ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

30.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia

EDUCatt
2020

CENTROAMERICANA

30.1 (2020)

Direttore
DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico
Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral
Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2020 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-691-6

Actas del IX Coloquio-Taller de la Red Europea
de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

IDENTIDADES HERIDAS.
EL DISCURSO DEL CUERPO EN LAS ARTES CENTROAMERICANAS

SARA CARINI - MICHELA CRAVERI
(COORDS.)

Milano, 8 – 10 de noviembre de 2018
Università Cattolica del Sacro Cuore

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

CENTROAMERICANA

No. 30.1 (2020), ISSN: 2035-1496 **SEMESTRAL**

ÍNDICE

CARLOS AYRAM
El vuelo de la manca, la escritura con el pie. Gaby Brimmer y Lorenza Bötnner: autorialidades corporales e impugnación al campo cultural en América Latina 7

DANTE BARRIENTOS TECÚN
El mundo del cuerpo / el cuerpo del mundo en la poesía centroamericana contemporánea 33

EMILIE BOYER
Cuerpo y naturaleza. El protagonismo del medio ambiente en «Waslala» de Gioconda Belli y «Azul maligno» de César Rodríguez Indiano 57

ÓSCAR GARCÍA
Melitón Barba: de la medicina a la ficción 81

SANDRA GONDOUIN
El cuerpo en «Puente adentro» de Arnoldo Gálvez Suárez. Una lectura crítica desde el concepto de 'transliteratura' 107

EMANUELA JOSSA
Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos 137

ANDREA PEZZÉ
El médico frente a la barbarie. «Pedro Arnáez» de José Marín Cañas 163

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES
Cuerpo femenino: ¿cuerpo nihilista? «Vacío» y la construcción social de la locura 185

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ
Sida y homosexualidad en los cuentos «Antes y ahora» y «Carpe diem» de Alfonso Chase 203

ROCÍO ZAMORA SAUMA
El documental performativo. Cuatro experiencias centroamericanas 235

Instrucciones a los autores 261
Normas editoriales y estilo 261
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 263
Política de acceso y reuso 264
Código ético 264

Centroamericana 30.1 (2020): 7-32
ISSN: 2035-1496

Recibido: 14 de marzo de 2019
Aceptado: 16 de octubre de 2019

EL VUELO DE LA MANCA, LA ESCRITURA CON EL PIE

Gaby Brimmer y Lorenza Bötnner: autorialidades corporales e impugnación al campo cultural en América Latina[*]

CARLOS AYRAM
(Pontificia Universidad Católica de Chile – ANID)

Resumen: Los recientes abordajes en el campo de los estudios de la discapacidad han fijado su atención en la emergencia de estéticas que cuestionan los discursos hegemónicos que han sostenido una mirada caritativa y médica sobre las discapacidades. De esta manera, la emergencia de escrituras, imágenes y producción artística de personas en condición/situación de discapacidad lleva a pensar, de un lado, en otros procesos de representación fuera de la hegemonía discursiva y, de otro lado, en una posibilidad para impugnar la configuración de campo cultural. En el contexto de estas preocupaciones, me interesa problematizar los trabajos de dos artistas con discapacidad: Gabriela Brimmer, activista, poeta y escritora mexicana, y Lorenza Bötnner, performer chilena-alemana, para reflexionar cómo se producen ciertas condiciones de construcción autorial llevadas a cabo con la materialidad de sus cuerpos. Así, me interesa establecer un paralelo entre los proyectos estéticos y artísticos de Brimmer y Bötnner que problematizan una cuestión fundamental: la conquista de una autorialidad corporal en tanto forma de impugnación al campo cultural y literario de América Latina.

[*] Agradezco la asesoría y colaboración del Dr. Danilo Santos, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante la escritura de este texto.

Palabras clave: Autorialidad – Cuerpo – Gaby Brimmer – Lorenza Bötnner – Campo cultural.

Abstract: «The Manca's Flight, the Writing with the Foot. Gaby Brimmer and Lorenza Bötnner: Bodily Authoriality and Dispute to the Cultural Field in Latin America». The topics that address the issue of disability studies have focused on the emergence of the aesthetic problems, question the hegemonic discourses that have held a charitable and medical view on disabilities. In this way, the emersion of writings, images and artistic production of people in a condition/situation of disability lead us to think, on the one hand, in other processes of representation outside the discursive hegemony and, on the other hand, is a possibility to challenge the configuration of the cultural field. In the context of these concerns, I am interested in problematizing the works of two artists with disabilities: Gabriela Brimmer, activist, Mexican poet and writer, and Lorenza Bötnner, Chilean-German artist. Both artists to reflect on how to meet certain conditions of authorial construction carried out with the materiality of their bodies. Thus, I am interested in establishing a parallel between the aesthetic and artistic projects of Brimmer and Bötnner that problematize a fundamental question: the conquest of a bodily authority as a form of challenge to the cultural and literary field of Latin America.

Keywords: Authorship – Body – Gabriela Brimmer – Lorenza Bötnner – Cultural field.

> Rum… rum… rum… murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boba que babeaba. Pobre Betina. Error de la naturaleza. Pobre yo, también error y más aún mi madre que cargaba olvido y monstruos.
>
> (Aurora Venturini)

En el documental *Examined Life*, de Astral Taylor, hay una escena en la que aparecen conversando Judith Butler y la activista y artista con discapacidad Sunaura Taylor. Mientras recorren algunas calles de la ciudad de San Francisco, ambas reflexionan sobre aquellos cuerpos que son capaces de

aparecer en condiciones de vulnerabilidad para existir estética y políticamente en el mundo. Entonces, Judith Butler se cuestiona: «¿qué es lo que puede hacer un cuerpo?»[1]. Esta pregunta interroga la manera en que el cuerpo (más que paradigma o instancia de reflexión teórica) genera prácticas de resistencia por un derecho de aparecer políticamente[2], por ejemplo, en el espacio público. Por tanto, la reunión de ambas activistas sirve para pensar los modos y las condiciones (materiales y simbólicas) en que un cuerpo aparece para disputarse una lucha por su visibilización.

La conversación entre Butler y Taylor, pactada en el marco del lenguaje documental (y que encuentro potente en tanto producción epistémica interseccional)[3] me permite encontrar una primera reflexión para pensar cómo ciertos sujetos logran construir producciones autoriales, llevadas a cabo con el cuerpo, para disputar su inserción en campo cultural y literario. En consecuencia, quisiera examinar la manera en que aquellas corporalidades subalternizadas e infantilizadas por el discurso médico, principalmente, por no obedecer al presunto y sospechoso canon corporal normado, encuentran dispositivos de emergencia que remiten a lo que un cuerpo puede hacer o fabricar para aparecer en la vida literaria y artística. Para ello, quisiera reflexionar sobre dos agenciamientos concretos: de un lado, la construcción

[1] A. TAYLOR, *Examined Life*, Sphinx Productions, Toronto 2008, min 8:58.

[2] En *Cuerpos aliados y lucha política*, Judith Butler plantea cómo los espacios de la reunión, la marcha y la protesta social (asamblea en palabras de la autora) validan y conceden legitimidad política a cuerpos que desean superar una vida precaria y ejercen un derecho a aparecer en público como acto de manifestación: «dicen que 'no son desechables' con estas palabras o con otras distintas; lo que expresan, por así decirlo es: 'seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida vivible'» (J. BUTLER, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Bogotá 2017, p. 2). Esta idea, la extrapolo al contexto de los estudios de la discapacidad, en que sujetos cobran visibilidad a través de tácticas y prácticas culturales que les permiten aparecer y articularse políticamente.

[3] Es preciso advertir que en esta sección del documental Butler y Taylor están señalando las profundas cercanías e intersecciones, por ejemplo, entre los estudios de género y los estudios de la discapacidad, entre la filosofía y la producción artística, entre la filosofía y el activismo.

textual del cuerpo de la activista mexicana con parálisis cerebral, Gabriela Brimmer, y, de otro, la construcción performativa y visual del cuerpo de Lorenza Bötnner, artista plástica y trans. chilena-alemana. Me interesa pensar cómo Gabriela y Lorenza usan la materialidad de sus cuerpos (minoritarios, femeninos, subversivos, altamente contestatarios) para producir una práctica autorial corporalizada que impugna el lugar asociado a los artistas con discapacidad en el campo cultural y literario de América Latina.

Escribir y pintar con los pies: autorialidades corporales

Gabriela Brimmer nació en México en 1947. Fue una de las pioneras de los derechos para las personas con parálisis cerebral en su país. El caso particular que me interesa examinar es la manera en que Gabriela construyó un aparato de sentido a través de la escritura con el uso de su pie izquierdo. En 1979, Gabriela publica su autobiografía, *Gaby Brimmer*, en la editorial Grijalbo, con ayuda de Elena Poniatowska, quien prologa, edita y organiza el libro en función de su publicación. El libro está confeccionado por tres voces: Gaby, su nana Florencia, y su madre Saris; estas dos últimas, en calidad de testigos, construyen el periplo de Gabriela entre hospitales, geriátricos, centros de rehabilitación y universidades. Mas lo que me interesa particularmente de esta autobiografía, es el gesto de su publicación: más allá de retratar la mirada milagrosa sobre un cuerpo 'impedido', señala las condiciones de emergencia de una autorialidad corporal.

Entiendo una 'autorialidad corporal' como una puesta en escena del cuerpo dentro de las condiciones de formación y posicionamiento de una autoría. Si el autor, como estrategia y marca discursiva, es una puesta en práctica de la autoridad que rige, ordena y clasifica determinados discursos, el cuerpo material está vinculado en el marco de dicha praxis. Para el contexto y propósito de este trabajo, y la particularidad de los objetos analizados, la autorialidad no solo integra lo que produce y filia a su dominio, sino que acude al cuerpo para hacer posible su producción. En consecuencia, la autorialidad la entenderé como una práctica corporalizada que sitúo y ejemplifico a través de las obras de Brimmer y Bötnner.

La figura del autor ha sido pensada como una suerte de marca de autoridad y legitimidad en un cuerpo textual o discursivo específico. Según Michael

Foucault, el nombre de autor instauró una manera singular de agrupar ciertos órdenes discursivos que ayudaron a caracterizar sus modos de existencia, circulación y funcionamiento en un contexto social e histórico. El nombre de autor «ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros»[4]. Esas marcas de verdad y autoridad, que Foucault va a considerar en términos de función-autor, «está[n] ubicada[s] en los límites del discurso y realidad extradiscursiva y ligada a la clasificación y control del sentido de los enunciados»[5]. No obstante, en la preocupación foucaultiana, habría que preguntarse cómo se produce una autoría que se encarna en un cuerpo material. En este orden de ideas, para el caso de *Gaby Brimmer*, interrogo la manera en que el nombre de la autora funciona por un dispositivo material que lo sostiene, dicho de otro modo, el nombre como función discursiva está atado al movimiento corporal que hace posible la construcción del texto en tanto discurso encarnado: «De esta manera, puedo afirmar que el cuerpo que aparece, es un cuerpo diferente, y que ese cuerpo es también quien escribe para ser leído, para ser mirado, visto, entendido, es decir, un cuerpo hecho escritura»[6]. La autoría de la obra está construida con el cuerpo: la marca de autoridad y legitimidad quedan instaladas en el objeto producido. La función autorial, en este caso, descansaría en cómo Gabriela posiciona su cuerpo y fabrica su propia agencia de aparición a través del pie izquierdo.

Así, el gesto singular y potente que representa la publicación de este libro descansa en las condiciones de producción, creación y aparición que llevaron a

[4] M. FOUCAULT, "¿Qué es un autor?", en ID., *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Paidós, Barcelona 1999, p. 338.

[5] M. TOPUZIAN, *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires 2014, p. 17.

[6] C. AYRAM, "Hacerse un cuerpo a través de la palabra. *Gaby Brimmer*: discapacidad, enfermedad y escritura", en A. MONTES (ed), *Actas de las I Jornadas Internacionales. Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2017, p. 4.

Gabriela a textualizar su cuerpo solo con el uso de su pie izquierdo en una máquina de escribir (apodada El Che Guevara). El texto que escribió Brimmer constituyó, de un lado, la deconstrucción de su discapacidad: le permitió controlar su cuerpo para exponerlo como un acto de sentido. De otro lado, la obra configuró una posibilidad abierta y extensiva para involucrar la materialidad del cuerpo en la confección de un producto cultural específico, que en este caso sería la autobiografía. En ese sentido, acudir al pie, señalarlo en el desarrollo del texto, hacerlo visible como medio por el cual se escribe, es el primer indicio para pensar en la constitución de una autorialidad corporalizada. El pie izquierdo podría complejizar mucho más la función-autor que propuso en su momento Michael Foucault. Haría falta pensar en las diferentes puestas en escena del cuerpo como primer momento de una autoría; «no podría haber una autorialidad descorporeizada, definitivamente, está encarnada»[7]. En la autobiografía Gabriela afirma lo siguiente: «Adoro mi máquina porque por medio de ella me comunico con todos los demás, con ustedes, y puedo controlar más o menos mi situación. Aparte de escribir a máquina, tejo y pinto con el pie izquierdo, por eso lo llamo mi pie boca»[8].

El pie rebelde de Gaby traspasó la materialidad y densidad de un cuerpo imposibilitado, domesticado por el discurso médico. Esa agencia corporal en Gaby deshace a toda costa la hegemonía discursiva de la práctica médica y clínica, es decir, la convierte de alguna manera también en su campo de batalla. Gabriela decidió residir en la escritura, trenzarse con las letras, develar una posición estética capaz de engendrar el cuerpo oculto, jamás pensando como posibilidad creadora: es en la escritura donde Gaby encuentra una residencia permanente y política, una práctica autorial corporalizada[9]. No se trata solo de

[7] C. AYRAM., "Para sospechar de la autora. Disputa autorial y legitimidad de la edición en *Gaby Brimmer* de Gabriela Brimmer y Elena Poniatowska", *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay,* 2020, 15, p. 165.

[8] G. BRIMMER – E. PONIATOWSKA, *Gaby Brimmer*, Editorial Grijalbo, México 1979, p. 51.

[9] El libro fue un best seller en su momento, de hecho, sirvió como modelo para posteriores productos culturales inspirados en la vida de Gaby Brimmer. Menciono la película *Gaby: A True Story* (1987) de Luis Mandoki, quien según Poniatowska no pudo haber contado la

reconocer que la autora es o 'posee' un cuerpo con el cual escribe; la invención de esta autorialidad: «permite dar cuenta de los mecanismos que regulan las 'posturas autoriales' o los posicionamientos en el campo literario de determinadas figuras, obras y géneros discursivos»[10].

Amy Kaminsky plantea que Gabriela Brimmer logra la superación de un cuerpo físico porque ha creado un cuerpo textual para posicionarse políticamente[11]. Con todo, es preciso advertir que, si bien hay un tránsito del cuerpo al texto, es la materialidad del cuerpo la que se asume como riesgo y principio enunciativo; ahí radica el proyecto autorial de Gabriela, que bien podría entenderse performativamente. «Por lo anterior, el cuerpo que escribe Gaby Brimmer instala una manera propia de aparecer: revela la itinerancia por el calvario de la rehabilitación y la cura, pero también construye una manera distinta de instalarse como agente productor en un mercado de bienes culturales»[12]. La génesis autorial está signada indefectiblemente por lo que hace y es capaz de hacer un cuerpo: la escritura renace bajo otro mecanismo de producción, en este caso, el pie. Ya no es una labor 'manuscrita' la que sostiene la configuración del artificio, antes bien, es la marca del pie lo que estará impreso en el relato. Sumado a lo anterior, la autobiografía es también el espacio propicio para vincular y registrar diferentes géneros discursivos: entre las distintas diégesis de la obra, el sujeto poético que inventa Gabriela también aparece, se muestra como posibilidad creadora; es ella la autora de una serie de poemas escritos con el pie, anunciados como espacio de resistencia:

genuina historia de Brimmer porque el libro había sido el único registro escrito que dejó la poeta mexicana. No obstante, Mandoki asegura que fue Gaby quien le contó su historia.

[10] A. PÉREZ – M. TORRAS FRANCÉS, "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2015, 24, p. 10.

[11] A. KAMINSKY, *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 62.

[12] AYRAM, "Para sospechar de la autora", p. 166.

> Entré pidiendo / salí pidiendo ¿Qué pedía yo? / ¿Acaso pedía un rayo de sol? ¿Acaso pedía rayo de luna? / ¿Acaso pedía rayo de amor? Entré pidiendo / salí pidiendo / Mas ¿qué pedía yo? Pedía la vida no vivida / Pedía el amor no soñado Pedía la rosa que no existe / pedía la escritura no escrita / Pedía el juego no jugado[13].

