso es lo siniestro en la novela, sacar a la luz los pactos utilitarios para darle continuidad a una fortuna, evidencia lo que no está funcionando en la sociedad a partir de una

ficción. Creo que esa es la intención de lo siniestro, que escritores o escritoras lo puedan poner en papel para entender lo que nos ha acompañado toda la vida y que creemos que está funcionando, aunque en realidad no sea así. Entre Brontë y Rhys hay, sin embargo, un gran salto en el tratamiento de los temas que abordan. Lo siniestro muta de una manera sorprendente, pero hay siempre un hilo social.

Luego está Edith Wharton, quien era una mujer rica de Nueva York, hacía fiestas en su enorme casa y además era diseñadora de interiores. Era lo que podríamos llamar alguien exitosa, pero con un matrimonio horrible por las infidelidades de su esposo. Tiene un par de cuentos que quiero resaltar, porque en ellos opera también lo siniestro, aquello que la sociedad oculta por los usos y costumbres. Uno de ellos es “Después”, un cuento fantástico donde una pareja busca comprar una casa donde encuentren fantasmas. En la trama, el esposo desaparece y poco a poco la mujer empieza a descubrir que tenía negocios turbios. Y en ese descubrimiento también se da cuenta de que el fantasma existe y que refleja los secretos del marido. Wharton retrata los secretos, las omisiones en la vida en pareja. El otro cuento es “Kerfol”, donde un señor quiere comprar una casa, pero cuando llega a verla no hay nadie, sólo un montón de perritos que se le ponen enfrente, pero ninguno ladra. El texto plantea un juego metaliterario, porque dentro de esa historia, tan simple aparentemente, hay otra que es la importante: resulta que esa casa había pertenecido hacía muchos años a otra familia, una en la que la esposa no amaba a su pareja, pero sí a sus perritos, a los que el ma-

rido va matando uno a uno. Al final, el señor muere de una manera espantosa y la narrativa presenta la posibilidad de que los espíritus de los perritos sean quienes lo mataron en venganza. Wharton retrata con maestría las sutiles anormalidades de las familias “respetables”.

Insisto en la visión femenina de estas autoras, donde lo siniestro y terrorífico tienen un toque de rebeldía, ya que subvierten la realidad. No se apegan a lo que ocurre, como sucede, por ejemplo, en la literatura de Dostoyevski, que indaga en la psicología de sus personajes. Esta tiene otro tono, necesita el tono fantástico y fantasmagórico para acceder a las experiencias de las autoras como mujeres, independientemente de su estrato social. Me encanta esta manera de manejar la ficción, de retorcerla para contar cosas que son de ellas. Porque, aunque no siempre se reconozca, todo lo que se escribe es autobiográfico. Unas cosas más, otras menos, pero todo es autobiográfico.

135

La siguiente obra que me interesa es *El tapiz amarillo* de Charlotte Perkins Williams, una feminista y una pionera de la lucha por los derechos de la mujer, pero también profundamente racista. Hay que ver cómo van cambiando los tiempos y cómo nuestras lecturas de las obras muestran matices del momento que les tocó a las autoras.

El tapiz amarillo trata de una mujer que sufre depresión posparto. Por recomendación médica, la encierran en un cuarto cubierto por un tapiz amarillo. Ahí, en las figuras caprichosas del tapiz, la protagonista comienza a ver una figura femenina que termina atacando al marido. Lo siniestro, a través de lo fantástico, logra meternos como lectores en una tensión

desquiciante. Este es el toque que he encontrado en estas lecturas de mujeres, cuya escritura procura poner un velo sobre la realidad, para mostrar lo terrible en la normalidad.

Luego está Shirley Jackson con el cuento “La lotería”, publicado en 1948 en *The New Yorker*, que cuenta la historia de una ama de casa (al igual que Shirley Jackson) común y corriente que asiste a la lotería del pueblo. Cuando llega, la famosa lotería resulta ser un sacrificio anual, cuya víctima será la atolondrada ama de casa. Shirley Jackson fue una escritora exitosa, pero que tuvo muy mala suerte en su matrimonio. Se consideraba gorda y desaliñada. Cuando le empezó a ir muy bien en la literatura, le hicieron una entrevista elogiando su trabajo, y su madre, en vez de felicitarla, le llamó para preguntarle si no podía adelgazar y vestirse mejor. Estas experiencias están en su literatura. Logró plantear historias aparentemente fantásticas, pero en las que siempre estaba hablando de ella.

Continúo con Patricia Highsmith. Nació a principios del siglo pasado en Texas, un lugar muy católico y cerrado. En ese contexto Highsmith se supo lesbiana desde pequeña y esa “anormalidad” está presente en sus personajes inadaptados. En el cuento “La tortuga marina”, un niño, en un ataque de locura, mata a su mamá. Highsmith en su diario dice, “es que yo quería hacer eso con mamá”. Su madre sabía que ella era lesbiana y la incitó a pagar una psiquiatra en Nueva York para “curarse”. En su diario hay una línea que dice: “hoy estoy muy emocionada porque ahora me toca sesión, a ver a quién me ligo”. A estas autoras les tocó estar muy encorsetadas social y familiar-

mente, porque así ha funcionado la sociedad en que vivimos. A pesar de ello, encontraron en la literatura el velo correcto para narrar lo que no podían decir o lo que no podían vivir en sus vidas cotidianas.

Ahora hago un salto a las escritoras mexicanas. Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo y Amparo Dávila son tres de mis brujas favoritas, más o menos de la misma generación. Son distintas, particulares y originales a su modo, que ocupan este velo, esta puerta de lo siniestro para contar sus propias historias.

Inés Arredondo es la que más abre la puerta, desarrolla lo siniestro que tiene que ver con el incesto, las violaciones, las relaciones familiares tóxicas y horribles. Ella es un poco más realista. Guadalupe Dueñas es mucho más juguetona. Alguna vez un periodista le preguntó de dónde se nutría, de dónde sacaba sus historias. Ella dijo que todo lo que escribía le había ocurrido. Su literatura es lúdica, divertida y al mismo tiempo siniestra, es muy gozoso leerla. Además, venía de una familia aristócrata, emparentada con Miguel de la Madrid. De hecho, escribió una novela que nunca se publicó y que cuenta la historia de gente que hace ante-sala para ver al presidente y nadie nunca logra su cometido. Su cuento “Tiene la noche un árbol” trata de la muerte de una mujer, aunque nunca está claro si acontece un crimen. Al final es un cuento de feminicidio, pero nunca está dicho como tal, la duda permanece y lo siniestro se eterniza.