Por consiguiente, esa transferencia discursiva (del cuerpo a la letra y de la letra al cuerpo) señala un rasgo que luego sostendrá la imagen de autor que la misma Gabriela irá construyendo. La autobiografía no solo constata una 'experiencia de vida', antes bien, la obra destaca plenamente un ethos discursivo, que como lo plantea Dominique Maingueneau: «se muestra en el acto de la enunciación»[14], más no solo se circunscribe a una característica verbal, también está semiotizado. En este caso, ese ethos funcionaría en la imagen de Gabriela como soporte de su enunciación y de la recepción de esta en el campo literario, incluso, operaría, según Meizos, en la construcción ulterior de la postura autorial[15]. Ese rasgo discursivo será indispensable en la construcción de la autorialidad en Gabriela y devela una manera de posicionarse en el mundo, de aparecer como sujeto en/de la escritura y frente a la patologización del cuerpo enfermo. En ese sentido se lee en la autobiografía lo siguiente:

> El público no sabe lo que es un enfermo con parálisis cerebral, a veces ni siquiera lo saben los médicos. Creen que somos retrasados mentales, tarados, que alguien nos aplastó en la cuna, que tenemos alguna enfermedad congénita o contagiosa. También creen que podemos ser locos o peligrosos, que somos epilépticos, que nos va dar un ataque, que podemos desgarrarnos las vestiduras por lo incontrolable de los movimientos. Todo esto debería aclararse abrirle los ojos a muchos ciegos que no quieren ver nuestro problema y que niegan ayuda a sus semejantes. No solo a los inválidos físicos sino a tantos seres humanos

[13] BRIMMER – PONIATOWSKA, *Gaby Brimmer,* p. 120.

[14] D. MAINGUENEAU, "El ethos: un articulador", en J. ZAPATA (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia 2014, p. 135.

[15] J. MEIZOS, "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos* e imagen de autor", en *Ivi,* p. 89.

> normales que también necesitan ayuda. Miren, la actitud de la gente ha limitado a los enfermos de parálisis cerebral porque sus parientes no se atreven a llevarlos a un restaurant, o un cine, a un lugar de reunión pública por temor a la reacción que siempre es desfavorable[16].

Ahora bien, Roland Barthes advirtió que la escritura «es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe»[17]; no obstante, la autora y su cuerpo se resisten a desaparecer en *Gaby Brimmer*. Quiero discutir brevemente esa desaparición del cuerpo respecto a las condiciones de producción de un material escrito. Claramente la autobiografía va develando las marcas del cuerpo en su constitución como texto. A pesar de contar con el amparo de la imagen de Poniatowska[18], Gaby Brimmer también considera una invención autorial a través de la escritura con el pie izquierdo; ahí podría residir un principio performativo del cuerpo que escribe. No podría disociarse, a la forma barthiana, el autor como productor de escritura del cuerpo que escribe.

De otra parte, Lorenza Bötnner nació como Ernst Lorenz Bötnner en 1959 en Puntas Arenas, Chile. A la edad de diez años, Lorenza perdió sus brazos por atrapar un ave que se encontraba en un cable de alta tensión que le carbonizó sus brazos: «un día vio un pájaro en un alambre, tan cerca, que sólo bastaba estirar las manos para cogerlo. Pero Ernst nunca supo que ese alambre era un cable de alta tensión, y la descarga eléctrica revolcó en el suelo su frágil cuerpo»[19]. Sometido a intensos procedimientos de rehabilitación en Alemania, le amputaron ambos brazos; la gangrena le devoró las alas

---

[16] BRIMMER – PONIATOWSKA, *Gaby Brimmer*, p. 166.

[17] R. BARTHES, "La muerte del autor", en ID., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Madrid 1994, p. 65.

[18] Para conocer más sobre el problema de una 'doble' autoría entre Elena Poniatowska y Gabriela Brimmer aconsejo revisar el capítulo "Gabriela Brimmer: *Enabling* Testimonio" que hace parte del libro *Carnal Inscriptions. A Spanish/American Narratives of Corporeal Difference and Disability* de Susan Antebi (Palgrave Macmillan, Nueva York 2009).

[19] P. LEMEBEL, *Loco afán. Crónicas del sidario,* Seix Barrial, Santiago de Chile 2009, p. 57.

imaginarias a la Böttner. No obstante, es el tránsito de Lorenza por el espacio de rehabilitación donde se inscribe un derecho a la fuga y un rechazo a patologización del cuerpo 'discapacitado'. De hecho, habrá que empezar a considerar cómo tan tempranamente el rechazo de Lorenza a la prótesis visibiliza las condiciones de producción de lo que será su autorialidad. Según Paul B. Preciado: «En este sentido, podríamos decir que Lorenza surge de la resistencia al proceso de transformación de Ernst Lorenz en 'hijo de la talidomida'[20]: rechaza las prótesis que pretenden rehabilitarlo como cuerpo 'normal', niega la educación como discapacitado y dedica la mayor parte de su tiempo al dibujo, la pintura y la danza»[21].

Lorenza Bötnner, al igual que Gaby Brimmer, descubre en el cuerpo una doble agencia: primero, un tránsito por los géneros artísticos en el que el cuerpo es el centro de la experimentación, es decir, es la puesta en escena que está entre el dibujo y la fotografía autoficcional[22], entre la danza y la pintura. Segundo, existe un claro interés por desafiar ciertas convenciones heteronormativas en las que el cuerpo travestido (más allá de cierta cosmética del simulacro) es expuesto como una conquista identitaria y sexual: «en resistencia frente a este modelo político-sexual, el doble proceso de reivindicación artística y de género permite a Lorenza construir una corporalidad al mismo tiempo disidente y deseable: se trata, por una parte, de resexualizar un cuerpo que ha sido desexualizado por el discurso médico e institucional»[23]. Paralelamente, esa reivindicación de género está asociada con la urgencia de la firma de su nombre como un acto político y autorial: no solo

[20] La talidomida fue un fármaco desarrollado entre 1957 y 1963 en Alemania que actuaba como sedante y calmante durante los primeros meses de embarazo para las mujeres; sin embargo, sus efectos secundarios fueron nefastos porque producían malformaciones congénitas y malformaciones en las extremedidades de los/as niños/as.

[21] P.B. PRECIADO, *Lorenza Bötnner. Réquiem por la norma*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona 2018, p. 5.

[22] En oposición a la fotografía como experiencia colonial, aquella que retrata cuerpos para su estudio antropológico.

[23] PRECIADO, *Lorenza Bötnner. Réquiem por la norma*, p. 8.

se concentraría esta acción en marcar la obra producida para agruparla como parte de una cadena de producción, antes bien, la función del nombre en Lorenza será decisiva para buscar el espacio de autoridad encarnando su apuesta travesti.

La firma sobre la materialidad de la obra se hace con los pies y con la boca, acaso otro gesto que pueda robar la idea de la signatura como un trabajo meramente manual. Los derechos de propiedad intelectual (*copyright*) aparecen como urgencia recién entrada la modernidad occidental, como lo explicaría Chartier, a propósito de Foucault: «las categorías estéticas y categorías jurídicas, entonces, se apoyan recíprocamente para definir a la vez el concepto moderno de obra y un rasgo esencial de la función-autor»[24]. Pero no se trata solo del acto de 'firmar' en tanto marca de propiedad de un objeto, es decir, no se trata solo de pensar en ciertos derechos morales y materiales sobre la obra producida, sino cómo esta firma, que es correlato de una autorialidad, es signo de un cuerpo disruptivo, de una voz disidente, de una subjetividad resistente al proceso de normalización: es Lorenza, no como un alter ego de Lorenz, es Lorenza como agente de producción cultural y artística; la firma es un acto jurídico por la construcción identitaria de este cuerpo.

De ahí que la invención autorial de Bötnner no podrá hacerse lejos de la firma del nombre propio, por ejemplo; el nombre remitirá a cierta condición singular que articulará la obra bajo el registro de un cuerpo que produce una signatura propia «y no es por azar que la firma, *signum authenticum* que autentifica esta identidad, sea la condición jurídica de las transferencias de un campo a otro, es decir, de un agente a otro, de las propiedades atribuidas al mismo individuo instituido»[25]. Esa conquista de imagen también tiene relación con las posibilidades de representación: ¿quiénes y cómo son expuestos los cuerpos que encarnan un estatuto corporal distinto?, ¿de qué manera se concede o se deniega la posibilidad de ser un cuerpo expuesto? Aquí

[24] R. CHARTIER, "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función-autor", *Signos Históricos*, 1999, 1, p. 18.

[25] P. BOURDIEU, "La ilusión biográfica", *Acta Sociológica*, 2011, 56, p. 124.

la relación con los pies y la producción autorial, como en Gaby Brimmer, vuelve a retar la producción artística como una instancia de poder 'manual', mejor dicho, la materialidad de un cuerpo no normado altera, de nuevo, las lógicas de la creación[26]. Esta autorialidad del cuerpo produce una marca autoral estable y nítida sobre determinado objeto estético; incluso permite que se construya, *a posteriori,* su escenografía autorial. El cuerpo produce un objeto que no se podría solo inscribir en una práctica artística unitaria: Lorenza danza y pinta en las calles, se auto-retrata desafiando las convenciones del género[27] y se maquilla el rostro en un gesto cosmético que podría traducirse en una estética travesti.

Si bien el repertorio artístico de Lorenza Bötnner es amplísimo[28], quiero detenerme en un gesto performativo fundacional en el que la materialidad del cuerpo de Lorenza se inscribe en la conquista de una autorialidad corporal. Estoy hablando de su performance en 1982 en Berlín, en el que recubre su cuerpo con yeso para ocupar (y vaciar de sentido) a la Venus de Milo[29]. Me interesa seguir la

[26] Es posible pensar si esa producción autorial con los pies, podría intensificar aún más el acto estético en vías de considerarlo bajo el régimen de lo político que podría alinearse con las preocupaciones de Jacques Rancière.

[27] Rosemarie Garland Thomson afirma que el retrato es un género canónico y de élite que es desafiado por algunos artistas, como Chris Rush o Rita Lehrer, quienes retratan a personas con discapacidad en aras de conseguir nuevas formas de visibilización y legibilidad social para estos sujetos y sus rostros. «These pictures demand recognition. Portraits themselves – apart to from the intention of the artist or subject – say 'Look at me and see who I am'» (R. GARLAND-THOMSON, "Picturing People with Disabilities. Classical Portraiture as Reconstructive Narrative", en R. SANDELL – J. DODD – R. GARLAND-THOMSON (eds.), *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*, Routledge, New York 2010, p. 25). La práctica del retrato en Bötnner podría desafiar cabalmente la mirada de sus espectadores para posicionarse frente a ellos.

[28] De hecho, hasta febrero de 2019, en el Palacio de la Virreina en Barcelona, estuvo abierta la exhibición artística *Réquiem por la norma,* comisionada por Paul B. Preciado,

[29] Es preciso mencionar que el registro que se conserva del performance es exiguo. Están algunos fotogramas de la intervención performativa y el relato que hace Paul B. Preciado en su curaduría de la obra de Bötnner. De hecho, Lorenza repetirá este performance en East Village, Nueva York (1986), y posteriormente, en Munich (1987).

idea propuesta por Preciado en la que lee cómo Bötnner fabrica el cuerpo de la Afrodita, aun conservando de manera deliberada, el vello corporal. Por tanto, el gesto no puede ser entendido como una reduplicación del modelo, más bien, produce una fractura de la obra clásica en dos vías: primero, hacia una punzante posición en la que un cuerpo quiebra la tradición helénica, incluso, la pone en duda en tanto objeto fabricado para la contemplación de lo bello. Segundo, el cuerpo le roba la quietud a la escultura y pone en escena el movimiento; de hecho, Lorenza empieza a moverse y a comentar con el público sobre aquellas estatuas que son figuraciones de la belleza occidental, pero también son cuerpos mutilados, como la Venus. Preciado glosa lo siguiente, a propósito de este performance:

> bajándose del pódium y bailando delante del público. Este es un momento constituyente en el que las relaciones entre poder y mirada en el espacio público son reorganizadas: frente a la pasividad y al silencio impuestos sobre el cuerpo con diversidad funcional, el baile y la voz son técnicas de empoderamiento social que buscan aumentar la potencia de actuar[30].

Entonces podría surgir la pregunta ¿no es la obra artística un conjunto de intensidades móviles que circulan por un espacio de comunión y recepción?

El performance que lleva a cabo Lorenza Bötnner le roba el podio de la belleza y la perfección a la Venus de Milo. Leo este gesto en clave fundacional porque, primero, interroga el canon corporal occidental fundado en imágenes de la diferencia corporal y, segundo, dialogará posteriormente con otros artistas, como Mary Duffy[31] o Marc Quinn[32], quienes concedieron a los

[30] PRECIADO, *Lorenza Bötnner. Réquiem por la norma*, p. 8.

[31] En el documental *Vital Signs: Crip Culture Talks Backs* (1996), de David Mitchell y Sharon Snyder, se presenta el perfomance que llevó a cabo la artista sin brazos Mary Duffy en la que, reduplica a la Venus con su cuerpo, desafiando cabalmente la mirada de su audiencia: Tobin Siebers comenta: «she drapes her naked body with white cloth in mock imitation of the famous Venus to regain control of the public's reaction to her» (T. SIEBERS, *Disability Aesthetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, p. 86).

[32] Me interesa hacer dialogar la experiencia de Böttner con la obra de Marc Quinn: *Alison Lapper Pregnant* llevada a cabo durante el año 2009 en Trafalgar Square, en Inglaterra. La

cuerpos con discapacidades una producción de imagen, es decir, una imagen pública, y en cierta medida, como lo afirma George Didi-Huberman: «procura que, pese a todo, aparezca una forma singular, una 'parcela de humanidad', por humilde que sea, en medio de las ruinas o de la opresión»[33]. En este sentido, esa producción de imagen podría estar en dos niveles: de un lado, hacia una imagen de autor que funciona en la escena de una construcción deliberada a través de trayectos intencionados en el campo cultural por medio de su inscripción performativa. De otro lado, fabricar la imagen de autor, en este caso, depende tanto del performance que señalo como de la obra que empezará a producir Böttner y que ella misma firmará con sus pies.

La posición política del cuerpo de Lorenza, un cuerpo 'transtullido' como lo define Paul B. Preciado (o me gustaría entenderlo como un cuerpo filiado con lo *freak*)[34] logra aparecer como materialidad resistente. Lemebel afirma que: «ciertamente, este artista se inscribe en una categoría especial del arte gay, pero en Lorenza la homosexualidad es una reapropiación del cuerpo a través de

escultura fue duramente criticada en su momento porque era 'incómoda' de observar en el espacio público. La crítica instaló su inconformidad en la representación de ese cuerpo gestante y con discapacidad que exponía Quinn a lo que Lapper pronunció: «I realise I'm not looked at as a normal human being – I've never met a 'normal human being' in my life, I hasten to add – but it's amazing, just because my limbs are missing, how different people think I am, and that somehow you don't function like anybody else. I mean, I had an amazing pregnancy. I looked fantastic, I felt fantastic» (E. SANER, "Alison Lapper: 'Disabled people are looked at as a drain on society, and I´m certainly not that'", *The Guardian,* 2 de agosto de 2014, en <www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/aug/02/alison-lapper-disabled-people-drain-on-society>, consultado el 2 de septiembre de 2018).

[33] G. DIDI-HUBERMAN, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Ediciones Manantial, Buenos Aires 2014, p. 25.

[34] De hecho, el interés de investigación de Lorenza, durante su estancia en la Universidad de Kassel, donde obtuvo su licenciatura en artes, está vinculada con los *freak-show*. Menciona Paul B. Preciado: «El freak show constituye un momento de transición entre el régimen teológico en el que el cuerpo no conforme es visto como una monstruosidad contra-natura y su transformación en objeto de la investigación científica y de las industrias de la discapacidad» (PRECIADO, *Lorenza Bötnner. Réquiem por la norma*, p. 8).

la falla»[35]. No obstante, la falla no es la ausencia en el cuerpo que subvierte a la Venus, es la falla que la mirada occidental ha establecido sobre el cuerpo ¿es acaso la mirada occidental la que está tal vez discapacitada?

Javier Guerrero examina la manera en que el escritor mexico-peruano Mario Bellatin expone la materialidad de su cuerpo a través del uso de garfios que «desafía[n] las formas usuales de la materia»[36] e interviene deliberadamente sobre la anatomía de su cuerpo. Mas la intención de Bellatin es también exhibir el cuerpo intervenido y re-sexualizado: la prótesis funciona como un mecanismo provocador que ornamenta la identidad sexual del escritor, la deja en evidencia: «El cuerpo de Mario Bellatin, su anomalía, goza al exhibir su condición de materia alterada»[37]. El caso de Bellatin podría tener ciertas relaciones con Böttner respecto a una autoría corporal. Si bien Lorenza rechaza la prótesis, como dispositivo de normalización y pinta con sus pies; Bellatin la usa como estrategia de provocación y también en tanto configuración de una escritura disidente llevada a cabo entre una mano biológica y una mano-garfio: ambas agencias corporales escriben, pintan, producen objetos estéticos que deben ser pensados como actos sumamente corporalizados.

Finalmente, los cuerpos de Gaby y Lorenza quiebran una hegemonía discursiva sobre aquellas corporalidades que históricamente han sido subalternizadas por las lógicas de disciplinamiento clínico. Ambas autoras sobrescriben su cuerpo en el entramado de una razón biopolítica. Al respecto Jean-Luc Nancy nos recuerda cómo la escritura del y con el cuerpo es un acto de sentido y de desviación del discurso: «[d]e ahí que no sea posible escribir '*al*' cuerpo, o escribir *el* cuerpo sin rupturas, cambios de parecer, discontinuidades (discreción), ni tampoco, sin inconsecuencias, contradicciones, desviaciones dentro del discurso mismo»[38]. Ambas artistas se

[35] LEMEBEL, *Loco afán*, p. 57.

[36] J. GUERRERO, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt 2014, p. 257.

[37] *Ivi*, p. 256.

[38] J.-L. NANCY, *Corpus*, Arena Libros, Madrid 2010, p. 19.

oponen, en este caso, a un discurso reduccionista sobre la discapacidad a través de la puesta en escena de sus corporalidades y construyen su autoría en distancia de aquellas instituciones culturales que les negaron sus derechos autoriales ¿no habrá nada acaso más político que sea el cuerpo quien se encargue de desplazar el discurso y la razón dominante para situarse mucho más allá de una hegemonía política y autorial?

Para impugnar el campo cultural

Los proyectos autoriales de Brimmer y Bötnner no solo descansan en la producción de un objeto cultural fabricado con el cuerpo, sino en las relaciones que dichas producciones (artística y literaria) tienen obligadamente con el campo cultural y literario. No se trata solo de examinar las condiciones de producción, que, de manera singular, tienen ambas artistas respecto a la obra producida, antes bien, se trataría de establecer las relaciones que estarían tensando, desafiando y ensanchando el campo cultural al cual pertenecen como agentes de producción. En consecuencia, me gustaría leer estos proyectos en clave de disputa constante por la legitimidad y valor de quien produce una obra.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo[39] proponen leer la constitución del campo intelectual como la suma de dos elementos específicos: las formas culturales, es decir, la obra en cuestión, y las instancias de autoridad, o sea, las instituciones que dotan de valor y legitimidad al objeto producido, también a su productor concreto, claro está. Solo de esta manera, un autor y su obra podrían circular (o no) en un espacio de relaciones y tensiones constantes. Con todo, la manera en que se posiciona una forma cultural específica respecto, por ejemplo, a un campo ya constituido o a un sistema literario en construcción, tendría que verse en el marco de las tensiones que esta propone y genera. No sería útil solo pensar en la inserción de una voz autorial emergente y el lugar

[39] C. ALTAMIRANO – B. SARLO, *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires 2001.

que ocupa, sino cómo lo ocupa y las disputas que genera al interior del campo mismo. Según Bourdieu:

> hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual y que reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que trasmiten[40].

En este orden de ideas, estoy de acuerdo con Sarlo y Altamirano en que la génesis del campo cultural, leído por Bourdieu, funcionaría para el contexto francés decimonónico, dada las particularidades del caso examinado sobre la autonomización del autor y su obra en Gustave Flaubert. Para América Latina, la toma de posición respecto a cierta soberanía externa o eurocéntrica se vuelve fundamental en la creación del campo: la reivindicación de la autoridad ya no tendría que ver con ciertos modelos de dependencia cultural, sino en la búsqueda de una instancia de consagración que descansa en instituciones académicas, revistas críticas y culturales. Aún así, no podría haber solo una toma de posición, destacan Altamirano y Sarlo: hay que destacar un proceso de carácter heterogéneo que lleve a pensar en la complejidad del campo intelectual en América Latina.

Ahora bien, esa condición heterogénea del campo cultural crea también unas condiciones de exclusión (pienso) de algunas formas culturales emergentes o no pensadas en el marco de estas relaciones de autoridad. Sarlo y Altamirano inspeccionan el caso argentino a través de Borges y su relación con la metrópolis, que es en donde empiezan a nacer las primeras formaciones del campo intelectual:

> Los premios internacionales, las citas y juicios celebratorios de escritores 'guías' y árbitros pertenecientes al campo intelectual de las metrópolis, así como la

[40] P. BOURDIEU, "Campo intelectual y proyecto creador", en AA. VV., *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México 1967, pp. 162-163.

> *nouvelle critique*, contribuyeron a producir una nueva definición de Borges dentro del campo intelectual argentino[41].

Pero ¿qué sucede con formas de producción cultural que son paralelas a la formación de ciertas tradiciones y producen bienes culturales que también marcan el campo cultural? Hablo, en *stricto sensu,* de la gestación del Boom, como fenómeno editorial, pero también identitario para América Latina, que, de manera deliberada, deja por fuera la escritura de mujeres. Por nombrar solo un caso, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, la primera novela que inaugura el realismo mágico, es publicada tres años antes de *Cien años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, lo que revela ciertas inercias del campo cultural en formación para la época que desplaza la novela de Garro, a pesar de haber obtenido el premio Xavier Villaurrutia en el mismo año de su publicación. Asimismo, sucede con las escrituras y representaciones de/sobre la discapacidad: Gaby Brimmer y Lorenza Bötnner, como autoras, pero también en calidad de productoras culturales, no hacen, ni hicieron parte del campo, ya que este, aún hoy, no ha legitimado y concedido su ingreso como sujetos productores.

Por tanto, me sirvo de los proyectos de Gabriela y Lorenza por tres factores específicos. En primer lugar, la producción de sus respectivas obras está marginada de un sistema literario o artístico; de hecho, podría pensarse que para las instituciones y las redes de la crítica los productos de ambas artistas no ingresan como bienes culturales si no están debidamente autorizados, arbitrados como objetos que pueden recepcionarse y edificar producción de sentido. En segundo lugar, para el momento de la producción, ambas acuden a procesos de visibilización editorial y performativa: Grijalbo y Berlín se convierten en el *locus* enunciativo de cada una. Sin embargo, no hay tal inserción o no es exitosa porque la instancia de consagración aún no es legítima, ni como expresión de la cultura, ni como invención autorial. Por último, ambos proyectos develan la fragilidad de un campo pensado para sujetos discursivos cuyas trayectorias

[41] ALTAMIRANO – SARLO, *Literatura/Sociedad*, p. 161.

autoriales sí se corresponderían, como diría Bourdieu, con 'actitudes culturales'[42] que se trasmiten y son validadas por el circuito de las instituciones.

Ahora, para el caso de Gabriela Brimmer, la publicación de la autobiografía, con ayuda de Elena Poniatowska, no la transfirió instantáneamente, como productora, al campo literario mexicano. Además, publicar en Grijalbo, editorial bastante prestigiosa en México, tampoco fue garantía de su validación como agente de producción cultural. De otro lado, para el caso de Lorenza Bötnner, no hay tampoco un reclamo del campo intelectual chileno sobre la figura de la artista, por el contrario, solo hay dos referencias en el sistema literario: en la crónica escrita por Lemebel en *Loco afán* (1996) y como apropiación literaria en *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño. Pero ¿qué hay de la producción artística de Bötnner?, ¿es o no una artista?[43]

Si bien el campo intelectual en América Latina ha conquistado una independencia cultural reafirmando su posición política e ideológica respecto a la injerencia de otros campos y fuerzas, su constitución interna puede ser todavía impugnable en relación a esta producción artística y literaria que desafía toda idea 'conservadora' y tradicional de producción cultural. No solo están estas emergencias autoriales fabricadas con el cuerpo, como en el caso de Gabriela y Lorenza; pueden rastrearse, incluso, más agentes de producción que podrían constituir un sub-campo que aparece para conformar otra comunidad discursiva y apelar a otras instancias de autoridad. Así, la instalación de un cuerpo teórico y crítico en torno a las representaciones de la discapacidad empiezan a cuestionar

[42] BOURDIEU, "Campo intelectual y proyecto creador", pp. 162-163.

[43] En una brillante lectura hecha por Carl Fischer en "Politicizing the *Loca* Body after the Dictatorship, 1990–2005", que es parte de su libro *Queering the Chilean Way* (2016), el investigador considera cómo el cuerpo y práctica *queer* de Bötnner generan una desestabilización a los discursos del excepcionalismo chileno que se han levantado como marca identitaria, política y económica en el país. El autor menciona: «Lorenza encapsulates the ability of the *Loca* to evade those discourses, and exemplifies the imperative to think about how debates about Chilean exceptionalism can look beyond the lexicon of the 'post' and ahead to the future» (C. FISCHER, *Queering the Chilean Way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence (1965-2015)*, Palgrave Macmillan, New York 2016, p. 17).

los abordajes que la cultura ha llevado a cabo sobre estas producciones culturales. La formación hoy de los estudios críticos de la discapacidad[44] ya comienza a consolidar nuevas maneras de autoridad que antes excedían a la misma institución académica y cultural; de hecho, interroga las formas en que el campo intelectual se autorregula, sin considerar que estas expresiones mal llamadas 'minoritarias' son realmente la otra cara de su constitución.

Esta emergencia de un corpus de estudios y de instituciones que orbitan alrededor de la producción de escrituras y representaciones de la discapacidad erosionan a toda costa el campo cultural. Por tanto, lo que Bourdieu llamó 'instituciones bastardas', interrumpen de alguna manera los principios de legitimidad y autoridad que el campo mismo asume respecto al capital simbólico de una sociedad:

> en términos generales, podemos asumir que las reglas constitutivas de los campos sociales son defendidas por las instituciones legítimas y desafiadas por las instituciones bastardas. En el caso de estas últimas, una vez disueltas las leyes del campo que las contiene, las instituciones bastardas funcionan como agujeros de gusano, facilitando la conexión entre universos sociales distanciados[45].

[44] Sobre esto último, Robert McRuer estudia, en *Crip Theory*, un modelo de apropiación a través de la imagen *Crip* o tullida como espacio de disidencia y resistencia de artistas con discapacidad y activistas queer en disputa con un modelo cultural heteronormativo: «[c]entrado en el exceso, el desafío y la transgresión extravagante: *crip* ofrece un modelo de discapacidad que es culturalmente más generativo (y políticamente radical) que un modelo social que es solamente, más o menos, reformista (y no revolucionario)» (R. MCRUER – M. MOSCOSO PÉREZ – S. ARNAU RIPOLLÉS. "Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer", *Dilemata*, 2016, 20, p. 138). Además, habría que nombrar los aportes de Rosemarie Garland Thomson, Tobin Siebers, Lennard Davis, Ato Quayson, para el contexto norteamericano, y trabajos situados en América Latina como el de Karina Marín en sus aportes sobre discapacidad y literatura nacional en Ecuador.

[45] J. PECOURT, "El intelectual y el campo cultural una variación sobre Bourdieu", *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 2007, 47, p. 35.

En este caso, la institución bastarda, ajena al campo del poder institucional, pone en evidencia la falsa homogeneidad del campo; su formación se puede impugnar y desestabilizar en aras de producir movimientos en su interior o por qué no eclosiones en sus periferias.

En consecuencia, las obras producidas por Gabriela Brimmer y Lorenza Bötnner construyen una dinámica de producción cultural que altera la constitución del campo, lo pone entre dicho. La 'institución bastarda' o ilegítima, que bien podría encontrar un asidero en estas expresiones estéticas, impugna el campo, lo deconstruye. Esa deconstrucción implosiona toda organización institucional y cuestiona el ejercicio de poder y la autoridad que la sostiene, dicho de otro modo, no se trata solo de señalar el camino que emprenden y toman dichos agentes y bienes culturales en el campo, sino cómo sus tránsitos de ingreso, circulación, disputa, incluso de expulsión son parte del acontecer 'biográfico' que se da al interior del mismo.

De esta manera, habría que examinar las respuestas y tensiones para la época de Gabriela Brimmer y Lorenza Böttner y advertir cómo al interior del campo cultural mexicano y chileno hay cierto padrinazgo a través de las figuras autoriales de Poniatowska, Lemebel y Bolaño que permiten hablar por esos sujetos y sus cuerpos, de sus tránsitos de vida, no necesariamente como agentes de producción cultural. Entonces, el campo tendría en deuda la inserción de estas dos autorialidades más allá de ciertas particularidades 'disfuncionales' y 'milagrosas', que es como se han promovido sus imágenes. El campo queda en evidencia bien sea por un exiguo aparataje institucional, bien sea por un cuerpo de conocimientos y redes críticas que todavía no problematizan la discapacidad como región de la creación. Es por ello que hoy Gabriela y Lorenza entran a la lucha en el campo y acondicionan un lugar, disputado y en disputa constante, sobre las estéticas de la discapacidad.

Hacer con el cuerpo: algunas conclusiones

Quisiera regresar brevemente a *Examined Life.* En la escena que describo al inicio de este trabajo, Sunaura Taylor distingue entre impedimento físico y discapacidad. El primero, está relacionado con las condiciones materiales de un cuerpo que ha sido diagnosticado medicamente (*impairment*) y que tiene

ciertas limitaciones respecto al uso de un espacio físico, por ejemplo. Por su parte, la discapacidad, como modelo social, a pesar de deslindarse de su acepción trágica o milagrosa, sigue funcionando como un modelo de opresión para las personas que no poseen cuerpos normativos, limitándolos profesional y laboralmente en su vida cotidiana. De acuerdo a Elizabeth Barnes «the dominant conception of disability in contemporary society is an explicitly normative one. Disability is tragedy. Disability is loss. Disability is misfortune»[46]. Esta distinción es retomada por los estudios de la discapacidad para replantear, remover y cuestionar los procesos de normalización que limitan y descalifican a sujetos con discapacidades en su tránsito por la vida y por la producción cultural. Así, la discapacidad puede ser entendida como una poderosa zona de producción cultural y epistémica que propondría nuevas miradas para las agencias particulares de identidades y formas de vida minoritarias. En ese sentido, los cuerpos de Gabriela Brimmer y Lorenza Bötnner, producen algo que termina minando tanto los protocolos de atención médica, como la configuración de un campo cultural. Ambos cuerpos producen una situación autoral singular, autorizada desde la discapacidad, que altera tanto las condiciones de producción artística y desafían su lugar asignado respecto a un mercado de bienes culturales.

Tanto Gabriela como Lorenza sedimentan y problematizan la autorialidad en sentido estricto, ya que relacionan deliberadamente cuerpo y objeto estético. José Luis Díaz afirma que la relación entre cuerpo del autor y el cuerpo textual (cuerpo/*corpus*), en el romanticismo, develó cómo ciertos poetas, por ejemplo, Lamartine o Víctor Hugo, rechazaron abiertamente la labor técnica en busca del genio creativo: «[l]o que el escritor romántico rechaza en la función objetual, es la materialidad de la obra objetivada en forma de libro, como producción técnica, resultado de una competencia

[46] E. BARNES, *The Minority Body. A Theory of Disability*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 168.

escritural»[47]. Mas la presencia del cuerpo autoral es parte indiscutible del cuerpo textual producido. Si bien esa idea romántica exige que antes de un objeto material, hay un 'genio' que ha sido tocado por la inspiración, en todo caso, hay un cuerpo capaz de hacerlo, así reniegue de ello. Gabriela y Lorenza no apartan sus cuerpos, sus potencias y posibilidades en sus respectivas prácticas artísticas y escriturales, por el contrario, las autorías son empresas que indiscutiblemente violan cualquier praxis normativa, confiriéndole a la materialidad del cuerpo un lugar inédito para la fabricación tanto de su imagen de autor como de las consabidas escenografías autoriales.

Por ende, las dos autorialidades de Gabriela Brimmer y Lorenza Bötnner reclaman, de igual manera, una discusión más amplia en torno a las relaciones que estos proyectos de cuerpos autorales tienen con prácticas sexuales y de género. Sería un camino bastante productivo que añadiría otras claves textuales, intertextuales e interartísticas de lo que Guerrero llama «los tránsitos materiales del cuerpo»[48] hacia una dislocación, por ejemplo, en el caso de Lorenza, de una matriz heteronormativa a partir de su apuesta travesti, y en Gabriela Brimmer, desde su autorrepresentación como sujeto de deseo y de cuidado tanto de sí misma como de otros. Estos cuerpos autorales no solo engendrarían una posición discursiva, en tanto fabricación de una imagen de autor, sino que sus autorías estarían entre el activismo y la práctica artística, que seguiría exigiendo nuevas dinámicas para un campo cultural concreto.

Para terminar, me gustaría plantear que las prácticas estéticas y artísticas de Gabriela y Lorenza dejan una ruta instalada, en su momento, para la emergencia de escrituras y representaciones de/sobre la discapacidad. Esto se sumaría a una aparición consciente y resistente de experiencias visuales, plásticas y literarias que interrogan los procedimientos usuales de representación del sujeto con discapacidad y rehacen las imágenes culturales

[47] J.L. DÍAZ, "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2015, 24, p. 36.

[48] GUERRERO, *Tecnologías del cuerpo,* p. 246.

que circulan, tanto sobre esos cuerpos expuestos como de sus límites políticos y discursivos. De ahí que una novela como *Las primas* de Aurora Venturini[49], que corona con su epígrafe este artículo, daría cuenta de las posibilidades de aquellos cuerpos descalificados por la cultura y la medicina, que ahora entran, hablan y hacen algo con sus cuerpos, algo que se vuelve, indefectiblemente, un acto de puro sentido.

Bibliografía

Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires 2001.