Amparo Dávila, a diferencia de Dueñas y Arredondo, maneja más lo onírico y lo terrorífico. Hace años, tuve la fortuna de visitar a Amparo y preguntarle sobre su cuento “El

huésped”, en específico sobre la identidad de la criatura. Hay muchas interpretaciones de quién es o de dónde sale ese personaje. Ella respondió que se trataba del marido. Para retratar eso tuvo que desdoblarlo, convertirlo en una especie de vampiro, monstruo u otra criatura para crear la ambigüedad. Dávila, como todas, escribe sobre sus propias experiencias, pero crea un velo fantástico en el que pueden surgir criaturas como el huésped para disfrazar su realidad. Lo siniestro femenino ocupa lo real, lo que ocurre en la ciudad, dentro de las casas, en el seno familiar; lo que nadie quiere decir, lo que se tiene que ocultar.

Encuentro muchos elementos en la literatura siniestra femenina que me interesa observar. Lo hacen todos los autores, pero en particular las mujeres tienen otras experiencias con su cuerpo, así como un estatus social específico que no ha cambiado durante años. La visión de las autoras aporta notas muy distintas a las masculinas, por la simple razón de que la perspectiva femenina ha estado —y aún está— sometida a cierta moral, convenciones sociales, costumbres atávicas, leyes absurdas y procesos biológicos y hormonales distintos. Por lo tanto, la narrativa se oscurece, los velos se superponen para exponer temas incómodos, grotescos, inenarrables. A través de la ficción se filtran cuestiones sociales reales que vivimos. Las autoras tienen la maestría y el don creativo de poner velos y contar eso que sí está ocurriendo, pero nunca lo cuentan como tal. Ahí está el poder de la literatura y el poder de la narrativa, por eso a veces hay relatos que se nos quedan grabados en la cabeza y hay otros que se nos olvidan.

Hay algunos que hacen conexión con nosotros, por nuestra historia propia. Hay otros que quizás no hagan conexiones porque no tenemos relación directa con esas experiencias. El poder de lo siniestro se encuentra en lo que se oculta, en los recovecos: descontentos e inseguridades que se pueden replantear a través de la ficción y convertirse en arte y literatura.

Pero ¿estas narrativas son únicamente siniestras o son algo más? Una lectura atenta revela múltiples registros. Son obras sin género, inclasificables. Lo siniestro, ominoso y liminar conversan a través de vasos comunicantes. Estos términos comparten origen ontológico y semiológico; forman un universo oscuro y perturbador que acecha desde el origen de los tiempos y que está reflejado en la literatura clásica, moderna, contemporánea.

Por mi parte, en mis relatos intento partir de alguna realidad. Transformarla, retorcerla, llevarla y traerla. Puedo decir que cada uno de mis cuentos surgieron de experiencias propias. Como autores y lectores es importante tener claro que todo nace de un tiempo y de un contexto. Por ejemplo, ahora hay un *boom* de novelas sobre desapariciones. Es un tema que nos atraviesa y, aunque no nos haya pasado directamente, nos conmueve. Son necesarias, algunas van a permanecer, quizá otras no; algunas nos pueden gustar más, otras menos, pero tratan temas que están en el aire. Lo que me preocupa un poco es hasta qué punto nos insensibilizamos cuando empiezan a aparecer noticias de desaparecidos, del narco, etc. Al principio son escandalosas, pero llega un momento en que fácilmente las ignoramos. La literatura rescata esas

historias que van perdiendo la presión social que deben de tener.

Insisto, no quiero confrontar el siniestro masculino y femenino, ni creo que uno sea mejor que otro. Tienen otros tonos, otra musicalidad, otros colores y eso apenas se está advirtiendo. Pienso mucho en la corporalidad, somos cuerpos distintos: hormonalmente, biológicamente ni siquiera somos parecidos. Entonces, las historias que se proponen, los intereses que tenemos y lo que socialmente nos afecta es completamente distinto.

Elegí a estas autoras porque encuentro en ellas conexiones propias. Cuando una autora me gusta, indago en su vida, ¿cómo vive?, ¿con quién se casa?, ¿dónde estaba?, ¿qué hizo? Eso ayuda a crear un universo lector. Muchas de estas autoras ya no están vivas, no podemos ir a platicar con ellas e incluso si les hubieran preguntado no contestarían. Considero que el contexto social donde les tocó vivir ayuda a indagar en sus propuestas estilísticas, porque lo siniestro cambia con el tiempo.

La sociedad en la que vivimos es oscura y siniestra, simplemente lo ignoramos por costumbre. No debería ser así. En mis cuentos procuro que todo venga de algo que vi o percibí, que me contaron o me noqueó en una nota de periódico. Pero siempre procuro llevarlo por un camino sinuoso de la ficción y jamás poner la realidad explícitamente.

El sueño de una escritura animal

Daniela Tarazona

En el fondo marino, sobre la arena, estaba la aleta de un tiburón en carne viva con el borde ensangrentado. Era la costa de Isla Mujeres y yo, en brazos de mi madre, sentí terror al ver aquella aleta. En medio de los gemidos del llanto, le pedí que saliéramos del agua; ella me hablaba de vencer el miedo, pero el llanto me duraba y nos dimos la vuelta para regresar a la playa.

La imagen de la carne sangrante me asustó. Aunque creo que el miedo venía de imaginar cómo le habían hecho eso a un tiburón. Cómo le habían dado caza y troceado su cuerpo. La crueldad me produjo pánico.

141

Tiempo después, en un viaje por Alemania a finales de los años noventa, tuve otro momento de espanto ante la carne, pero ésta era humana. El médico Gunter von Hagens, quien ideó el proceso de [“plastinación”](#) para conservar tejidos (sobre todo humanos, aunque también lo practicó en otros animales), y cuyas exposiciones de cadáveres causaron polémica y fueron prohibidas en algunas ciudades, tenía una muestra en el museo Körperwelten, en Mannheim. Como suele ocurrirme, fui movida por la curiosidad —que a veces me cobra con el nerviosismo—.

La primera sala tenía una vitrina baja y larga, de muchos metros de longitud, que resguardaba un cuerpo rebanado en trozos más finos que una loncha de jamón. En otra sala el

médico había decidido colocar el cadáver de un hombre adulto despellejado y con la piel completa sostenida por su brazo a la altura de la cabeza. Me pareció que su rostro con los músculos y los órganos al aire esbozaba una sonrisa tenue bajo los labios y entre las tiras de grasa de las mejillas.

Había pulmones de fumadores en las vitrinas, estaba el cadáver de una mujer embarazada, dispuesto de manera parecida a las Venus anatómicas del siglo XVIII. Hacia la salida encontramos al médico en su firma de autógrafos. Llevaba un sombrero y un chaleco negros, era pálido y tenía los ojos heridos por ojeras. Su imagen era semejante a la de un sepulturero de otra época y, a la vez, de esta misma; no era una vestimenta accidental, sino un vestuario. Lo imaginé en acción: quizá sostenía los cuerpos en una rebanadora gigantesca, como las que hay en las carnicerías, pero a la escala de un cuerpo humano. Supimos, de una manera que no recuerdo, que realizaba las plastinaciones junto con su esposa, Angelina Whalley.

A la salida del museo, en una mesa, había un gran cuaderno donde podías escribir tu nombre y datos principales (edad, nacionalidad, características físicas) para donar tu cuerpo al morir. Cuando dejamos el edificio me sentía vencida y triste; le dije a mis amigas que aquello me parecía una barbaridad. Estaba siendo joven. Me sobrecogió ver los cadáveres humanos despellejados y rebanados. Me inquietó que algunos de esos cuerpos estuvieran en posiciones de juego. ¿De qué se reía el Dr. Von Hagens? Se me escapaba la respuesta. Mi manera de ver el mundo había sido desplazada, estaba reconociendo lo inquietante. (Ahora

leo que, en 2010, Lady Gaga externó su deseo de colaborar con el Dr. Von Hagens para exponer cadáveres “plastinados” en sus conciertos).

Durante mi infancia viajé a Amecameca, Estado de México, a pasar los veranos y la Semana Santa. Mi abuela vivía en una casa hacia la montaña a pocos kilómetros del pueblo. A veces, comíamos gusanos de maguey. Tengo un primo que, en aquella época, era especialista en la caza de gusanos. Además, también era diestro para matar conejos. A veces comíamos alguno, después de que él hiciera un espectáculo con el cadáver: colgaba al conejo de la cabeza y, mientras el animal pendía del árbol, él iba extrayéndole las vísceras de manera meticulosa para, al final, despellejarlo. Luego, curtía las pieles. Su destreza parecía la de un aprendiz del Dr. Von Hagens. (A mi abuela le gustaba bastante la carne de conejo).

143

En los paseos por el bosque experimentábamos la libertad. Lejos quedaba la ciudad de sensaciones secas, opacas, feroces, y en el campo podíamos ver el cielo azul y mojarnos los pies al cruzar los ríos. Pienso que mi desarrollo emocional e intelectual no habría sido el mismo sin las experiencias de aquellos tiempos en Amecameca. Allí, tal vez, estábamos más próximos a nuestra animalidad o nuestros instintos podían explayarse. Nos despojábamos de la estructura de los motores, de la aceleración y del ruido. Por las noches, salíamos a ver las estrellas con mi tío que extendía el lente de un telescopio sobre un tripié y nos mostraba la Luna.

La época que vivimos hoy nos reitera la necesidad de acercarnos, de nuevo, a la tierra. Yuval Harari, en *Sapiens. De animales a dioses*,

apunta el cambio drástico en la sociedad humana a partir del desarrollo de la agricultura, aunque habría sido preciso que nunca dejáramos de saber cómo cultivar una fruta con nuestras propias manos.

Nuestra especie ha trabajado, de manera ardua, en ejercer la domesticación y el sometimiento de sí misma y del entorno. Olvidamos la caza. Nos asumimos superiores a los demás animales. En vez de aceptar la contundencia de la naturaleza, hemos preferido destruirla con la ilusión de dominarla. Hoy ya sufrimos las consecuencias de nuestra relación con el medio ambiente. Y, además, ejercemos el poder sobre nuestros semejantes mediante la domesticación mezquina y una manera feroz de subyugar. Quien cuenta con privilegios, ejerce poder sobre el otro. Nos hemos colocado al centro, como una especie casi divina y distinta a los demás habitantes del planeta, bajo el argumento de contar con un lenguaje complejo. (No soy socióloga ni tampoco filósofa, soy escritora. Por eso, en este texto procuraré realizar figuraciones e imágenes que me aproximen a lo que quiero decir. Así lo intuyo. La escritura como indagación, el juego de ensayar con el pensamiento. Me entusiasma la oportunidad de sopesar las ideas, de transcurrir en torno a ellas mediante preguntas, con la aparición de imágenes y la voluntad del juego. Ensayar con la escritura las manifestaciones de lo inquietante, a partir de mi experiencia y sin dejar de atraer las repercusiones del exterior, las pulsaciones de las percepciones cotidianas; quizá el ensayo es el género más cercano al acontecimiento de *encontrarse viviendo*. Considero que mi modo de ensayar

las ideas cobra, en ocasiones, la forma de una espiral. Me traslado para caer, como lo hizo la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas*, en el agujero de un pozo y atestiguar que, en el otro sitio a donde llego, las ideas son centrífugas; me resigno y giro pareciéndome a esa otra protagonista que acompañó mi adolescencia: la Dorotea de *El mago de Oz* con el afán de hallar el camino que me permita recorrer el *otro universo* del texto. Y deseo decir que, al escribir, procuro y procuraré recordar mi animalidad).

La historia del pensamiento del hombre y de sus búsquedas espirituales es tan basta, ¡tan inabarcable! Pero sabemos poco del mundo, en realidad, y conocemos poco acerca de nosotros mismos. O bien, en algún punto de la Historia, salimos disparados hacia ninguna parte y nos perdimos de vista. Por eso, desde el conocimiento deficiente y con el afán de explorar, me he preguntado: ¿Cómo se escribe a partir de la animalidad? En esta época ¿tiene cabida soñar con una escritura animal?

Desde que recuerdo, me he sentido movida por un deseo de transgresión y me he guiado por mi incomodidad; desde el sitio de la inquietud he escrito para transmitir esta descolocación, semejante a la que sentí cuando presencié aquella exposición del Dr. Von Hagens, y la que me producía andar por el bosque en Amecameca. Porque la inquietud es luminosa y oscura a la misma vez, en ella se descubre el horror nutrido por nuestros temores ¿cómo nos sentiríamos reconfortados sin la existencia del miedo? La luz que surge cada mañana, a la salida del sol, es semejante a la esperanza: desde la niñez hemos aceptado que

la alegría existe a la par de lo espantoso y de la sombra metálica de la tristeza. Como suele decirse: “el sol sale siempre”, de nuevo, aunque su aparición ocurra tras la noche cundida de pesadillas (al respecto, quiero agregar que mi tesis de maestría fue un estudio del símbolo de la luz en la novela *La canción de las mulas muertas*, de Jesús Gardea).

Mi procuración hacia los textos ha sido atender sus naturalezas. Me interesa poco representar universos realistas, apegarme a una manera certera de ver el mundo, construir personajes que deriven del discurso hegemónico, emular las preguntas de moda o vincularme con la escritura desde la soberbia. La escritora argentina, Hebe Uhart, dijo alguna vez en su taller literario: “uno no nace escritor, nace bebé” (*Las clases de Hebe Uhart*, de Liliana Villanueva). El escritor no es quien tiene la Verdad de los hechos. Ni él ni nadie cuentan con la Verdad. El escritor aprende a lo largo de la vida y a través de su oficio. La consideración de la palabra escrita como remedo de lo que ocurre puede cuestionarse. Considero penosa la actitud de superioridad por parte de quien escribe. Lo ridículo es, también, aquello que se encuentra fuera de lugar. Sucede que, como en la mayoría de los oficios, perdemos de vista la multiplicidad: hay personas alrededor nuestro que no escriben y, en ocasiones, nos cuesta relacionarnos con ellas porque no comprendemos su modo de encarar la realidad, pero eso no nos convierte en redactores de la sabiduría o sujetos con el conocimiento más agudo. La condición humana es inasible y, muchas veces, es nuestro motivo de trabajo, a pesar de nuestra ignorancia. Yo

tampoco sé de qué se trata la vida y al escribir aprendo. Mi disposición es más bruta. Me acerco al texto con los instintos. Huelo el peligro. Me altero. Busco comida, me alimento, duermo. Hago abstracciones; persigo símbolos primigenios. Procuro que los personajes sean la imitación de lo que imagino, aunque suelen saltarse las trancas y, entonces, los dejo hacer.