Ayram, Carlos. "Hacerse un cuerpo a través de la palabra. Gaby Brimmer: discapacidad, enfermedad y escritura", en Alicia Montes (ed.), *Actas de las I jornadas internacionales cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2017, pp. 1-15.

Ayram, Carlos. "Para sospechar de la autora. Disputa autorial y legitimidad de la edición en *Gaby Brimmer* de Gabriela Brimmer y Elena Poniatowska", *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay,* 2020, 15, pp. 159-176.

Barnes, Elizabeth. *The Minority Body. A Theory of Disability*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Barthes, Roland. "La muerte del autor", en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Madrid 1994, pp. 65-73.

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en AA. VV., *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México 1967, pp. 135-172.

Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica", *Acta Sociológica*, 2011, 56, pp. 121-128.

Brimmer, Gabriela – Poniatowska, Elena. *Gaby Brimmer,* Editorial Grijalbo, México 1979.

Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Bogotá 2017.

Chartier, Roger. "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función-autor", *Signos Históricos*, 1999, 1, pp. 11-27.

[49] A. VENTURINI, *Las primas*, Caballo de Troya, Barcelona 2009.

Díaz, José Luis. "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2015, 24, pp. 31-50.

Didi-Huberman, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Ediciones Manantial, Buenos Aires 2014.

Fischer, Carl. "Politicizing the *Loca* Body after the Dictatorship, 1990–2005", en Carl Fischer, *Queering the Chilean Way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence (1965-2015)*, Palgrave Macmillan, Nueva York 2016, pp. 181-233.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?", en Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I,* Paidós, Barcelona 1999, pp. 329-361.

Garland-Thomson, Rosemarie, "Picturing People with Disabilities. Classical Portraiture as Reconstructive Narrative", en Richard Sandell – Jocelynn Dodd – Rosemarie Garland Thomson (eds), *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*, Routledge, Nueva York 2010.

Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt 2014.

Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

Saner, Emine. "Alison Lapper: 'Disabled people are looked at as a drain on society, and I´m certainly not that'", *The Guardian,* 2 de Agosto 2014, en <www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/aug/02/alison-lapper-disabled-people-drain-on-society>.

Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas del sidario,* Seix Barrial, Santiago 2009.

Maingueneau, Dominique. "El ethos: un articulador", en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia 2014.

McRuer, Robert – Moscoso Pérez, Melania – Arnau Ripollés, Soledad. "Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer", *Dilemata*, 2016, 20, pp.137-144.

Meizos, Jereome. "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos* e imagen de autor", en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia 2014, pp. 85-98.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, Arena Libros, Madrid 2010.

Pecourt, Juan. "El intelectual y el campo cultural una variación sobre Bourdieu", *Revista Internacional de Sociología (RIS),* 2007, 47, pp. 23-43.

Pérez, Aina – Torras-Francés, Mary. "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2015, 24, pp. 1-16.

Preciado, Paul. *Lorenza Bötnner. Réquiem por la norma*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona 2018.

Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010.

Taylor, Astra. *Examined life,* Sphinx Productions, Toronto 2008.

Topuzian, Marcelo. *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires 2014.

Venturini, Aurora. *Las primas*, Caballo de Troya, Barcelona 2009.

Centroamericana 30.1 (2020): 33-56
ISSN: 2035-1496

Recibido: 6 de junio de 2019
Aceptado: 5 de febrero de 2020

EL MUNDO DEL CUERPO / EL CUERPO DEL MUNDO EN LA POESÍA CENTROAMERICANA CONTEMPORÁNEA

DANTE BARRIENTOS TECÚN
(Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France)

Resumen: En la poesía centroamericana contemporánea, el cuerpo ha ocupado constantemente un espacio de primer orden. Nos proponemos aquí analizar cómo se manifiestan en el poema las imágenes del cuerpo. Este trabajo no se enfoca como un estudio en torno a una obra de un autor específico, pretende en cambio hacer un recorrido por algunos momentos significativos de las representaciones del cuerpo a través de un corpus poético compuesto de autores(as) de diversas generaciones, y de diferentes países del istmo, desde los años 1970 hasta la actualidad. El estudio se propone analizar tres modalidades del tratamiento del cuerpo: 1) el cuerpo como espacio amatorio/erótico y subversivo; 2) el cuerpo como geografía dolorosa de la nación; 3) el mundo como cuerpo, el cuerpo del mundo.

Palabras claves: Poesía centroamericana – Cuerpo – Erotismo – Nación.

Abstract: «**The World of the Body / the Body of the World in the Contemporary Central American Poetry**». In the contemporary Central American poetry, the body has constantly occupied a space of first order. We propose in this paper to analyze how the images of body are manifested in the poem. This paper does not focus on the study of a particular author, but discusses some significant moments in the representation of the body through a poetic corpus of authors of different generations, and from different countries of the isthmus, from the 1970s to the present. The study aims to analyze three modalities of body treatment: 1) the body as a love/erotic space and subversive; 2) the body as the painful geography of the nation; 3) the world as a body, the body of the world.

Keywords: Central American poetry – Body – Erotism – Nation.

En la poesía centroamericana contemporánea, el cuerpo ha ocupado constantemente un espacio de primer orden. Ya sea politizándolo para referirse a las tragedias y a los traumas de su historia pasada y reciente (Otto René Castillo, Manlio Argueta, Francisco Morales Santos), ya sea para abordar desde la representación del cuerpo femenino o del subalterno, los procesos de liberación de la conciencia (Ana María Rodas, Luis de Lión). Pero el cuerpo también ha sido enfocado como espacio en que emerge el placer de los sentidos (en la poesía erótica de Gioconda Belli o de Ana Istarú), la interacción entre el medio ambiente y sus habitantes (el dialogismo con el mundo en la poesía maya, Humberto Ak'abal, Sabino Esteban Francisco, Rosa Chávez Juárez), tanto como el entusiasmo existencial y el ludismo (Otto-Raúl González). Nos proponemos pues analizar cómo se manifiestan en el poema estos aspectos del cuerpo. Este trabajo no se enfoca como un estudio en torno a una obra de un autor específico, se propone en cambio hacer un recorrido por algunos momentos significativos de las representaciones del cuerpo y sus implicaciones a través de un *corpus* poético compuesto de autores(as) de diversas generaciones, y de diferentes países del istmo, desde los años 1960-1970 hasta la actualidad. Esta opción nos permitirá trazar un 'mapa del mundo del cuerpo' y a la vez detenernos en las formas de la 'corporización' del mundo en la poesía de Centroamérica. El estudio se propone analizar tres modalidades del tratamiento del cuerpo: 1) el cuerpo como espacio amatorio / erótico y subversivo; 2) el cuerpo como geografía dolorosa de la nación; 3) el mundo como cuerpo, el cuerpo del mundo.

Una revisión panorámica de la producción poética en Centroamérica y en América Latina permite constatar que las representaciones del cuerpo ocupan un lugar destacado, en particular a partir del Modernismo y la poética dariana. Cabe aquí recordar al pasar el célebre poema IX de la sección "Otros poemas" de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes* (1905), en donde Darío dice:

> ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
> –dijo Hugo–, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!,

la vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
¡roce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino![1]

La carne aparece aquí como la contraparte, el punto de equilibrio frente a la tragedia de la condición humana. En el poema, ante la visión trágica de la vida, el cuerpo de la mujer, la sensualidad que despierta compensa la fatalidad del destino humano. Los poetas posteriores del período de las vanguardias proseguirán y prolongarán las representaciones de la corporalidad desde perspectivas y propuestas muy diversas. En ese sentido puede recordarse el discurso poético del cuerpo en la poesía de Vallejo en *Trilce* (1922), por ejemplo en la composición XIII, que se abre de forma muy visual, con un erotismo muy directo; el hablante poético se expresa desde la perspectiva del placer extremo y despojado de la conciencia trágica:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso[2].

El cuerpo (propiamente el sexo) ocupa pues mente, corazón y sentidos, así la conciencia de la condición existencial dolorosa queda por tanto evacuada. Algunos años más tarde, un poeta guatemalteco, Rafael Arévalo Martínez, en un poema de la colección *Por un caminito así* (1947) que se titula justamente "Retrato de mujer", introduce una forma particular de abordar la corporalidad femenina, desde una mirada a la vez antisolemne y desidealizadora:

[1] R. DARÍO, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, Espasa Calpe, Madrid 1994, p. 236.
[2] C. VALLEJO, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid 2015, p. 127.

> Ella es una muchacha muy gorda y muy fea;
> pero con un gran contento interior.
> Su vida es buena como las de las vacas de su aldea
> y posee mi amor[3].

El poema rompe con la representación sublimada del cuerpo femenino y propone una visión que se aparta de los cánones dominantes de la belleza física. Los elementos descriptivos del cuerpo que propone («muy gorda y muy fea»), la comparación con la vida de «las vacas de su aldea» tienen el objetivo de establecer un contraste entre la exterioridad y la interioridad. Lo importante para el yo poético no es lo que se ve exteriormente del cuerpo sino su profundidad. No el parecer sino el ser. Desde luego, la idea no es nueva, pero en la transparencia del discurso, en su expresión sin reserva, brusca, casi descomedida radica su innovación. La forma de expresar tal corporalidad traduce una concepción con respecto a la percepción y comprensión del cuerpo en el mundo: un 'envoltorio' cuya esencia es interior.

Un recorrido por las representaciones del cuerpo y su *mise en mots* en la poesía latinoamericana permitiría considerar los cambios de los procesos históricos, sociales y políticos, tanto como la construcción de nuevas subjetividades. En ese sentido Daniel Widlöcher señala que:

> L'espace du corps n'est pas une analogie mais une réalité matérielle. Certes, celle-ci s'inscrit dans le temps. La peau même subit des ans l'irréparable outrage et le corps est promis à sa mort finale. (...) Comme Anzieu [*Le Moi-peau*, 1995] l'a constamment souligné, le Moi-peau corporel n'est pas la paroi d'un sac mais une surface en permanent échange avec ce qui l'entoure[4].

En lo que toca específicamente a la producción poética centroamericana, desde las décadas de los años 1960-1970, se pueden constatar al menos tres

[3] R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *Por un caminito así*, en ID., *Títeres*, Editorial Óscar de León Palacios, Guatemala 1999, p. 8.

[4] D. WIDLÖCHER, "Espace psychique, espace corporel", *Le Carnet PSY*, 2007, 117, p. 29.

modalidades de lo corporal en la poesía: 1) el cuerpo como espacio amatorio/erótico y subversivo; 2) el cuerpo como geografía dolorosa de la nación; y 3) el mundo como cuerpo, el cuerpo del mundo.

El cuerpo como espacio amatorio/erótico y subversivo

Es ya un lugar común en el discurso crítico sobre poesía centroamericana sustentar que con la publicación en 1973 de *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, se introduce un quiebre significativo y definitivo en cuanto a la forma de referirse y decir el cuerpo y el deseo femenino. Al adversar de forma radical las visiones tradicionales del cuerpo y del ser de la mujer, desestructurar los fundamentos del sistema patriarcal al mismo tiempo que la imagen masculina (entre otras la del revolucionario), se construía una concepción renovadora del cuerpo textual mismo, espacio de debate, de provocación y confesión sin limitaciones. Los versos finales del primer texto dicen:

> Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
> una matriz, corazón y cerebro, más accesorios.
> Todo funciona en orden, por tanto,
> río, grito, insulto, lloro y hago el amor.
>
> Y después lo cuento[5].

El cuerpo aparece aquí fragmentado, en una acumulación de sus partes, y esta enumeración de órganos vitales implica una representación funcional del organismo, despojándolo de toda visión sensual, de toda mirada 'masculina'. La dimensión sensual aparece en cambio en la serie de verbos de acción que traducen el 'hacer' del cuerpo. De manera que es en el 'actuar' del cuerpo y no en su descripción exterior (objeto de la mirada), en su conversión de

[5] A.M. RODAS, *Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2004, p. 15.

objeto en sujeto («río, grito, insulto, lloro y hago el amor»), que se juega la 'reestructuración' y reapropiación del cuerpo.

En esa línea discursiva iban a coincidir varias generaciones de poetas de finales del siglo XX y de lo que va del XXI. Así ocurre en otra poeta de la misma generación, la nicaragüense Gioconda Belli que desde su primer poemario *Línea de fuego* (1978) combina erotismo y postura política, en un proceso de recuperación del cuerpo femenino y 'apropiación' del masculino[6]. Dicha tendencia se pronuncia por ejemplo en su destacado poema "Pequeñas lecciones de erotismo", de su poemario *De la costilla de Eva* (1986). En este largo poema, cuerpo femenino y cuerpo masculino conforman una geografía del deseo y la entrega en el que ambos amantes son a la vez objeto y sujeto. La mujer no solamente asume su propia experiencia sexual, sino que, además, ahora es capaz de tomar la iniciativa y de proponer a su pareja lecciones acerca del tema. Ello significa que vive plenamente su sexualidad, sin limitaciones artificiales, sin falsas apariencias moralistas. El cuerpo se convierte entonces en una vasta geografía, en un mundo que conserva espacios secretos y misterios que es necesario descubrir, que no hay que privarse de conocer. Un conocimiento que se alcanza y se desarrolla por medio de la libertad de los sentidos, por medio de la emancipación de la naturaleza humana. El erotismo, ese viaje intenso y minucioso a lo largo y ancho del cuerpo humano, se concibe en tanto que una revalorización total del cuerpo. Nada hay en él de degradante. Conocerlo, asumirlo constituye, en cambio, toda una experiencia de plenitud humana e individual:

[6] En la composición "Recorriéndote", Gioconda Belli escribe: «Quiero morder tu carne, / salada y fuerte, / empezar por tus brazos hermosos / como ramas de ceibo, / seguir por ese pecho con que sueñan / mis sueños / (...) / Bajar luego a tus piernas / firmes como tus convicciones guerrilleras» (G. BELLI, *Esto es amor. Poesía erótica reunida 1970-2005*, Anama Ediciones Centroamericanas, Managua 2005, p. 12). Si la hablante poética transforma el cuerpo del amado en campo político, en espacio ideológico revolucionario, a la vez lo 'hace suyo' en el acto amatorio. El recorrido por el cuerpo masculino, la convierte en sujeto del acto amoroso y sexual.

I
Recorrer un cuerpo en su extensión de vela
Es dar la vuelta al mundo
Atravesar sin brújula la rosa de los vientos
Islas golfos penínsulas diques de aguas embravecidas
No es tarea fácil –sí placentera–
No creas hacerlo en un día o noche de sábanas
explayadas
Hay secretos en los poros para llenar muchas lunas[7].

En cada una de las ocho secuencias que componen el poema, el placer de los sentidos va en aumento. Así, pues, el texto puede interpretarse como la representación de la gradación del placer físico, hasta el extasis. Sin embargo, no se trata únicamente de un placer a nivel físico, lo es también en el terreno de la conciencia, puesto que tal manifestación/aceptación del mundo sensual y de la sexualidad constituye un signo de libertad del ser[8].

Un poco más tarde, la costaricense Ana Istarú en el poema XVII de su poemario *La estación de fiebre* (1983) amplifica esta tendencia centrando su discurso no sólo en la representación del cuerpo y deseo femenino sino igualmente en el masculino:

El sol nace en tu ingle,
eleva con su esfuerzo
de dios pequeñito
la torre de tu cuerpo,
grave como él, y leve.
Su puño dorado
va erigiendo tu pene[9].

[7] G. BELLI, *El ojo de la mujer*, Colección Visor de Poesía, Madrid 1992, p. 208.

[8] Para un estudio detallado de este poema, véase D. BARRIENTOS TECÚN, *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*, L'Harmattan, Paris 1998. Véase en particular el capítulo XIX de la cuarta parte, "Gioconda Belli: *De la costilla de Eva*" (pp. 577-596).

[9] A. ISTARÚ, *La estación de fiebre*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José 1983, p. 33.

Como ha sido señalado en el discurso crítico, la poetización del pene constituye en la poesía de Istarú un acto de transgresión al discurso amoroso tradicional así como un desafío y una subversión de la sociedad patriarcal y falocéntrica[10]. Las imágenes que utiliza la hablante poética para referirse al sexo masculino ponen de relieve una nueva valoración del cuerpo, y más específicamente, del pene, considerado como tabú, cuando no repulsivo y opresor en la sociedad patriarcal[11]. El cuerpo de la mujer y el del hombre son tratados pues desde el ángulo del deseo y la complicidad amorosa y en ello se van rompiendo moldes convencionales y abriendo nuevas vías de relaciones y de percepción de lo corporal.

En el discurso poético de autoras de las décadas posteriores, el discurso erótico ha seguido siendo cultivado como una modalidad que apunta a dar cuenta de los mecanismos de opresión genérica, pero con variaciones. En particular sobresale la opción por una escritura menos descarnada, con frecuencia más alejada del estilo conversacional, con mayor énfasis metafórico y en la cual el sentimiento amoroso parece revalorizado, aunque no como sentimiento absoluto sino contradictorio e inestable. Es lo que constatamos en un poema de la poeta hondureña Lety Elvir, en donde la necesidad del cuerpo del otro se expresa en la cotidianidad, con sencillez, pero no exento de paradojas:

[10] Véanse por ejemplo los trabajos de: M. ROJAS, "Transgresiones al discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú", *Revista Iberoamericana*, LIII (1987), 138-139, pp. 391-402; A. AVENTÍN FONTANA, "Palabras como espejos: la identidad en la poesía de Ana Istarú", *Letras*, 2011, 50, pp. 69-86; J. CHEN, "De la insurrección del cuerpo a un nuevo entendimiento: *La estación de fiebre* de Ana Istarú", *Caracol*, 2015, 10, pp. 416-445.