Quisiera acercarme cada vez más a una escritura que replique la experiencia en este mundo liminal o en esta época de orillas. Como escribió Eugenio Montale en estos versos:

*Si avanzas penetras
quizá en la pesadilla que te salva:
se componen aquí las historias, los actos
borrados por el juego del futuro. ("In Limine")*

147

Porque el acontecimiento de lo animal se da en los límites y es semejante a lo monstruoso. Ser animal es estar de una manera particular en la vida. Cada individuo, como cada gato, es un animal distinto. Necesitamos reconocernos, más que nunca, en nuestra animalidad. En contra de la homogeneización de los cuerpos y las almas, de las historias, de la propia ficción; en contra de la esterilización del discurso, el sueño de la escritura animal se abre paso con la pregunta ¿cómo sucede la animalidad en este mundo ahora mismo?

Durante la pandemia algunos animales regresaron a poblar las ciudades, a recuperar sus territorios arrebatados por el granito y el cemento que fraguamos en ellos. Habitar el planeta les corresponde de la misma manera que a nosotros.

Era bastante joven cuando aún el futuro parecía prometer un panorama menos difícil de vivir. Mi experiencia ahora hace frente al desengaño de la época actual. ¿Cómo dejar de ser consecuente con el teatro dinamitado de la realidad?

Mi vida adulta inició a la par de la llegada de las computadoras a nuestras casas y siguió con la popularización de internet y el uso de las redes sociales. La máquina de escribir era un aparato inofensivo y unipersonal. En aquellos años recónditos, al usar el buscador AltaVista, la inocencia nos hacía creer que estábamos frente a una enciclopedia algo sofisticada. El programa ICQ para buscar personas y chatear por internet hacía un sonido divertido, y cuando aparecía alguien en el mapa, se iluminaba el botón de una flor. Aquello figuraba un porvenir sorprendente. Como sabemos, los avances tecnológicos se presentaron a tal velocidad que, muchos de nosotros, nacidos a mitad de la década de los setenta, ahora nos sentimos abuelos de los llamados *centennials*; aunque nuestra vejez es potencia, queremos decir: “Seguimos siendo animales antiguos y adoradores de las analogías”.

El mundo circundante o medio vital que expuso el biólogo y filósofo Jakob von Uexküll (*Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, Cactus, 2016) describía, entre otros asuntos, la importancia del entorno y la espacialidad para los animales. ¿Cómo se ha modificado nuestra espacialidad en el mundo contemporáneo? No es lo mismo visitar el Museo del Prado a través de la *web* y observar un cuadro de El Bosco, que estar frente a la pintura. ¿De qué manera estamos en el espa-

cio ahora? ¿De qué manera están en el espacio los demás animales? Y, si nuestra forma de encontrarnos en el espacio se ha modificado de manera importante ¿cómo se mostrarían en la escritura estas variaciones de la percepción?

En mi novela *El animal sobre la piedra*, Irma, la protagonista, se convierte en iguana y su biología guarda secretos anfibios. La capacidad de resistencia de los reptiles y su destreza evolutiva me llevaron a pensar que era el emblema más adecuado para representar la supervivencia tras el duelo. Su consagración animal ocurre frente al mar. En *El beso de la liebre*, Hipólita Thompson tiene labio leporino, a la manera del animal que se resguarda en el título de la novela, porque su identidad está asociada a los ciclos lunares. En *Isla partida* la animalidad ha sido puesta en jaque: la protagonista desdoblada soporta los sacudimientos de su propia mente y se asume perseguida. Ella piensa que otros de su misma especie quieren apropiarse de su existencia, de las huellas que deja en el mundo, de lo que representa. Ella teme que su identidad sea usurpada.

149

Mis libros de ensayo han sido sobre la obra y algunos episodios de la vida de Clarice Lispector (con los títulos: *Para entender. Clarice Lispector*, Nostra Ediciones y *La mirada en el jardín*, en colaboración con Nuria Mel, publicado por Lumen). Los escribí tiempo después de presentar mi tesis de licenciatura. Su escritura me asombra, me deja pasmada. Ella me enseñó la fascinación por lo vivo; mi cuento favorito es “Amor”, donde la protagonista se interna, casi por accidente, al Jardín Botánico de Río de Janeiro, entonces, se lee:

Inquieta, miró en torno. Las ramas se balanceaban, las sombras vacilaban sobre el suelo. Un gorrión escarbaba en la tierra. Y de repente, con malestar, le pareció haber caído en una emboscada. En el Jardín se hacía un trabajo secreto del cual ella comenzaba a apercibirse.

En los árboles las frutas eran negras, dulces como la miel. En el suelo había carozos llenos de orificios, como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchado de jugos violetas. Con suavidad intensa las aguas rumoreaban. En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era aquello que pensábamos.

Al mismo tiempo que imaginario, era un mundo para comerlo con los dientes, un mundo de grandes dalias y tulipanes. Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, y el abrazo era suave, apretado. Como el rechazo que precedía a una entrega, era fascinante, la mujer sentía asco, y a la vez era fascinada.

Los árboles estaban cargados, el mundo era tan rico que se pudría. Cuando Ana pensó que había niños y hombres grandes con hambre, la náusea le subió a la garganta, como si ella estuviera grávida y abandonada. La moral del Jardín era otra. Ahora que el ciego la había guiado hasta él, se estremecía en los primeros pasos de un mundo brillante, sombrío, donde las victorias-regias flotaban, monstruosas. Las pequeñas flores esparcidas sobre el césped no le parecían amarillas o rosadas, sino del color de un mal oro y escarlatas. La descomposición era profunda, perfumada... Pero todas las pesadas cosas eran vistas por ella con la cabeza rodeada de un enjambre de insectos, enviados por la vida más delicada del mundo. La brisa se insinuaba entre las

flores. Ana, más adivinaba que sentía su olor dulzón... El Jardín era tan bonito que ella tuvo miedo del Infierno.

Mi vocación animalística no sólo consiste en la intención que sostengo al escribir, sino también en desvelar —mediante la reflexión sobre eso que llamamos “vida interior” y la percepción del entorno— las afinidades de nuestro mundo humano con los reinos salvajes y naturales. En mis sueños estas tres novelas podrían leerse como historias acerca de comportamientos animales.

Mientras escribo, perdida dentro del texto, especulo. La suposición y el ensayo, la prueba y el error son para mí acciones textuales evolutivas. El texto se desplaza hacia sitios que desconozco y la exploración consiste en el ir y venir de ideas que permanecen o se disuelven. Veo si sobrevive la idea o si el personaje se adapta de mejor modo. Sueño, de nueva cuenta, con la escritura animal que busca la evolución del texto mismo. Quizá por eso, los textos que he escrito buscan la ramificación y no la linealidad, pues el movimiento que propicia la evolución es subdividido, arbóreo, más semejante a la proliferación de una bacteria que a la corriente que se extiende a través de un cable.

Descreo del triunfo de la civilización. Me asomo, de manera frecuente, a los abismos y a las zonas oscuras de mi pensamiento y del mundo. Procuro des-escribir las certezas y hacer notar eso que mencioné: conocemos poco de nuestra vida interior y somos un enigma para los otros, de la misma manera que ellos resultan, una y otra vez, tan extraños ante nuestros ojos. Pretendo recordar la unicidad

de cada personaje, busco la manera de hacerme de su peculiar modo. Y sí: escribo desde la inquietud como el animal que soy. Ignoro la derivación de estas procuraciones. Por más que lo intentemos, quienes escribimos asumimos perder la batalla frente a la lectura de nuestros textos. Nunca sabremos leer lo propio como los demás lectores.

A lo lejos, en el territorio del recuerdo menos nítido, casi entre la bruma, habitan nuestros antepasados: los cazadores-recolectores de quienes escuchamos episodios insólitos, mientras estudiábamos en la escuela. Ellos y [ellas](#) (hace unos años ya se dio a conocer que las mujeres también cazaban), quienes iban detrás de la presa o arrancaban frutos de los árboles, jamás habrían imaginado una granja de gallinas hacinadas. Tampoco podrían haber creído en la existencia de los rastros y ya, ni de broma, en sus sueños más elaborados podrían haber previsto la impresión en 3D de una hamburguesa de carne roja.

¿Cómo asistimos a esta orilla de la historia? Desde lo más escindido e incomprensible de nuestra civilización ¿por qué hemos necesitado elaborar carne en un laboratorio? Tal vez, el Dr. Von Hagens, durante alguna noche, podría haber fabulado la impresión en 3D de la carne de los cadáveres de sus exposiciones. A veces, el sueño de una persona llega a convertirse en un hecho histórico... Sin comprenderlo, pero con un alcance misterioso, soñamos con el bistec de probeta. Se cuenta que, para elaborarlo, los científicos toman células de carne y células grasas en un tubo de ensayo y agregan color orgánico. Deciden cuánta grasa tendrá el bistec y cualquier detalle de su composición. Mientras

tanto, el pedazo de carne cultivada pasa por un proceso de maduración en que las células musculares [se conectan unas con otras](#), (como este vínculo con un artículo de internet). No necesitaremos cazar nunca más cuando esta carne se distribuya para su consumo. Y probablemente, para entonces, la mayoría de los animales habitarán zoológicos o santuarios.

En la prehistoria de la prehistoria (como le gustaba imaginar a Clarice Lispector), “una molécula le dijo sí a otra molécula, y nació la vida” (*La hora de la estrella*). Aquel “sí” al que se refería la autora es ahora la afirmación humana a través de las máquinas. (Aquí abro un paréntesis personal: Durante los años universitarios, mientras escribía mi tesis de licenciatura sobre *La hora de la estrella*, tuve el placer de soñar una conversación con Clarice. Estábamos en su casa, sentadas a la mesa del comedor, nos acompañaba su perro Ulises. Yo iba a la tienda para comprar unas coca-colas, que tanto le gustaban a ella... Fue un sueño maravilloso por su nitidez. La consistencia de la atmósfera de la casa, a través del recuerdo, es idéntico al que tengo de otros episodios reales de mi vida, como algunos viajes...). Pero, decía: en alguna parte de nuestra memoria y de nuestros sueños queda la impronta de los cazadores-recolectores. Hace tiempo que somos infelices por no saber a dónde dirigirnos cuando sentimos hambre. ¿Qué comer? ¿De qué manera alimentarnos mejor? De esa dimensión es la crisis ante el reconocimiento de nuestra animalidad, aunque la comida esté puesta sobre otras mesas y los anaqueles de los supermercados se desfonden por el peso de las latas en conserva y las cajas de cereales industriales; el

hambre es mayor. En 2020 habían migrado [281 millones de personas](#), un 3.6% de la población mundial. ¿Hacia dónde vamos para vivir mejor? ¿Cuál es el destino de la especie? ¿Hay un destino?

Las palabras nos quedan entre la lengua y los dientes, dentro de la garganta. En la punta de los dedos, si escribimos en una computadora, en el centro de la frente, a veces. La escritura para mí es un bosque por recorrer. Cuento con pocas pistas y los mapas no me sirven, salvo cuando los elaboro a partir de lo descubierto tras la excursión. La escritura tiene que ser deforme como el mundo, contar una historia y parecerse a perder el aliento, a fragmentar el sentido, porque ¿cómo podríamos decir que el amor se trata de esto o lo otro? Hay menos sitio para el amor en este mundo, también. Y un espacio más reducido para el deseo, pues se ha creído que puede satisfacerse mediante afectos clasificados. El deseo se ha convertido en una mercancía y nuestro historial de navegación se trafica para dar de comer a la publicidad predictiva de internet, entre otros asuntos.

¿Cómo escribir aquí? ¿Quiénes somos ahora? Confieso sentir nostalgia por la cueva en la que vivieron mis ultra antepasados, a pesar de no tener idea de qué características reales habrá tenido esa vida primitiva. Revelo, con un poco de pudor, que hubiera preferido la caza o la recolección de los frutos a la visita al supermercado. (Y como estamos olvidando llevar a cabo la cacería me he inclinado, en tiempos recientes, a indagar mediante la escritura de ficción los territorios agrestes y los recuerdos opacos de aquellos que fuimos alguna vez hace miles de años).

El sueño de mi escritura pretende la emancipación y se fundamenta en la defensa de un camino propio. No es mi culpa: alguna vez leí que las vivencias personales pueden ser universales y lo creí. De las novelas que he publicado, sólo *Isla partida* merece nombrarse como autobiográfica, aunque las anteriores partieron de mí, digo “partieron” para aludir que sí, que se fueron de mí. A pesar de haber surgido desde mi cuerpo y mi manera de ver. No procuré que se parecieran a otros libros, pero los buscan. *El animal sobre la piedra* es mi más hondo homenaje a *La metamorfosis*, de Kafka y, *El beso de la liebre*, una entrega textual, desde el astigmatismo, para Miguel de Cervantes. E *Isla partida* ha de ser una novela ahijada de Clarice Lispector.

La acción es movimiento. El lenguaje es una presa y yo pretendo ir a cazarlo, pero aparece y desaparece... Las palabras se me van, se escapan. Yo me acerco con cautela, hago llamados: escribo líneas, me desplazo con cuidado, leo algún ensayo relacionado con el tema que quiero representar o la emoción que me sujeta al texto. Pero no hay ninguna fórmula. Se trata de oler y ser sigilosa. El secreto es vivir y escribir. Cerrar los ojos y dejar que el mundo conocido se corrompa con las palabras, conjurar a deidades que no se nombran para que la frase surja desde el fondo de la laguna.