[11] Así lo expresa la misma poeta costarricense en una entrevista: «El pene es siempre visto o como vergonzoso, bochornoso, sucio, pero sobre todo como un arma agresora. Entonces yo quería reivindicar la delicadeza, la suavidad, la ternura que los genitales masculinos tienen y que no han sido tampoco llevados normalmente en la literatura» (E. QUINTANA – A. AVENTÍN, "Palabras como imanes: entrevista a Ana Istarú", *Hispanic Poetry Review*, 8 (2010), 2, citado en AVENTÍN FONTANA, "Palabras como espejos la identidad en la poesía de Ana Istarú", p. 79, n. 30).

A veces
una –yo– sólo quiere
que alguien –vos– venga
pase su mano por mi cabello
pose su lengua fresca
–o de fuego–
en mi boca abierta
indecentemente mojada
que erecte mis puntos cardinales
–carnales–

(...)

A veces
una sólo quiere
besar tu cintura, tocar tus nalgas
en cualquier esquina ciega.
Sentirse viva
en medio de tanta bruma.

A veces
una sólo quiere
perderse en la noche de alguien
descongelarle el frío enquistado en su pecho
levantarse la falda
gritarle muchas verdades[12].

El cuerpo es aquí (primera estrofa) un espacio de encuentro, de contacto sensitivo con el otro, que permite despertar el deseo buscado y aceptado. Cada parte del cuerpo de la hablante («cabello», «lengua», «puntos cardinales /–carnales–», «cintura», «nalgas») constituyen puntos de fusión y entrega con el otro cuerpo. Este permite a la vez disipar los problemas del mundo, de la vida cotidiana sugeridos por la metáfora «en medio de tanta bruma». El gesto final evocado en estos versos (última

[12] L. ELVIR, "A veces", en ID., *Mujer entre perro y lobo*, Siguanaba Editorial, Tegucigalpa 2012, pp. 58-59.

estrofa), implica una entrega del cuerpo («levantarse la falda»), pero también sugiere otro tipo de desvelamiento, un acto de confesión «gritarle muchas verdades», que pueden ser términos amorosos cuando no sacar a luz, desnudar cosas no dichas, acaso las mentiras de las relaciones humanas, de género. Esta forma de abordar el cuerpo sigue siendo vigorosa en el discurso poético centroamericano, expresión de la recuperación y revalorización del propio cuerpo y del otro, de una necesaria reconstrucción de la corporalidad como testimonio de sociedades empedernidas, renuentes a toda transformación de fondo.

El cuerpo como geografía dolorosa de la nación

El cuerpo es también espacio privilegiado para abordar el tema sociopolítico y la visión de la nación en la producción poética centroamericana. Este tipo de discurso de los poetas de los años 1960-1970, que algunos críticos han llamado «la lírica de la lucha armada»[13] fusiona frecuentemente el cuerpo del hablante poético y el cuerpo de la nación. Indudablemente, uno de los poemas más significativos, sino el más emblemático es el muy conocido texto del poeta guatemalteco Otto René Castillo, "Vámonos patria a caminar". El hablante entrega aquí su propia corporalidad entera, total; entrega las diversas partes de su cuerpo en un constante juego metonímico hasta la voz (el canto), a cambio de la geografía liberada de la patria. La idea de un cuerpo enfermo (imagen del país bajo el sistema de opresión dictatorial), de un cuerpo herido y dolorido a lo largo de la historia recorre las tres partes de que se compone el texto (1. Nuestra voz; 2. Vámonos patria a caminar; 3. Distante de tu rostro), y cuya única posibilidad de sanación no es otra sino el cuerpo del hablante como acto, como territorio a partir del cual se puede construir otro destino. Unos versos son suficientes para demostrarlo:

[13] M.R. MORALES, *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Editorial Universitaria, Guatemala 1994.

Vámonos patria a caminar, yo te acompaño.

(...)

Yo me quedaré ciego para que tengas ojos.
Yo me quedaré sin voz para que tú cantes.
Yo he de morir para que tú no mueras,
para que emerja tu rostro flameando al horizonte
de cada flor que nazca de mis huesos[14].

Esta postura ideológica contenida en la corporalidad es probablemente una de las situaciones límites más hondas a las que ha conducido el contexto sociopolítico centroamericano. De esa cuenta, el cuerpo se convierte en un testimonio en 'carne viva' de las estructuras de dominación y sus consecuencias. El hablante poético hace de su cuerpo una ofrenda, un espacio simbólico desde el cual será posible la transformación social y política de la nación. La entrega absoluta del cuerpo manifiesta un sentido muy profundo de participación y responsabilidad política en un momento dado de la historia. De ahí que, en la perspectiva del poeta, el cuerpo es signo de acto político, de coherencia ideológica; cuerpo y conciencia van de la mano. Ello queda resuelto en un verso primordial: «La lucha del hombre te redime en la vida»[15].

La representación de la nación por medio del cuerpo herido y frecuentemente aniquilado ha constituido una constante en la poesía centroamericana. Circunstancia que acaso no es de extrañar si se considera las condiciones de vida y explotación múltiples a las que son sometidas las sociedades de la región y que se repercute de manera muy visible en su corporalidad misma (hambre, miseria, desamparo, dolor).

En los poetas de las promociones más recientes esta tendencia se aplica a representar a través del cuerpo las diversas situaciones trágicas y dolorosas de naciones fragmentadas y degradadas. Así, por ejemplo, situaciones específicas de la posguerra en América Central, de la represión en contra de comunidades,

[14] O.R. CASTILLO, *Vámonos patria a caminar*, Ediciones Vanguardia/Editorial Landívar, Guatemala 1965, p. 76.

[15] *Ivi*, p. 78.

de activistas sociales, de los desaparecidos[16] o la evocación de hechos políticos como el golpe de estado militar-oligárquico en Honduras en 2009, son abordados a través de la escritura de los cuerpos. En cuanto a este último caso es significativa la antología editada por Lety Elvir[17] en donde el cuerpo está muy presente como en el poema "Sin reproche" de Venus Ixchel Mejía:

Te doy
Honduras
mis ojos
para llorar contigo
mi boca
para cantarte
y besar tus heridas
mis sueños
para nunca verte
derrotada[18].

El poema hace eco claramente a la poética de Otto René Castillo, lo cual pone de relieve la recepción del discurso del poeta guatemalteco entre las nuevas voces poéticas, pero igualmente la valoración de su propuesta ideológica que

[16] Véase por ejemplo el poema "Las estaciones" de Elsie Rivas Gómez, en el cual el hablante poético refiere una exposición de fotos, de esbozos, que reconstituyen los cuerpos de los torturados y desaparecidos, cuerpos perdidos: «Me fijo en la imagen en blanco y negro / de una mujer cuyo cuerpo está atado / con alambre de espino, sus ojos abiertos / y silenciosos. Le faltan los pezones, / y sangre fluye al suelo» (en: A. LYTTON-REGALADO – T. PLEITEZ VELA – L. DE SOLA (eds), *Theatre under my skin. Contemporary Salvadoran Poetry / Teatro bajo mi piel. Poesía salvadoreña contemporánea*, Editorial Kalina, San Salvador 2014, p. 247).

[17] *Honduras, golpe y pluma. Antología de poesía resistente escrita por mujeres (2009-2013)*, investigación, estudio introductorio, selección de autoras y poemas, edición y notas de Lety Elvir, Siguanaba Editorial, Tegucigalpa 2013, 184 p. Esta antología conoce después una segunda edición bilingüe español-inglés bajo el título de *Women's poems of protest and resistance Honduras (2009-2014)*, Casasola Editores, Washington D.C. 2015, 416 p.

[18] *Ivi,* p. 218.

parece seguir vigente. Sin embargo Venus Ixchel Mejía introduce en el cierre un cambio decisivo:

> todo
> te lo doy sin reproche
> menos mi vida
> porque esa
> quiero vivirla todavía...[19].

Los versos finales se alejan de la noción sacrificial y martirológica de la poética de las décadas del 60-80, para proponer la salvación de la vida por encima de todo. El compromiso político-ideológico no es rechazado, al contrario, es asumido plenamente, pero aquí la vida misma constituye la expresión mayor de dicho compromiso.

Por otro lado, la poética del cuerpo se ha centrado en uno de los temas más duros y actuales de la realidad socioeconómica y política de Centroamérica, y de los derechos humanos: los inmigrantes, cuerpo fragmentado, esparcido de la nación. En la obra ya citada *Teatro bajo mi piel. Poesía salvadoreña contemporánea* así como en el *Segundo Índice Antológico de la poesía salvadoreña*[20], ambos volúmenes contienen un número importante de poetas que han abordado, desde la perspectiva del cuerpo, ese tema estremecedor. Una sección entera del primer volumen nombrado lleva por título justamente "Blues de inmigrante" (retomando parcialmente el de un poema de William Archila, "Blues del inmigrante"), y contiene textos de los poetas de la diáspora salvadoreña en los Estados Unidos (Quique Avilés, José B. González, William Archila, Gabriela Poma Traynor, Leticia Hernández-Linares, Lorena Duarte, Mario Escobar, Elsie Rivas Gómez, Javier Zamora), proponiendo, como precisa la editora, «un diálogo poético transnacional»[21].

---

[19] *Ibidem*.

[20] *Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña*, selección, prólogo, notas de Vladimir Amaya, Editorial Kalina, San Salvador 2014, 526 p.

[21] En las "Palabras preliminares" Tania Pleitez Vela precisa los propósitos del libro: «dieciocho poetas nacidos a partir de los años sesenta. ¿Por qué nacidos a partir de esa década?

El maltrato del cuerpo del inmigrante viene a ser reiterativo en varios de los poemas de estos autores ya sea a causa de la persecución de que es objeto en la travesía, por su condición cotidiana de ilegalidad, o bien por la violencia con que se reconfigura su identidad de migrante, su transculturación. Todo ello está signado por diversas formas de violencia sobre los cuerpos, sobre las diversas partes de éste, que en su metonimia traducen la profunda incidencia en la totalidad del ser. Es el caso en el poema de Quique Avilés "Mi lengua está partida en dos", cuyo título se repite a lo largo de la composición como un leitmotiv (o una obsesión), símbolo de la violencia ejercida en el proceso de adaptación y transculturación del migrante, verificándose en la práctica de los dos idiomas (español-inglés) que se entrejen, se acercan y rechazan. La imagen de la «lengua partida en dos» representa también la ambigüedad de la condición humana y la hostilidad del contexto:

(...)

mi lengua se parte por naturaleza
por nuestro loco deseo de vencer, triunfar, conquistar
esta lengua mía se divide en partes iguales

un lado quiere maldecir y cantar a gritos
el otro lado solo quiere pedir agua

mi lengua está partida en dos
a un lado le gusta la fiesta
el otro lado se refugia en sus rezos

(...)

Nos interesaba reflejar la poética de aquellos que, cuando empezó la guerra, eran niños o adolescentes; de aquellos que habían nacido durante la misma; y de los poetas migrantes e hijos de la diáspora. En pocas palabras, poetas que llevan la marca de la guerra de alguna forma u otra pero que sobre todo acarrean las consecuencias de ese hecho atroz: simbolizan las preguntas que surgen durante ese período enrarecido que es la posguerra. Fue así como se estableció un diálogo trasnacional que documenta, desde una perspectiva pionera, las ramificaciones contemporáneas de la poesía salvadoreña» (LYTTON-REGALADO – PLEITEZ VELA – DE SOLA (eds), *Theatre under my skin / Teatro bajo mi piel*, p. 47).

mi lengua está partida en dos
una patrulla fronteriza la atraviesa
registran sus palabras
piden identificación oficial
verifican pronunciación[22].

Metáfora del «entre dos»[23] del migrante, de la transnacionalidad, del desgarro, la «lengua partida en dos» es al mismo tiempo evocadora de la lucha cotidiana interior y exterior, de la violencia que se plasma en el cuerpo y en el pensamiento. La agresión y la humillación a los que son sometidos el migrante en su ser y en su persona física aparecen claramente representados en los versos iniciales de la última estrofa citada: «mi lengua está partida en dos / una patrulla fronteriza la atraviesa». En el verbo 'atravesar' se concentra todo su dolor e indefensión. Por su parte, José B. González[24] refiere cómo esta violencia ejercida sobre el migrante llega incluso a animalizar su cuerpo, a desfigurarlo:

[22] Q. AVILÉS, "Mi lengua está partida en dos", en LYTTON-REGALADO – PLEITEZ VELA – DE SOLA (eds), *Theatre under my skin / Teatro bajo mi piel*, p. 169 y 171.

[23] Ver: D. SIBONY, *Entre-deux: l'origine en partage*, Seuil, Paris 1991.

[24] J.B. GONZÁLEZ, "Sociología 101: ensayo sobre inmigración ilegal", en LYTTON-REGALADO – PLEITEZ VELA – DE SOLA (eds), *Theatre under my skin / Teatro bajo mi piel*, p. 179. En el texto se confronta el testimonio no autorizado del migrante y la palabra autorizada del académico, como puede constatarse en estos versos: «Mis palabras acorraladas dentro de los márgenes / De un ensayo que describía la inmigración ilegal, / Cada oración tratando de seguir las reglas del trabajo / asignado. // *La investigación*, / El profesor había dicho, / Tendría que proceder de intelectuales publicados, / Expertos que habían estudiado el impacto / De la inmigración ilegal en esta nación. // Ellos tenían tíos llamados Sam, / Mientras yo tenía uno llamado Eduardo / Que cruzó fronteras / Pero nunca había cursado estudios. // ¿Qué habría de hacer yo con él? // Sin un currículo, / Sin una visa, / Sin documentos de inmigración, / Él se había convertido en todo un experto / De cómo contratar al coyote adecuado». El poema cuestiona el artificio en que puede caer el discurso académico frente a la lectura de la realidad, por un lado, y por otro, confronta el testimonio, la vivencia directa, en 'carne propia' y la interpretación 'distanciada' de los datos.

Ya que la Migra lo había maniatado como a un animal
En su primer intento,
Le nacieron ojos en la nuca
Y aprendió que el secreto de correr está en salir a toda
velocidad
Antes de que la pistola haga su primer sonido[25].

La comparación («como a un animal») es representativa de la manera humillante en que es tratado y considerado el migrante por las autoridades migratorias. Pero además de ello, se ve incluso obligado a desnaturalizar su cuerpo mismo para escapar a la muerte: «le nacieron ojos en la nuca». Y más aún, su vida misma no merece el menor respeto para la Migra, como lo sugieren los disparos. El impacto de las leyes migratorias son aquí contundentes: cuerpo humano negado, degradado y desfigurado. El cuerpo del migrante se convierte así en una metáfora del cuerpo de la nación.

El mundo como cuerpo, el cuerpo del mundo

Una tercera modalidad del tratamiento del cuerpo en la poesía centroamericana es cuando el mundo mismo es concebido como un organismo; como un cuerpo cuyos diferentes componentes y elementos de la realidad natural (fauna, flora, accidentes geográficos) conforman una 'geografía viva'. Se trata de una geografía corporalizada que en su humanización no sólo traduce respeto por el entorno sino capacidad de relativizar la existencia humana en el marco de la vida[26]. Aunque no es exclusivo de ella, este tipo de discurso suele observarse con frecuencia en la poesía de autores mayas como en

[25] *Ivi*, p. 181.

[26] Por cierto, se puede constatar que esta concepción parece en consonancia con el concepto de evolución científico: «les espèces changent, elles varient, en permanence et depuis toujours. Et l'homme, ausculté sous un angle scientifique et seulement scientifique, n'est ni plus ni moins évolué que n'importe quel autre être vivant. Pour le scientifique qu'est le biologiste, l'homme n'a pas une place à part dans le monde vivant» (G. LECOINTRE (ed.), *Guide critique de l'évolution*, Belin, París 2009, p. 5).

el caso de Rosa Chávez Juárez (maya k'iche'-kaqchikel, 1980), Saq Ch'umil (maya k'iche', 1958), Norma Chamalé Patzan (maya kaqchikel) o bien en la obra de Sabino Esteban Francisco (maya q'anjob'al, 1981), respondiendo en ello ciertamente a concepciones cosmogónicas propias de su cultura. Estas concepciones adquieren universalidad y actualidad en el contexto de los discursos de corte ecológicos, pero en el caso de esta poesía se articulan con las experiencias vivenciales del mundo rural y la cosmogonía maya. Rosa Chávez Juárez en "Dame permiso espíritu del camino" dialoga con el paisaje para que este la deje avanzar por su cuerpo, visto como territorio agredido por el urbanismo, para llegar a su casa:

> Dame permiso espíritu de camino
> regálame permiso
> para caminar
> por este sendero de cemento
> que abrieron en tu ombligo[27].