Lo inquietante es animal. Y es similar al desconocimiento que sentimos, tantas veces, al habitar nuestro pensamiento y observar nuestro cuerpo cambiar con el paso del tiempo. La mutación es inquietante y es animal. La rabia que produce en nuestro corazón el maltrato de otra persona; la furia es inquietante y

es animal. La belleza que se abre ante nuestros ojos cuando contemplamos el mar; el mar es animal y es el origen.

Descentrarme de la Gran Historia, como quien se borra del mapa de sí mismo para ser consecuente con su mutabilidad, es parte de mi vocación. Y dejar que el texto se muestre, como el árbol de una plaza, ramificado y en explosión, bajo los efectos de la luz a lo largo del día, del tiempo, para apreciar sus matices y sus rostros diferenciados. Dar sitio, en el pulso y el ritmo de las frases a la respiración para recordar que necesitamos del aire. Sopesar qué sentidos se despiertan dentro del bosque en cuestión —cada sendero que cruza los textos es distinto y necesita una aproximación que le dé sitio a sus variaciones—. Los personajes no son lo que queremos. Me parece que, cuando sucede así, resultan de la necedad mal ocupada de quien escribe. Los personajes, como tanto se ha dicho, tienen necesidades específicas y, aunque pueden devenir de técnicas, no conseguirán expeler la vida que los recorre hasta rebelarse bajo nuestra mirada.

Bastante hicimos ya en la historia de la literatura con los personajes. Pero todo ha cambiado de lugar y, dada la extinción de cientos de especies en los últimos años, ¿cómo podríamos escribir y pensar que el mundo es el mismo? La representación es consecuencia de la imitación y este mundo no es lo que era. Los primates se encuentran en peligro de extinción. En este contexto ¿es adecuado escribir historias desde la llamada “corrección política” o publicarlas desde la censura? Mejor sería escribir sobre la ferocidad que hemos encarnado, porque, entre otros aspectos, nuestras ac-

ciones sobre el planeta han eliminado la proliferación de la vida de nuestros parientes —y la de nosotros mismos—.

Reviso este texto al día siguiente de la terrorífica circulación del video de los cinco jóvenes secuestrados en Lagos de Moreno, Jalisco. No lo vi. Reflexiono sobre lo que he escrito aquí. Suelo vincular lo que escribo con *lo que ocurre*, se trate de lo que sea. Hace un momento, leí los periódicos y escuché un par de programas de radio. Caí dentro del abismo de un reportaje que recupera la conferencia que dictó el antropólogo Claudio Lomnitz sobre canibalismo en México, en el [Colegio Nacional](#), en 2022. Me detengo en seco. ¿De qué estoy escribiendo?

Desearía saber nombrar lo que pienso. Sin embargo, lo que pienso no es lo que digo. ¿El canibalismo nos acerca a nuestra animalidad, o más bien, a la manera más atroz que hemos encontrado de someter a los otros? Es una pregunta inquietante. Y, en el mapa de este texto, ¿cómo forman parte de la misma época la carne roja hecha en el laboratorio y los restos humanos calcinados, disueltos o enterrados de los crímenes del narcotráfico? ¿Y las guerras? ¿Y los cuerpos “plastinados” del Dr. Von Hagens?

En *El animal sobre la piedra* la mujer ya devenida iguana, se come a otra de su especie. Yo escribí esta escena con la idea de representar su consagración como iguana, a partir de la metáfora de *hacerse de otra igual a ella*: sobrevivir por encima de un igual.

Salté en el tiempo, en el espacio y cambié el ángulo de visión porque era inevitable. Lo que sucede en nuestro país es imposible de re-

latar. No hay manera de acudir a su representación. Al menos no para mí.

También veneramos a los animales. Los animales han sido y son sagrados. Nuestros animales más próximos, los domésticos, en general, son sujetos de adoración, aunque sucede de un modo distinto, no vinculativo con el sentido del universo o las fuerzas superiores. La carne de laboratorio no es carne animal. Es otra cosa. La idea de unicidad recobra sentido si pensamos que, del mismo modo que el gato que habita en el campo no es el mismo gato que vive en la ciudad. Nosotros no seremos los mismos que uno, de nuestra especie, que habite un entorno distinto.

Alguien decía que hay seres “más evolucionados” que otros. Lo mencionaba como un chiste, pero estoy de acuerdo con su sentido del humor —aunque, en este caso, cierta acepción del término “evolucionar” se refiera a volverse “mejor persona” y no “una persona más capaz”. En el mismo mundo coexisten crímenes de lesa humanidad, el amor, la desorientación y la contaminación de los mares y los ríos. Sucede lo sublime y lo horroroso atravesado por nuestro modo de ser animales. ¿En qué animales nos hemos convertido? O bien ¿somos los mismos animales de antes? La pregunta tiene respuestas extensas; incluso desde la literatura que, a lo largo de las épocas, ha registrado las maneras humanas de *estar siendo animales*. Por supuesto que, eso que hemos sido, no puede ser borrado como si se eliminara al oprimir un botón. Lo que hemos sido a lo largo de las eras, de los tiempos y del transcurso incommensurable de aventuras como habitantes del planeta da lugar a esto que somos ahora.

Podemos sentirnos arrepentidos de los episodios horribles de nuestra vida, despreciarnos en algún momento del pasado o asquearnos de la confrontación de nuestro presente, podemos desconocernos y lo hacemos. De ese temor que nos es intrínseco se alimentan los temas literarios. De estas emociones de rechazo y reflexión también está compuesta la escritura. El lenguaje abreva de la inquietud. No podría ser de otra manera. Descolocados procuramos nombrar lo que se da a la fuga.

Hace muchos años, cuando publiqué mi primera novela, alguien encontraba gracioso que hubiera escrito una historia sobre una mujer que deviene en animal de otra especie. Le cayó, como dicen, “de variedad”. Yo me pregunté, entonces, si esa necesidad mía de poner sobre la mesa que habíamos olvidado nuestra animalidad o, mejor dicho, que la teníamos escondida y bajo régimen, era adecuada para mi época. Incluso me sentí algo incómoda.

159

Cuando publiqué la novela, un par de jóvenes que no lo eran tanto, se acercaron para preguntarme cómo me había atrevido a escribir una escena en la que la protagonista se quedaba preñada sentándose en una mancha de semen sin penetración. Les parecía de lo más atrevido. Quizá aquellos jóvenes ahora verán con los ojos bien abiertos los hijos de probeta de la misma manera que yo miro con los míos la carne de laboratorio. Estábamos hablando del mismo tema, de forma distinta y en tiempos diferentes, sin saberlo.

El antónimo de la palabra “animal” tendría que ser distinta a la palabra “racional”.

El antónimo de la palabra “animal” tendría que ser distinta a la palabra “humano”.

Me crie en la ciudad, pero pude conocer el campo. Un campo cercano con las comodidades que pueden suponerse. Por suerte, tuve personas que me mostraron la existencia de maneras variadas de vivir.

Siempre deseé desacomodar mi entorno o su relato oficial. Empecé a los nueve o diez años al escribir un diario y continué en el camino que me enseñaron las palabras. Cuando me convertí en la persona mayor que soy, a la par de las labores de oficina, escribí para ejercer mi venganza: me habían robado el día y yo estaba enloquecida por devolver su significado a las páginas y torcerlo para convertirlo en algo diferente. La necesidad de escapar está relacionada con mi deseo de escribir. Me voy lo más lejos que puedo de la realidad, me disloco, para recorrer con la imaginación los túneles de las historias que invento; atravieso los umbrales para reconocer que en esas fronteras se manifiesta lo animal, lo monstruoso: aquello que soy y que temo reconocer. Eso que los personajes pueden manifestar: una emulación de emociones en crisis.

Me atrevo a fabular que, dentro de nosotros, en algún punto interior, entre los intestinos o en una parte microscópica del cerebro están las imágenes que más nos inquietan o nos inquietarán tarde o temprano. Son premoniciones. Somos receptores de lo que, tal vez, contenemos. Por eso, nuestras capacidades son tan asombrosas y también son espeluznantes: reconocemos el horror que somos capaces de efectuar en el mundo. Otro

como yo me inquieta, otro como yo me hace ver que la maldad es insondable. Otro como yo ha escrito un libro que me estremeció porque reconocí en él mis más recónditos pavores. Y, claro, otro como yo me ha hecho escuchar la música más hermosa de una época anterior. Y no. El otro como yo es distinto, aunque se parezca. Eso me alucina: ver varias personas por la calle y aceptar e imaginar que cada cual tiene su historia y sus dolores, sus enamoramientos, sus hondas cavernas, sus zonas ciegas.

Asomarme a la consistencia animal es mi vocación. Y no quiero persuadir a nadie de esto.

Ni gótico ni andino: el terror es el trauma

María Fernanda Ampuero

Los malos tratos y abusos a manos de nuestros semejantes, las pérdidas violentas o imprevistas, la traición o el abandono inesperado de los seres queridos, la tortura, los accidentes, los desastres naturales, la guerra [...] nos enfrentan a una ecuación cognitiva de muy difícil solución. ¿Qué sucede? ¿Por qué sucede? ¿He hecho yo algo para provocar esto? ¿Terminará? ¿Qué puedo hacer para protegerme? [...]. El trauma es una experiencia ilegible, algo que se resiste a la interpretación y al ordenamiento racional. El individuo no sabe cómo responder, cómo regular las intensas cargas de dolor y miedo que el evento provoca. El trauma, en definitiva, nos arrastra al terreno del sinsentido. Del lado del sinsentido parecen inclinarse muchas de las historias que integran el canon del terror.

163

Ismael Martínez Biurrun y Carlos Pitillas
Soy lo que me persigue

Cuatro argumentos para escribir relatos de terror me vienen a la cabeza sin pensar mucho:

- El agua de lluvia ya no es potable ni en la Antártida, o sea, ya no hay lluvia limpia, la hemos contaminado toda.
- Las niñas de doce años de un colegio privado de Madrid a las que un profesor graba cambiándose de ropa.

- Los universitarios de un colegio mayor gritando “putas, salid de vuestras madrigueras como conejas, sois unas putas ninfómanas”.
- El partido político de ultraderecha Vox.

El género de terror, desde siempre, ha representado los miedos universales y atemporales del ser humano, pero también el *zeitgeist*, el fantasma de los tiempos. Es decir, el aire que se respira en una época concreta.

¿Qué les voy a contar que no sepan? El fantasma que atraviesa nuestros días es aterrador. El aire es venenoso. Estamos en peligro.

Quienes no somos hombres heterosexuales, millonarios y poderosos, vivimos tiempos siniestros: los migrantes, el colectivo LGTBI, las niñas, adolescentes y mujeres, las precarias, los desempleados, los refugiados, las que viven en un país en guerra o en esta otra guerra: la del cambio climático y todos, todas, todes, a las que no nos protege el paraguas de ser ciudadanas ejemplares.

Somos “los otros” de “los ellos” que lo controlan todo.

Yo tengo miedo. Tengo miedo todo el tiempo. Escribo porque tengo miedo, porque soy mujer, porque me han enseñado a odiar mi cuerpo, porque soy extranjera, porque vivo en un país en el que el fascismo leuda en el horno de la indiferencia general, porque en el país en el que nací aparece decapitada la gente que se niega a pagar a los narcos el derecho a tener un negocio propio, porque todo sube menos mis ingresos, por la precariedad de los que me rodean, porque el planeta está destruido y en

Europa no hace más que ganar espacios la ultraderecha.

¿Ustedes no tienen miedo? Díganme, ¿de qué tienen miedo?

Muchos escritores y escritoras que nos dedicamos al género del terror lo hacemos porque es esa, quizás, la única manera de sacarnos los traumas, personales y colectivos, de dentro, una lección de anatomía, y eviscerarlos para verlos y luego compartirlos.

La familia, por ejemplo, ese gigantesco generador de traumas, es también el germen de cientos de historias del género: hijos poseídos, abuelos que quieren robar la juventud de los nietos, un hogar roto en el que se instala una presencia maligna, una embarazada que sospecha que su marido y sus vecinos pertenecen a una secta satánica, un huésped caníbal en un hogar infeliz, niños que, de pronto, sienten la necesidad de matar a sus padres.

165

No es difícil entender que las historias de terror existen porque son una hipérbole del miedo cotidiano: mi hijo no me quiere, mi pareja tiene una doble vida, bebo demasiado, la vejez me asusta, siento que vivo con gente a la que no conozco de verdad, cómo voy a criar a estas criaturas sin padre o sin madre, ¿me estoy enloqueciendo?, ¿qué va a pasar cuando se me acabe el dinero?

Desmadejar cualquier historia de terror sobrenatural hace que nos encontremos con el tuétano del miedo humano: amo y no quiero que desaparezca mi ser amado, no quiero sentir dolor, no quiero morir, quiero creer que hay un dios que me protege del mal, necesito sentirme seguro en mi hogar, quiero proteger a los míos, no quiero que me hagan daño, quiero

dormir y no tener pesadillas, quiero que me amen, quiero paz económica, no quiero invasiones extranjeras ni guerras, quiero saciar mi sed y calmar mi hambre.

Cualquier historia de casas embrujadas, de posesiones satánicas, de invasiones extraterrestres, de zombis, de vampirismo, de sectas, de objetos que cobran vida para destruirnos, cualquiera, todas, son símbolos del miedo atávico que tenemos a la muerte, al dolor, a las enfermedades, a la locura, a la maldad, a la pérdida de control y a no poder defender a los que queremos ni a nosotras mismas.