Los recursos de la prosopopeya: el apóstrofe, la atribución de una parte del cuerpo humano (el «ombligo») al camino, revelan la visión del mundo de la hablante poética, según la cual todo cuanto la rodea tiene una vida que le es propia, haciendo del mundo un cuerpo viviente. Pone así de manifiesto igualmente el respeto por las cosas existentes y presentes en la realidad, en este caso el camino, al que le atribuye un espíritu («espíritu de camino»), pero también a través de la relación dialógica que establece con él y la forma en que a él se dirige: «Dame permiso», «regálame permiso»[28]. Para la hablante poética, el mundo circundante tiene pues un 'espíritu', pero así mismo un cuerpo.

---

[27] En C. MEZA MÁRQUEZ – A. TOLEDO, *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México 2015, p. 74.

[28] Estos versos pueden conectarse con el episodio del *Popol Vuh* referido a la creación y destrucción de los seres de madera, los cuales fueron justamente destruidos por una rebelión de los objetos y utensilios de uso cotidiano, los animales y la naturaleza, pues habían olvidado el

Otra poeta maya, Saq Ch'umil en su composición titulada "Nuestra voz al viento" elabora por su parte un canto al cuerpo del mundo, a sus órganos vitales para regenerar la vida, remitiendo a las deidades mayas:

Con ofrenda de pon categórico
cantamos al corazón del cielo
cantamos al corazón de la tierra
para que la voz del tun y la marimba pura suenen
y elija latir con el corazón de la tierra[29].

El juego intertextual que se establece con el *Popol Vuh* a través de la alusión a las manifestaciones de los dioses creadores («corazón del cielo» Uk'ux Kaj, «corazón de la tierra» Uk'ux Ulew) permite una 'corporización' no sólo del espacio terrestre, sino igualmente del espacio cósmico. Ambas dimensiones son por tanto concebidas como cuerpo viviente, vital y por ello requieren respeto y cuidado. Atribuirle un corazón a estos espacios traduce una concepción animista del mundo, pero a la vez una visión estética y simbólica de éste[30].

Norma Chamalé Patzan, por su parte, en su poema "Por la lluvia" aboga por la protección de la tierra, enfocada como cuerpo también amenazado por la urbanización:

Por eso te cuidamos
Por eso cuidamos tus huesos-piedra-árbol,
tu aliento-viento,
tus ojos-lagos,

respeto por ellos. Ver la versión de E. SAM COLOP, *Popol Wuj*, F&G Editores, Guatemala 2012, pp. 16-20.

[29] En MEZA MÁRQUEZ – TOLEDO, *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*, p. 87.

[30] Con respecto a «corazón del cielo»/«corazón de la tierra», Michela Craveri comenta que: «Esta expresión connota al dios con las energías de creación universal y del equilibrio vital entre el cielo y la tierra. (...) El corazón alude también al centro del organismo y a la sede de la vitalidad, del conocimiento y de los sentimientos del hombre» (M. CRAVERI, *El lenguaje del mito. Voces, formas y estructura del Popol Vuh*, UNAM, México 2012, p. 106).

tus piernas-camino;
por eso susurramos tu nombre a los corazones recién paridos,
por eso gritamos tu nombre en las calles grises de las ciudades asaltadas[31].

Los versos iniciales de la cita propuesta establecen una clara correspondencia entre el cuerpo humano y la geografía, en un acercamiento de tipo especular que humaniza la tierra y sitúa ambos cuerpos en un mismo nivel, sin jerarquización. El yo poético se expresa desde una perspectiva colectiva ('nosotros'), que revela en un primer tiempo la importancia de la comunidad en la existencia individual y en un segundo tiempo la responsabilidad de ésta con respecto al cuerpo del mundo, lo cual engarza con el pensamiento ecológico contemporáneo. Los versos finales de la cita («por eso susurramos tu nombre a los corazones recién paridos / por eso gritamos tu nombre en las calles grises de las ciudades asaltadas») sugieren la función revitalizadora que cumple el cuerpo de la tierra para los seres humanos.

Sabino Esteban Francisco es probablemente uno de los poetas mayas en quienes esta visión del mundo como cuerpo constituye un rasgo distintivo mayor de su poética. En el juego proposopéyico que instaura en su poema titulado "Anoche", ya no se trata solo de humanizar el mundo sino, más allá, de considerarlo como su propia imagen, idéntico al ser humano:

Anoche se resfriaron
los arboles viejos.

Amanecieron todos
con una prenda de neblina
amarrada en la cabeza[32].

Poesía de imágenes visuales es esta de Esteban Francisco, y en ellas los miembros del cuerpo se convierten en símbolos de un posible cambio en el pensar y en el actuar humano. En efecto, la forma en que el hablante poético

[31] En MEZA MÁRQUEZ – TOLEDO, *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*, p. 116.

[32] S. ESTEBAN FRANCISCO, *Gemido de huellas*, Editorial Cultura, Guatemala 2007, p. 81.

observa el mundo, en este caso, los «árboles viejos», pone de relieve una capacidad de comunión y comunicación con el entorno. Un respeto por las diferentes formas que adopta la vida. La manera en que pinta el mundo connota una percepción integradora de la exterioridad y la interioridad, creando un espacio estético que simboliza una relación de profunda interración[33]. En sus textos el hablante observa el mundo como un territorio corporizado en el cual los seres humanos constituyen un elemento vital más, pero no el único, alejándose de las visiones antropocéntricas y egocéntricas. Su poema titulado "Un pueblo" expresa dicha percepción al mismo tiempo que traza las claves de la vida comunitaria:

Un pueblo
es un cuerpo.

Venas son sus caminos.

Para construir
y recorrer
sus habitantes deben ser
como sangre de un mismo cuerpo[34].

Ambos cuerpos, el pueblo y la comunidad, deben pues, en la visión del poeta, constituir uno solo, y no hay duda que en ello el poema deviene un auténtico manifiesto de convivencia humana y ecológica.

Para terminar quisiera referirme a otro poema de Esteban Francisco, el titulado "Arbol seco", porque en él el tema del cuerpo del mundo queda reflejado con una gran plasticidad y profundidad. Refiere el texto un hecho

[33] Esta mirada sobre el mundo no deja de tener coincidencias con este pensamiento que propone Patricio Guerrero Arias: «frente a la irracionalidad de la razón, sobre la que se erigió un conocimiento frío, dominador y que no abre espacios a la afectividad, antepongamos, el poder insurgente de la ternura, de la sensibilidad, de la afectividad, que nos permita formas distintas de ser, de sentir, de decir, de hacer, de sentipensar y *Corazonar* la vida» (P. GUERRERO ARIAS, *Corazonar, una antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*, Ediciones Abya-Yala, Quito 2010, pp. 17-18).

[34] ESTEBAN FRANCISCO, *Gemido de huellas*, p. 131.

frecuente de la vida natural: un pájaro carpintero que fabrica un nido en el tronco de un árbol muerto. Pero este acontecer común del bosque se convierte en la palabra poética en una metáfora del mundo como un cuerpo cambiante y revitalizado por otro cuerpo, siempre y cuando haya estima por las cosas que pueblan la realidad:

> Lastimó al pájaro carpintero
> la muerte del árbol.
>
> Por no fabricarle
> una caja mortuoria
> le hizo un agujero
> en el pecho.
>
> El árbol revivió:
> un ave anida
> y late en su pecho.
>
> Cada mañana al árbol
> le sale volando el corazón[35].

Este poema es una auténtica lección de expresividad poética y a la vez un cuestionamiento del sistema de valores afin a los intereses del capitalismo (individuo autosuficiente, inconsciencia de los límites físicos del planeta, degradación del mundo y sus pobladores). Cada breve estrofa revela un posicionamiento de intensa afectividad por el mundo circundante y el valor de la vida. Si en la primera estrofa el hablante alude al sentimiento de pérdida experimentado por el pájaro frente a la muerte de un ser viviente de su entorno (el árbol), en la segunda se refiere a la gestación del acto simbólico que busca transcender la pérdida. La fuerza del afecto consigue superar la muerte. Así, el acto natural del pájaro (hacer un nido en el tronco de un árbol) se transforma en un acto vivificador, cargado de ternura. Notemos cómo el hablante poético hace del tronco del árbol un cuerpo por medio del recurso de nombrarlo por el término 'pecho'. Además el verbo 'latir' («un ave anida / y late en su pecho»)

[35] *Ivi*, p. 61.

anuncia la transformación de la materia y la continuación de la vida. El árbol muerto da ahora refugio, o sea posibilidad de vida, a otra forma viviente: el pájaro. Los dos versos de la estrofa final componen una imagen de una gran belleza plástica y simbólica. La transformación ha sido operada, en el vuelo diario del pájaro se alza la 'nueva vida' del árbol, revitalizado, traduciendo la amplitud de la existencia, del cambio de las cosas. Esta mirada del poeta va a contracorriente, como lo indicamos arriba, del sistema consumista, de la economía de mercado, de la acumulación de riquezas sin límites, que implica explotación de la naturaleza y de la fuerza de trabajo humana desmedidamente. El mundo como cuerpo y el cuerpo del mundo representado en el poema no pueden entrar en contubernio con esas concepciones.

Ya Pablo Neruda en su *Canto general* (1950), hacía de la zona ístmica una región geográfico-corporal, al hablar de «la cintura / de nuestra geografía», «la cintura de los sollozos»[36], y esta combinación cuerpo-geografía ha sido declinada en variadas formulaciones según las épocas y los discursos dominantes. En el recorrido que hemos propuesto por algunas modalidades específicas en el tratamiento del cuerpo, puede observarse cómo éstas representan las condiciones sociopolíticas de la región centroamericana. En tal sentido el cuerpo se convierte además de un espacio en que quedan grabadas las huellas de lo vivido, individual y socialmente, es asimismo una temporalidad, en la medida en que contiene las marcas de la historia, cotidiana, íntima y colectiva. Se trata de sociedades con identidades heridas múltiples veces,

[36] Pablo Neruda, *Canto general*, sección V "La arena traicionada", poema "Centro América". El poema en cuestión dice: «Mal año, ves más allá de la espesa / sombra de matorrales la cintura / de nuestra geografía? / Una ola estrella / como un panal sus abejas azules / contra la costa y vuelan los destellos / del doble mar sobre la tierra angosta... / Delgada tierra como un látigo, / calentada como un tormento, / tu paso en Honduras, tu sangre / en Santo Domingo, de noche, / tus ojos desde Nicaragua / me tocan, me llaman, me exigen, / y por la tierra americana / toco las puertas para hablar, / toco las lenguas amarradas / levanto las cortinas, hundo / la mano en la sangre: / Oh, dolores / de tierra mía, oh, estertores / del gran silencio establecido, / oh, pueblos de larga agonía, / oh, cintura de los sollozos» (P. NERUDA, *Canto general*, Ediciones Océano, México 1950, pp. 266-267).

fracturadas y fragmentadas una y otra vez; cuerpos marginados y migrantes, sin lugar, que el discurso poético ha convertido en escritura, en el cuerpo de la página, con la esperanza de que, ojalá, alguna vez la palabra tuviera repercusión más allá del papel.

Bibliografía

Arévalo Martínez, Rafael. *Por un caminito así* (1947), en Rafael Arévalo Martínez, *Títeres*, Editorial Óscar de León Palacios, Guatemala 1999.

Aventín Fontana, Alejandra. "Palabras como espejos: la identidad en la poesía de Ana Istarú", *Letras*, 2011, 50, pp. 69-86.

Barrientos Tecún, Dante. *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*, L'Harmattan, Paris 1998.

Belli, Gioconda. *El ojo de la mujer*, Colección Visor de Poesía, Madrid 1992.

Belli, Gioconda. *Esto es amor. Poesía erótica reunida 1970-2005*, Anama Ediciones Centroamericanas, Managua 2005.

Castillo, Otto René. *Vámonos patria a caminar*, Ediciones Vanguardia/Editorial Landívar Guatemala 1965.

Chen, Jorge. "De la insurrección del cuerpo a un nuevo entendimiento: *La estación de fiebre* de Ana Istarú", *Caracol*, 2015, 10, pp. 416-445.

Craveri, Michela. *El lenguaje del mito. Voces, formas y estructura del Popol Vuh*, UNAM, México 2012.

Darío, Rubén. *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, Espasa Calpe, Madrid 1994.

Elvir, Lety. *Mujer entre perro y lobo*, Siguanaba Editorial, Tegucigalpa 2012.

Elvir, Lety. *Honduras, golpe y pluma. Antología de poesía resistente escrita por mujeres (2009-2013)*, investigación, estudio introductorio, selección de autoras y poemas, edición y notas de Lety Elvir, Siguanaba Editorial, Tegucigalpa 2013.

Elvir, Lety – Roof, Maria. *Women's poems of protest and resistance Honduras (2009-2014)*, general editor Lety Elvir, translation editor Maria Roof, Casasola Editores, Washington D.C. 2015.

Esteban Francisco, Sabino. *Gemido de huellas*, Editorial Cultura, Guatemala 2007.

Guerrero Arias, Patricio. *Corazonar, una antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*, Ediciones Abya-Yala, Quito 2010.

Istarú, Ana. *La estación de fiebre*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José 1983.

Lecointre, Guillaume (ed). *Guide critique de l'évolution*, Belin, Paris 2009.

Lytton-Regalado, Alexandra – Pleitez Vela, Tania – de Sola, Lucía (eds). *Theatre under my skin. Contemporary Salvadoran Poetry / Teatro bajo mi piel. Poesía salvadoreña contemporánea*, Editorial Kalina, San Salvador.

Meza Márquez, Consuelo – Toledo, Aída. *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México 2015.

Morales, Mario Roberto. *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Editorial Universitaria, Guatemala 1994.

Neruda, Pablo. *Canto general*, Ediciones Océano, México 1950.

Quintana, María Esther – Aventín Fontana, Alejandra. "Palabras como imanes: entrevista a Ana Istarú", *Hispanic Poetry Review*, 8 (2010), 2, pp. 93-109.

Rodas, Ana María. *Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2004.

Rojas, Margarita. "Transgresiones al discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú", *Revista Iberoamericana*, LIII (1987), 138-139, pp. 391-402.

Sam Colop, Enrique. *Popol Wuj*, F&G editores, Guatemala 2012.

Sibony, Daniel. *Entre-deux: l'origine en partage*, Seuil, Paris 1991.

Vallejo, César. *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid 2015.

Widlöcher, Daniel. "Espace psychique, espace corporel", *Le Carnet PSY*, 4 (2007), 117, pp. 29-33.

Centroamericana 30.1 (2020): 57-79
ISSN: 2035-1496

Recibido: 31 de mayo de 2019
Aceptado: 21 de octubre de 2019

CUERPO Y NATURALEZA
El protagonismo del medio ambiente en «Waslala» de Gioconda Belli y «Azul maligno» de César Rodríguez Indiano

EMILIE BOYER
(Aix-Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France)

Resumen: En este artículo, analizamos *Waslala* (1996) de la nicaragüense Gioconda Belli y *Azul maligno* (2000) del hondureño César Rodríguez Indiano. En esas dos obras, el medio ambiente cobra un protagonismo que sorprende al lector. Se describe una búsqueda (la de la utopía en *Waslala* y la de la causa de la muerte del Pescador sin Fortuna en *Azul maligno*) que acaba siendo un pretexto para dar lugar a una crítica ecológica. La búsqueda de Waslala por Melisandra ocupa solamente las últimas treinta páginas de la novela y la investigación sobre el Pescador sin Fortuna le permite al narrador toparse con una serie de personajes y lugares todos conectados por el lago de Yojoa, el cual acaba siendo el personaje central. Esas dos búsquedas son la oportunidad de encontrar, crear y desentrañar mitos, leyendas y fábulas que nutren un discurso sobre el ambiente ecológico y los peligros que la modernidad y las actividades del hombre representan para el medio ambiente. Tanto el río en la novela de Belli como el lago en la obra de Rodríguez Indiano aparecen como los elementos claves que permiten al lector recorrer el espacio de la novela y conocer a los personajes.

Palabras claves: América Central – Medio ambiente – Cuerpo – Gioconda Belli – César Rodríguez Indiano.

Abstract: **«Body and Nature. The Role of the Environment in *Waslala* by Gioconda Belli and *Azul Maligno* by César Rodríguez Indiano».** In this article, we offer a comparative analysis of two Central American novels: *Waslala* (1996) from the Nicaraguayan author Gioconda Belli and *Azul maligno* (2000) by the Hondurian César Rodriguez Indiano. In these two novels, the natural environment has such a prominence that it becomes a protagonist. Each novel describes a quest that becomes a simple pretext for the author to make a severe ecological critic. Indeed, the quest of Waslala by

Melisandra only appears in the last pages of *Waslala* and the investigation on the murder of Pescador sin Fortuna in *Azul maligno* is the occasion, for the narrator, to meet a myriad of characters and places all connected by the lake of Yojoa, that appears to be the main character. These two searches are the opportunity to find, create and unravel myths, legends and fables that encourage a discourse on the ecological environment and the dangers that modernity and human activities represent. The river in the novel of Belli and the lake in the work of Rodriguez Indiano are central elements that enable the reader to travel and to get to meet the protagonists.