El terror no existe sin apelar a miedos universales y las personas, las sociedades, tenemos miedo a lo desconocido, a lo que irrumpe para destrozar la normalidad, al famoso *unheimlich* (literalmente: que no proviene de casa) de Freud: la extrañeza que aniquila la normalidad, lo siniestro.

¿Qué es más siniestro que la muerte, el hambre y la sed, la violencia, que desaparecan nuestros seres queridos, la guerra, la destrucción de la naturaleza, la extinción, que quieran dañarnos por ser quienes somos, el dolor físico, perder nuestros espacios seguros, el no poder hacer nada frente a la apisonadora del capitalismo?

Es decir, tenemos miedo a todo lo que está pasando a nuestro alrededor.

Por supuesto, no es nuevo que el terror aborde lo que sale en las noticias.

Mary Shelley escribió en *Frankestein* sobre el peligro de jugar con la tecnología (la electricidad) para dar vida a los muertos. *Drácula* de Bram Stoker es la historia de un enamorado que busca venganza por el feminicidio de

su amada, pero también es la historia de la lucha del mágico mundo antiguo frente al cínico mundo moderno. Stephen King cuenta en *Mientras escribo* que *Cementerio de animales* es una historia que se le ocurrió cuando vio con estremecimiento la cantidad y la velocidad de los camiones que pasaban frente a su casa y que cualquier día podían atropellar a su hijo. *La niebla*, del mismo autor, publicada en los años ochenta, habla del peligro de la energía nuclear. *Guerra Mundial Z*, la novela de Max Brooks, habla sobre el horror de la guerra y hasta dónde podemos llegar los humanos para exterminar al otro (se publicó en 2006 cuando Estados Unidos estaba en Afganistán).

Lo que es nuevo son las noticias. Y las voces que quieren escribir sobre eso.

Por eso Liliana Colanzi (*Nuestro mundo muerto, Ustedes brillan en lo oscuro*) y Samanta Schweblin (en *Distancia de Rescate*, por ejemplo) escriben terror ecológico. Por eso Mónica Ojeda (*Mandíbula, Las voladoras*), Dolores Reyes (*Cometierra*), Magela Badouin (*La composición de la sal*) o Brenda Navarro (*Casas vacías*) escriben sobre el terror de ser niña, adolescente, mujer. Por eso Mariana Enríquez (*Nuestra parte de noche, Los peligros de fumar en la cama, Las cosas que perdimos en el fuego*) escribe sobre el terror social, económico y político, sobre el trauma colectivo de una sociedad que vivió una dictadura asesina y cubrió con silencio, tierra y agua a los desaparecidos.

Sobre su obra, la escritora argentina dijo en una entrevista con *Medium*:

Los miedos que planteo tienen que ver más con la pobreza, el desamparo económico. Aquí el miedo

no está en el hombre que echa una maldición. Es esa clase media-baja aterrorizada de perder lo poco que tiene y que se puede convertir en un monstruo. Un poco en las consecuencias o la persistencia de los efectos de los traumas colectivos de violencia institucional, creo que eso aparece todo el tiempo en mis cuentos. Tratar de comunicar con muertos, tratar de encontrar huesos... qué se yo... porque en Argentina, como en tantos países de Latinoamérica, esto sucede. Y en Argentina la cuestión es que tuvo un montón de muertos y hay un montón de traumas sin cuerpos.

El trauma, entonces, es el verdadero motor de esto que por esa frenética necesidad de etiquetas y casillas se ha llamado “gótico andino”, “gótico tropical” o “neogótico latinoamericano”. La literatura latinoamericana contemporánea, sobre todo la escrita por mujeres, escribe y describe el trauma a veces subiéndole el volumen para transformarlo en algo sobrenatural, a veces envolviéndolo en lo poético y simbólico y, a veces, pegado al realismo.

No deberíamos, creo, hacer diferencia entre los monstruos que existen y los que no porque, en realidad, como hemos dicho, los seres y sucesos sobrenaturales son solamente una proyección, una hipérbole, un símbolo de los que nos persiguen en la vida real.

El *unheimlich*, lo que no pertenece a nuestra casa, lo siniestro, está ahí, aquí, allí.

En su hogar y en el mío.

El invencible verano de Liliana de Cristina Rivera Garza, por ejemplo, la historia del feminicidio de la hermana de la autora es una novela aterradora en el sentido en el que un hombre, por celos, por rabia, por machismo, asesina a una chica llena de gracia y deja

moribundos para siempre a todos quienes la quisieron.

Dice Aristóteles que para alcanzar la *catarsis* se necesitan dos elementos en el espectador, en el lector: *eleos* y *phobos*, piedad y temor. Y en el libro de Rivera Garza se encuentran ambos, de la mano, como en las historias de terror más espantosas y dolorosas.

Huaco retrato de Gabriela Wiener es otro ejemplo de la literatura no estrictamente de género que produce terror: el expolio, el colonialismo, el odio a una misma que nos han inoculado desde el racismo, el miedo, la extranjería, la soledad de las distintas, la precariedad. Wiener escribe descarnadamente su trauma individual que es, como suele ser, colectivo y que, como todos los monstruos de la literatura y el cine se quedan espantándonos en el sótano del alma.

169

Stephen King escribe: “El terror surge de una penetrante sensación de descentralización: todo se desmorona a nuestro alrededor. Si esa sensación de desmoronamiento es repentina y parece personal (si le golpea el corazón), entonces se incrusta en la memoria”.

El proceso de desalojo del barrio El Poso en la novela *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, de un horror inenarrable, es otro ejemplo de esas novelas que se han publicado en las últimas décadas en América Latina que hablan de abusos de poder, asesinatos, drogas, explotación sexual, precariedad, violencia policial y que recogen todos los terrores de la desigualdad social del continente desde un punto de vista descarnado y fresco. Esta novela, por ejemplo, recoge el trauma de una comunidad que no importa a nadie, salvo a la hermana

Cleopatra, una transexual líder espiritual. Pura marginalidad, pura supervivencia, puro miedo.

En estas novelas se muestra cómo la escritura latinoamericana contemporánea exorciza el trauma individual y el trauma colectivo para crear con esa materia monstruosa obras literarias que permitan poner en palabras la herida. Como escribió Piedad Bonnett en *Lo que no tiene nombre*: “la realidad, ya sabes, está siempre más allá de los hechos, más acá de la sombra que crece en las palabras”.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dra. Claudia Susana Gómez López

Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro

Secretario General

Dra. Diana del Consuelo Caldera González

Secretaria Académica

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar

Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Coordinadora del Programa Editorial Universitario

*Voces femeninas contemporáneas: poéticas
de lo inquietante*

terminó su tratamiento editorial en el
mes de agosto de 2025.

En su composición se utilizó la fuente tipográfica
Source Serif de 9, 11, 14 y 24 puntos
y el cuidado de la edición estuvo a cargo
de Jaime Romero Baltazar y Fabiola Correa Rico.