Keywords: Central America – Environment – Body – Gioconda Belli – César Rodríguez Indiano.

> ¿Qué hace el norte con sus inmensidades de basura venenosa para la naturaleza y para la gente? Las envía a los grandes espacios vacíos del sur y del este, de la mano de sus banqueros, que exigen libertad para la basura a cambio de sus créditos, y de la mano de sus gobiernos, que ofrecen sobornos.
>
> (Eduardo Galeano)

Las novelas *Waslala*[1] y *Azul maligno*[2] son dos novelas que ponen en escena una búsqueda por parte de los personajes principales. En la novela de Belli, Melisandra busca acceder a Waslala, la utopía creada en la selva por su abuelo, donde supuestamente se encuentran sus padres. En *Azul maligno*, la trama principal es la búsqueda de un escritor, narrador de la novela, que investiga sobre la desaparición misteriosa del llamado Pescador sin Fortuna en el lago de Yojoa, en Honduras. En estas dos obras, el medio ambiente es mayoritariamente representado por la presencia del agua. En *Waslala*, el río, casi personificado por los personajes de la novela, es el elemento natural que habita literalmente la obra. Vía de acceso hacia el interior de Fagua, metaforiza

[1] G. BELLI, *Waslala*, Anamá Ediciones Centroamericanas, Managua 1996.

[2] C. RODRÍGUEZ INDIANO, *Azul maligno*, Litografía López, Tegucigalpa 2000.

la búsqueda de Melisandra por sus orígenes. En *Azul maligno* de César Indiano, el lago de Yojoa es el escenario de la investigación del narrador, y de las diferentes tramas que se desarrollan a través de los testimonios que éste recoge sobre la vida del Pescador sin Fortuna. Sin embargo, las búsquedas ya citadas acaban siendo un pretexto para dar lugar a una crítica ecológica. Por ejemplo, el viaje hacia Waslala emprendido por Melisandra después de su escala en Cineria ocupa solamente las últimas treinta páginas de la novela de Belli. En la novela de César Indiano, la investigación sobre el Pescador sin Fortuna le permite al narrador toparse con una serie de personajes y lugares todos conectados por el lago de Yojoa, el cual acaba siendo el personaje central. Esas dos búsquedas son la oportunidad de encontrar, crear y desentrañar mitos, leyendas y fábulas que nutren un discurso sobre el ambiente ecológico y los peligros que la modernidad y las actividades del hombre representan para el medio ambiente. Como varios estudios lo apuntaron, se puede interpretar el discurso ecológico en la novela de Gioconda Belli como crítica hacia la política medioambiental del país. Scott DeVries recuerda que la dictadura de Somoza tuvo una política particularmente devastadora hacia el medio ambiente, con un apoyo a la deforestación, a la exportación de especies en peligro de extinción, la contaminación del agua etc[3]. Mónica García Irles[4] ve en los hermanos Espada de la novela, la imagen de Daniel y Humberto Ortega representantes del sector 'duro' del FSLN, el mismo sector que hizo que Belli y otros dejaran el Frente. Sin embargo, aquí, nos referiremos más bien a la situación de tipo colonial que denuncia la autora en el contexto internacional, a través del estudio del discurso ecológico. En el estudio de esas dos novelas, nos enfocaremos en el estudio del agua como centro simbólico de la narración y compararemos, a partir de ahí, el discurso ecológico que desarrollan las narraciones y el lugar dado, en ese discurso, al cuerpo humano respecto al

[3] S. DEVRIES, "Garbage out: Space, Place, and Neo-imperial Anti-development in Gioconda Belli's *Waslala*", *Ecozon@*, 2010, 1.2, p. 40.

[4] M. GARCÍA IRLES, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Universidad de Alicante, Alicante 2001, p. 45.

cuerpo animal. Este artículo parte entonces de los métodos de la ecocrítica que Glotfelty define como:

> the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, eco-criticism takes an earth-centered approach to literary studies[5].

Desde el punto de vista de la ecocrítica, el discurso ecológico da lugar a una reflexión filosófica sobre el valor de la naturaleza centroamericana y el lugar del hombre respecto a esta naturaleza.

La centralidad del agua

Desde el íncipit de las dos novelas, el agua es más que un mero elemento natural. En *Waslala*, por ejemplo, el río es descrito antes del personaje principal, y se le otorga un sentido especial. El lector se topa con una primera descripción del río, desde la focalización interna del personaje de Melisandra:

> Era una lástima que cuando se fuera no pudiese llevarse el río anudado a la garganta como una estola de agua. Le era difícil imaginar la vida sin aquel caudal cuya tumultuosidad o mansedumbre marcaba las estaciones, el decurso del tiempo. El río era su memoria. Le bastaba fijar los ojos en la corriente oscura que, atrapando el reflejo del sol, se lo llevaba y convertía en un líquido mercurial, para evocar la historia de cuanto la circundaba[6].

Desde este íncipit, el río aparece como la columna vertebral de Fagua, lugar donde se desarrolla la trama. No solo ocupa un espacio esencial en el paisaje,

[5] C. GLOTFELTY, "Introduction", en C. GLOTFELTY – H. FROMM (eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, p. xviii citada por B.M. FOMESHI – F. POURGIV, "Two Green Poets: A Comparative Ecocritical Study of Sepehri and Emerson", *K@ta*, 2013, 15.2, p. 110.

[6] BELLI, *Waslala*, p. 3.

cambiando según las estaciones, sino que su poder supera lo estrictamente físico. En este pasaje, el personaje de Melisandra, gracias a la evocación del río, se encuentra conectada directamente con la fuerza natural del río y la memoria de su país, cuya historia es comparable con las aguas del río: una corriente oscura que se mueve a veces con tumultuosidad, a veces con mansedumbre. Diferentes expresiones en este extracto: «cuando se fuera», «era su memoria», «la historia de cuanto la circundaba», ponen el río al centro del destino de Melisandra y de la responsabilidad que la ata a su país: la búsqueda de la utopía que, como veremos, no será posible sin la existencia del río como vía de navegación y espacio de encuentro con los personajes que moldearán su viaje iniciático. En cambio, en *Azul maligno* de César Rodríguez Indiano, el lector se topa directamente con las interrogaciones del narrador sobre la identidad verdadera del llamado Pescador sin Fortuna. Sin embargo, a través de las diferentes versiones sobre su origen que recoge el narrador-escritor, se vincula directamente el misterio de sus orígenes con el lago. Es llamado por los diferentes testigos Pescador sin Fortuna pero también el Santo del Lago o el Fantasma del Lago. Muchas de las mitificaciones de la cual es objeto tienen que ver con supuestos poderes mágicos que, supuestamente, le permitirían ser el custodio del lago y tener una comunicación privilegiada con los animales. Así, el principio de la novela se presenta como el de una novela policiaca que gira alrededor de la desaparición del llamado Pescador sin Fortuna cuyos misterios atraen siempre al investigador, al narrador, hacia las aguas del lago. Como en una buena novela policiaca, se instala suspenso desde el principio, al determinar que el nudo del problema tiene que ver con la fuerza del lago mismo, que se vuelve el lugar de todas las especulaciones:

> Pude entender que el Pescador sin Fortuna era un adversario de los intereses turísticos, mineros y ganaderos de la zona, inclusive, me insinuó que las alcaldías de Las Vegas y Santa Cruz estaban seriamente implicadas en el asesinato de Favio Claros. «escuche bien, me dijo Santiago cuando ya se aprestaba a bajar del bus, el lago de Yojoa es una masa de agua rodeada por un anillo de mafiosos» yo me quedé pensando y el hombre se acercó a mi oído «tenga mucho cuidado»

> agregó. (...) para mí, lo urgente era saber la verdadera historia de un hombre que había desaparecido misteriosamente en la calma celestial del lago de Yojoa y del cual, aparentemente, no quedaba un solo rastro[7].

El agua, que sea río o lago, es entonces, desde el principio, un elemento central de cada novela. Una de las razones por las cuales nos parece interesante comparar esas dos novelas es porque en las dos, la presencia del agua permite, según nuestro punto de vista, metaforizar la búsqueda que los personajes llevan a cabo. En efecto, en *Waslala*, el personaje de Melisandra emprende su búsqueda de identidad a partir del momento en que deja la hacienda de su abuelo frente al río, para embarcarse en la canoa de Pedro. A partir de ese momento, seguimos las aventuras de la barca que remonta el río al mismo tiempo que Melisandra, simbólicamente, se separa de su abuelo y empieza un viaje hacia sus orígenes que la llevará, al final de la novela, a reencontrarse con su madre en la utopía de Waslala. El fluir del río, enfrentado, en este caso, a contracorriente, simboliza los obstáculos y las dificultades que encontrará Melisandra en su camino hacia sus padres. En *Azul maligno* de Indiano, es también particularmente interesante cómo, a medida que la investigación del escritor sobre la vida del llamado Pescador sin Fortuna va avanzando, nos vamos adentrando también en los misterios del lago. En efecto, una vez que el escritor descubre que el verdadero nombre del desaparecido es Larry Stoll, el lector descubre el mito de la creación del lago mismo. Ingrid Smart le cuenta al escritor que, según el mito, el lago sumergió la ciudad precolombina de Yoxoa regida por Buluc, a raíz de un hechizo lanzado por señores de ciudades cercanas, que querían tomar el poder sobre la ciudad harmónica y poderosa de Yoxoa. Así, el lago metaforiza la búsqueda del narrador que supera las representaciones míticas sobre la figura del Pescador para encontrar la verdad, al mismo tiempo que el lector va atravesando la superficie del lago para descubrir lo que éste, supuestamente, esconde.

El medio ambiente representado por la fuerza simbólica del agua en esas dos novelas constituye un soporte esencial de la narrativa. La investigación del

[7] RODRÍGUEZ INDIANO, *Azul maligno*, pp. 13-14.

narrador en la novela de Indiano es también un pretexto para recorrer la historia de la región y las evoluciones que conoció el lago, desde el desarrollo de los ferris hasta el de los barcos de diversión o los hoteles en las orillas, y la historia de todos los que poblaron sus orillas: los pescadores, los maquinistas de los ferris, los mineros etc. El lago de Yojoa aparece entonces como un microcosmos en el cual se encuentran todas las contradicciones que suponen la modernización, la integración en un sistema neoliberal y la depredación de los recursos naturales. Así, todos los personajes parecen formar parte de la 'fauna' del lago, al lado de los animales que lo habitan, y se recrea la historia de la acción, cada vez más destructora, del hombre sobre el medio ambiente. En *Waslala*, la navegación sobre el río es también un apoyo esencial para la construcción de la trama: simboliza el vínculo de Fagua con el exterior, de donde viene la basura que el mundo moderno manda a Fagua, y de donde vienen también los personajes de Morris, Hermann o Raphael que representan este mundo moderno que aparece tan en contradicción con los valores que defiende Engracia. Además, si no fuera por el río y el recinto cerrado de la canoa, esos personajes no tendrían por qué conversar y su encuentro permite subrayar los contrastes entre el mundo de Fagua y el exterior. Mientras Melisandra y Pedro cuentan al resto de los viajeros las leyendas alrededor del río, las costumbres de los navegantes, los eventos históricos que conoció y los fenómenos naturales que influyen sobre la apariencia del lugar, Raphael comparte con Melisandra detalles sobre el 'mundo moderno', el uso de las drogas, el tráfico de armas, su trabajo como periodista etc.

Más que un mero apoyo a la narración, el río en *Waslala* y el lago en *Azul maligno* son motores esenciales de ficción en la medida en que son los agentes principales de los eventos mágicos que surgen en momentos claves de la obra. En la novela de Gioconda Belli, el viaje en barco representa casi un viaje iniciático para Melisandra que, como ya indicamos, sale por primera vez de la hacienda de su abuelo. Gioconda Belli, mediante el camino del personaje, retoma varios de los tópicos literarios de la navegación y entre ellos, la presencia de sirenas y el peligro que su canto representa para cualquiera que lo escuche. Aquí, sin embargo, el sentido que Pedro, el conductor del barco, tiene que obstruir no es el oído de sus compañeros sino su vista: el peligro no reside en el canto de las sirenas sino en la visión del Remolino Grande:

> Estamos cerca del Remolino –explicó ella a Raphael–. Es el trecho más peligroso y mágico del río. Se cuentan historias fantásticas sobre el centro del remolino, pero intentar verlo ha sido la causa de más de un naufragio. La mirada, al posarse en él, se convierte en algo material; una soga, un cordel irrompible al que el agua se aferra con mano de hierro que la presa se hunde en el abismo. Por eso los capitanes toman precauciones, vendan a los pasajeros. Basta que alguien en una nave desacate sus órdenes para que la embarcación entera sea atraída irremisiblemente hacia el vórtice[8].

Y, efectivamente, cuando Melisandra desobedece las órdenes de Pedro y ve directamente el centro del Remolino, casi se hunde la embarcación y las visiones se multiplican ante sus ojos:

> Y por fin, lo vio: el negro tornasol, todos los colores por efímeros instantes, disolviéndose en arcos iris sucesivos; largas lianas y pájaros con expresión beatífica flotaban en diferentes niveles girando vertiginosamente. Vio la cara ávida de un marinero y el cuerpo desnudo de una mujer blanquísima cuya belleza le dio ganas de llorar. (...) Vio miles de relojes de arena hacerse y deshacerse en círculos infinitos y contempló finalmente el iris quieto del agua en el centro, hermoso como laguna del fin del mundo. Fue un instante. Se levantó. Quería ver más. Quería ver los peces con ojos humanos, las sirenas. Quería oírlas cantar[9].

El río ya no es solamente vía de acceso ni fuente de recurso natural, sino que se hace fuerza supra natural tanto peligrosa como misteriosa, y eje de conexión con el universo y sus misterios. En *Azul maligno*, si se refiere también a la presencia de sirenas en el lago, la referencia supra natural que podemos poner en evidencia aquí es el relato que Rigo Estrada hace de la muerte de Larry Stoll:

> Ni yo mismo lo quería creer, allí anduvo meciéndose durante muchos días a vista y paciencia de los pescadores, créame, era una situación bastante difícil y comprometedora, no señor, ese no era un cuerpo común. Pero algo más, si alguien se hubiera atrevido a acercarse no habría sido posible porque miles de

[8] *Ivi*, p. 40.

[9] *Ivi,* p. 41.

> garzas andaban furiosas alrededor del cadáver y conforme los días pasaban a la lancha le fueron naciendo flores de todo tipo (...) a la tercera semana resucitó y se elevó por los cielos junto a todas las garzas, es increíble, pero eso fue lo que sucedió[10].

Además de la imagen crística de su resurrección, el cuerpo del Pescador, en este extracto, tiene una relación particular con la naturaleza: su cuerpo es protegido por la fauna del lago y la lancha que lo sostiene acaba siendo el lugar privilegiado para la aparición de «flores de toto tipo». Rigo Estrada lo subraya, «ese no era un cuerpo común», y veremos que lo extraordinario de este cuerpo estriba en su lugar en la naturaleza y en su conexión peculiar con el medio ambiente. Como el río en *Waslala*, el lago, más que decorado, sirve entonces como agente principal de una filosofía, de un discurso que calificaríamos de ecológico.

El discurso ecológico

Las diversas mitificaciones que sufren los personajes o los elementos constitutivos del río y del lago, sirven directamente este discurso, que llamamos ecológico, y que se expresa, en las novelas, mediante el recurso a la utopía y la distopía. En *Waslala*, el discurso ecológico es esencialmente vinculado al personaje de Engracia cuyo papel es el de recibir la basura que viene del llamado 'mundo moderno', seleccionarla y redistribuirla a los habitantes:

> No le asombraba ya el uso que se daba aquí al descarte del mundo civilizado. Desde que a un ejecutivo avispado se le ocurriera incluir chatarra, maquinaria de descarte, junk, scrap, en los cargamentos de basura y enviarla sin triturar, las puertas del mundo pobre y olvidado se abrieron para el desperdicio. Recibían cualquier cosa. En Fagua, las casas se amueblaban con el derruido mobiliario de los contenedores; los electrodomésticos se reparaban, se les daba uso a los mil y un objetos que las sociedades acaudaladas reemplazaban por otros nuevos, más modernos[11].

---

[10] RODRÍGUEZ INDIANO, *Azul maligno*, pp. 122-123.

[11] BELLI, *Waslala*, p. 22.

Además de denunciar la consideración que se hace de Centroamérica, por parte del 'mundo moderno', y lejos de concentrarse solamente en la cuestión de la contaminación, lo que nos parece particularmente interesante en la novela de Belli es que subraya la manera en que la basura que llega a Fagua se transforma en mercancía y acaba modificando las costumbres de los habitantes y el paisaje. Finalmente, no se describe directamente la contaminación ambiental, sino otro tipo de contaminación que aparece sutilmente a través de la descripción de las diversas consecuencias de este tipo insólito de negocio. Si Engracia y sus muchachos se empeñan en darle una segunda vida a cada objeto, la cantidad es tal que acaban intercambiando lo más valioso de Fagua por un poco de basura:

> Las transacciones se realizaban con pasmosa celeridad entre conversaciones a través de la mesa (...). En poco tiempo, Raphael vio acumularse en el corredor cantidades de vegetales, huevos, telas, animales, jarras de leche, quesos, contenedores con mantequilla, tortillas, pan, confecciones de repostería, cestos de naranjas, mangos y aguacates, bloques de hielo, jarras de refrescos[12].

Así, los animales, las materias primas, los frutos del cultivo, se intercambian por la basura, adquieren el mismo 'valor' que ésta. Así, Belli explora la complejidad de la degradación que causa el envío de basura por parte del mundo moderno: no solo la basura contamina, sino que modifica la escala de valores imponiéndose como equivalente legítimo de las riquezas naturales. La contaminación que causa la basura no es solo ambiental, sino simbólica también. Esta crítica del mundo occidental es, según Marisa Pereyra[13], uno de los proyectos que caracterizan el ecofeminismo.

En *Azul maligno*, César Indiano desarrolla un discurso ecológico que se podría tal vez calificar como más directo, explícito. Por ejemplo, se vincula

[12] *Ivi*, p. 66.

[13] M. PEREYRA. "Paradise Lost: A Reading of *Waslala* from the Perspectives of Feminist Utopianism and Ecofeminism", en A. TAYLOR KANE (ed.), *The Natural World in Latin American Literatures. Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings,* McFarland, Jefferson 2010, p. 144.

directamente la moralidad de los pobladores de las orillas del lago con las relaciones que éstos mantienen con el lago y su fauna. Muy temprano en la novela, se establece una jerarquía entre los pescadores 'buenos', que son los que utilizan los métodos tradicionales, y los criminales:

> los anzueleros se consideran los pescadores nobles, porque extraen del agua exactamente lo que necesitan sin causar daños irracionales. Se trata del procedimiento tradicional de lanzar una lombriz, atada a un anzuelo y esperar a que piquen los peces. Pero hay otra especie que se conoce como los arponeros, o sea, los pescadores criminales. Son hombres mutantes de agua dulce, capaces de almacenar tanto oxígeno en sus pulmones para llegar hasta lo profundo y perseguir al Bass hasta asesinarlo[14].

En este esquema, el discurso de la obra es binario y no deja mucho espacio a matices sobre la consideración del lago por parte de los pescadores: o uno es anzuelero y tiene una acción respetuosa sobre su fauna, o utiliza un método depredador y es un criminal, un asesino. El comportamiento del hombre hacia el lago es también doblemente condenado a través de la anécdota del pez llamado 'carpino', inventado para contrarrestar la costumbre que tienen los hombres de lanzar sus heces al agua del lago:

> Cuando Ecolago se percató de que definitivamente la gente jamás dejaría el hábito de lanzar heces al agua, solicitó una solución (...). De suerte que llegó un piscicultor especializado (...); el piscicultor rápidamente dio con una solución infalible: creó una especie llamada carpino. Un pez cuya dieta exclusiva son las heces humanas y que cuando no encuentra su alimento prefiere morir. En cosa de meses la especie carpino se había reproducido en cifras alarmantes así que el piscicultor por salvar su reputación declaró que el pez era perfectamente comestible[15].

No solo los hombres tienen hábitos dañinos para el medio ambiente y son incapaces de cambiarlos, sino que, además, transforman el ecosistema para

[14] RODRÍGUEZ INDIANO, *Azul maligno*, p. 50.

[15] *Ivi*, p. 54.

integrar una nueva especie de pez que acaba dañando aún más la fauna del lago. Sin embargo, el motor principal del discurso ecológico en la novela es el famoso Pescador sin Fortuna o Larry Stoll que, después de naufragar en una reserva ecológica hondureña, Punta Sal, se involucra en una batalla por la protección de esta área en contra del proyecto minero de la empresa Petróleos Refinados Honduras (PRH Inc.). Su llegada a una playa paradisíaca, donde los manatíes y los monos lo restablecieron y lo acogieron como si fueran sus hermanos, es el verdadero punto de partida, en la novela, de la condena explícita de las agresiones al medio ambiente. Es interesante notar que la playa a donde llega Larry Stoll es claramente un lugar utópico donde Stoll desarrolla una relación de amistad con los animales presentes con los cuales «había entablado tales vínculos (...) que sentía que cada uno de ellos representaba el montón de hermanos, hijos y sobrinos que nunca tuvo»[16]. De hecho, la reacción de los dos garífunas que lo encuentran en la playa lo atestigua: «El asombro fue grande cuando vieron un hombre semidesnudo acurrucado ante el deslumbre de una fogata y en compañía de incontables manatíes y monos que no le temían al fuego. Era una imagen de leyenda y los pescadores se quedaron extasiados»[17]. La presencia de este lugar y esta experiencia utópica de Larry Stoll, que justifica la batalla ecológica, es comparable, a nuestro parecer, al carácter futurista y distópico del retrato que se hace del llamado 'mundo moderno' que manda su basura a Fagua, en *Waslala*. El negocio de la basura forma parte de un retrato más amplio que la autora hace de la sociedad moderna en la que se experimentan drogas sobre los hombres, desaparecen los libros físicos y se organizan viajes turísticos para permitir a la gente suicidarse y evitar el aburrimiento. La exageración de los vicios de la sociedad occidental en la obra de la nicaragüense parece responder directamente a la hipérbole de la inocencia y del antropomorfismo de la descripción de los animales en *Azul maligno*; los dos recursos, en el marco de un discurso ecológico, representan las dos caras de una misma moneda. Las dos novelas plantean el discurso ecológico

[16] *Ivi*, p. 129.

[17] *Ivi*, p. 130.

en términos, digamos 'extremos', a través del recurso a la utopía por una parte y a la distopía por otra parte. En este caso, el carácter mágico de ciertos eventos, que ya subrayamos, o del comportamiento de los animales en *Azul maligno* apoya directamente el discurso ecológico en la medida en que la exageración que suponen nutre el discurso utópico o distópico. Es porque las distopías futuristas exageran, por ejemplo, las capacidades de las nuevas tecnologías sobre el control de los individuos que son particularmente aterradoras. Además, en el caso de la utopía, la exageración, por ejemplo, en el comportamiento de los manatíes cuando llega Larry Stoll en Punta Sal y el de las garzas después de su muerte sobre el lago, vuelve difícil para el lector no adherir al discurso ecológico y la defensa de la causa animal.

Tanto la utopía presentada en *Azul maligno* como la distopía de la novela de Belli se nutren entonces del protagonismo mágico del río y del lago y fortalecen la condena ecológica que se hace en cada una de las narraciones. Para expresar de una manera distinta la diferencia que separa las dos novelas, podríamos decir que la de Indiano, mediante el carácter utópico de la convivencia de Larry Stoll con los animales, subraya lo que se puede perder si el hombre no adquiere una conciencia ecológica mientras que la novela de Belli, al retratar los ataques de la sociedad moderna contra Fagua, prefiere, al contrario, enfatizar la violencia ya establecida del hombre hacia el medio ambiente y apuntar hacia lo que necesita nuestra resistencia.

Medio ambiente y cuerpo

Y frente a esta violencia en contra del medio ambiente, postulamos que el cuerpo del hombre y con él, el cuerpo animal, tienen un lugar preponderante en este discurso ecológico. En *Waslala*, además de las consideraciones ecológicas, se desarrolla un discurso que podríamos calificar de geopolítico sobre la jerarquización de las relaciones entre el llamado 'mundo moderno' y Fagua, representante de Centroamérica. Este desequilibrio en las relaciones es ilustrado a través de las conversaciones entre Raphael, que viene del mundo moderno y Melisandra. A propósito de la creación de nuevas drogas en el mundo moderno, Raphael le explica:

> Es posible que haya quienes viajen aquí con el propósito de poder experimentar drogas nuevas en seres humanos. Usarlos como cobayas. En el mundo moderno se castiga la crueldad con los animales. Cada vez más personas se oponen a que se utilicen en los laboratorios. Sin embargo, me temo que a muy pocos les importe la suerte que corran ustedes[18].

La violencia hacia la naturaleza de Fagua por parte de la sociedad moderna se acompaña entonces por el maltrato del cuerpo humano que se considera menos valioso que el cuerpo animal. Aquí, la confrontación con los hábitos de la sociedad moderna pone en evidencia que, según sus criterios, no todos los cuerpos tienen el mismo valor. Y en una lógica colonial, el llamado mundo moderno no solo se autodefine como referencia para esta jerarquización, sino que se otorga el lugar más alto en esta jerarquía de los valores, en este caso, respecto al valor de los seres humanos mismos. Como trasfondo, se desarrolla un discurso denunciando las relaciones jerarquizadas entre el 'centro' y la 'periferia', siempre América Latina, heredadas de los tiempos de la Colonia. La modernidad aquí no supone ninguna renovación de las lógicas de poder internacionales. De ahí que el cuerpo humano cobra un protagonismo esencial en el discurso ecológico de *Waslala*, a manera de transgresión del orden establecido desde el 'mundo moderno'. Cuando Engracia y sus muchachos se ven contaminados por el cesio 137, materia radiactiva que se encontraba en uno de los cargamentos de basura, deciden hacer de su cuerpo un arma cuyo objetivo será acabar con los hermanos Espada, deseosos de hacerse con el negocio de la basura para favorecer su tráfico de drogas. En un último sacrificio, deciden untarse el cuerpo con cesio 137 para aprovechar su aspecto brillante y colorido y causar sorpresa en los Espada, haciéndose pasar por los fantasmas de Wiwilí:

> Sería un acto mágico (...) Nadie sabía que ellos brillaban en la oscuridad y cualquiera que los viera pensaría que eran apariciones, seres del más allá. Se podían pintar más, dijo, pintarse todo el cuerpo y, brillando, en la noche, a la vista y espanto de todos, penetrarían en el cuartel de los Espada, como si se

[18] BELLI, *Waslala*, p. 31.

> tratara de un cortejo de ultratumba, una Embajada de emisarios fantasmagóricos a los que nadie se atrevería a cerrar el paso. Pedirían una audiencia y una vez encerrados con ellos haría lo que más de una vez ensayara en su imaginación: detonaría los explosivos[19].

Finalmente, la imaginación humana consigue darle un sentido superior a la contaminación radiactiva a cambio de la destrucción de este cuerpo. El cuerpo, en este caso, hace las veces de arma trágica que soluciona solamente parcialmente el problema y acaba, finalmente, con el hombre, como si fuera la única solución del conflicto hombre/naturaleza. La trascendencia de la tragedia ecológica mediante la creación mítica cobra aún más peso cuando sabemos que Gioconda Belli se inspiró de un hecho real para escribir este episodio. Como lo subraya María José Morchio[20], la autora se inspira de un evento que tuvo lugar en la ciudad brasileña de Goiania en septiembre de 1987 y comenta en una nota:

> El polvo azul era cesio 137, un material radiactivo. Se contaminaron 129 personas; 20 fueron hospitalizadas con quemaduras, vómitos y otros efectos de radiación. Siete murieron. Entre ellos, una pequeña niña, Leide, quien poco antes de morir producía tanta radiación que los médicos tenían miedo de manipular su sangre u orina. Fue el peor accidente nuclear de las Américas. Sucedió un año después de Chernóbil, pero como dice Eduardo [Galeano]: «Chernóbil resuena cada día en los oídos del mundo. De Goiania nunca más se supo. América Latina es noticia condenada al olvido»[21].

Más allá de la reelaboración ficcional, el río mismo es objeto de proyección mítica por parte de los personajes, Melisandra en particular:

---

[19] *Ivi*, p. 91.

[20] Ver M.J. MORCHIO, "El discurso de la ecocrítica en *Wasalala* de Gioconda Belli", Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, s.f., en <rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1780/Morchio%2C%20Maria%20Jose.%20El%20discurso%20de%20la%20ecocritica.pdf?sequence=33&isAllowed=y> (consultado el 31 de marzo de 2020).

[21] BELLI, *Waslala*, p. 149.

> El río era reconfortante, un gran manso animal doméstico, pero también era su criatura mítica: la serpiente con alas verdes sobre cuyo lomo cabalgaría muy pronto cuando al fin saliera a descifrar los acertijos que la rodeaban desde la infancia. ¡Ah! Si tan solo se dejara montar, ella le pondría bridas y juntos se abrirían paso hacia las tierras del interior.
> Se imaginó a horcajadas. Imaginó la sensación de agua entre las piernas; el río sosteniéndola, llevándola; la brisa contra su cara. Echó la cabeza hacia atrás, alzó los brazos y, sentada sobre el muelle, se desperezó arqueando el cuerpo[22].

La referencia mítica al dios Quetzalcóatl es evidente, pero es interesante notar cómo, de nuevo, el cuerpo, en este caso el cuerpo humano de Melisandra y el cuerpo imaginado del río, sirve para trascender la apariencia de las cosas, aquí del paisaje, y ejemplificar la complementariedad necesaria entre la naturaleza y el hombre, entre el río y Melisandra. Además, como lo subraya Mónica García Irles[23], la referencia mítica es explicitada más lejos en el texto de Belli: «Waslala significa río de aguas doradas en el idioma de las tribus originarias de esta zona. La leyenda dice que el río desapareció, que un día se levantó de la tierra, se transformó en una serpiente alada y salió volando»[24]. Esta leyenda cobra aún más sentido dado que aparece en la boca de Hermann, que acaba de hacer referencia al pillaje de reservas de oro de la región por parte de empresas transnacionales:

> A principios del siglo XX, Fagua se encontraba entre los diez países con mayor producción de oro en el mundo. –Pero de poco sirvió –aclaró–. El beneficio fue para las compañías transnacionales que obtuvieron la concesión. Invirtieron en la infraestructura, pero cuando se agotaron los filones se marcharon dejando a los mineros desempleados y enfermos... Tuberculosis, silicosis, malaria[25].

Fuera de la leyenda, en su contacto con el llamado mundo moderno y sus maquinarias, el cuerpo se vuelve enfermo, débil, un descartable más para las

[22] *Ivi*, p. 3.
[23] GARCÍA IRLES, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, p. 70.
[24] *Ivi*, p. 133.
[25] *Ibidem*.

grandes compañías que vienen del mismo mundo en que, como vimos, nadie tiene miedo a utilizar a los habitantes de Fagua como cobayas. La referencia al peligro radiactivo y a las consecuencias de las actividades modernas sobre la salud humana, corresponde con lo que Lawrence Buell llama el 'discurso tóxico', caracterizado por el miedo a un mundo envenenado por el hombre mismo[26]. El tono usado agrega una dimensión suplementaria al discurso ecológico de mera conservación del medio ambiente e insiste en la interdependencia entre los valores ecocéntricos y antropocéntricos[27]. La supervivencia física del hombre es definitivamente ligada a la supervivencia de la fauna y flora de su lugar de vida.

En *Azul maligno*, el cuerpo es ante todo el cuerpo muerto de las víctimas de los depredadores del medio ambiente: primero el de Ivette, militante ecologista asesinada y luego el de los manatíes y monos que habían acogido a Larry Stoll en Punta Sal tras su naufragio. La muerte de esos animales y el descubrimiento de los cuerpos en la playa por Larry Stoll son particularmente dramáticos y serán la causa de un trauma profundo en el personaje:

> No más encallar corrieron apresurados y fueron a dar con una masacre. Los cadáveres de los manatíes yacían desperdigados a lo largo de la arena; algunos todavía agonizaban con suspiros exangües y roncaban de dolor. Los que estaban muertos, que eran la mayoría, tenían los ojos abiertos hacia el cielo. Stoll corrió a besarlos y abrazarlos uno por uno, corría entre todos mientras gritaba «porqué los dejé solos Dios mío, porqué los dejé solos». A su lado una manatí hebra movió la cola para llamarlo y el hombre se tiró a su lado suplicándole «no te mueras, vamos no te mueras, por el amor de Dios», pero el animal fue aplacando lentamente su lánguida mirada en una dulzura inolvidable. Lucas fue hasta su amigo y lo abrazó pero Stoll se deslizó lentamente de sus brazos y comenzó a caminar sin sentido[28].

El dramatismo y la puesta en escena de la muerte de los animales llama particularmente la atención y confirma cierta jerarquización en el valor de los

[26] L. BUELL, "Toxic Discourse", *Critical Inquiry*, 1998, 24.3, pp. 639-665.

[27] *Ivi*, p. 639.

[28] RODRIGUEZ INDIANO, *Azul maligno*, p. 188.

cuerpos, que en esta novela instala simplemente un contraste de valor entre cuerpo animal y cuerpo humano. La valoración extrema del cuerpo animal no solo es alimentada por una ideología ecologista, sino que tiene aún mayor sentido cuando se considera, en la obra, el cuerpo humano como una etapa imperfecta de la humanidad que encuentra su sentido solamente en la encarnación del cuerpo animal. En efecto, a través del trauma de Larry Stoll, que, después de este episodio, enmudece y es internado durante un año, el cuerpo del hombre no aparece como un poder sino como un límite o un estado de transición. Un año después, cuando por fin sale de su mudez después de los esfuerzos del doctor Poujol, le explica al doctor: «yo nunca he estado loco, se trataba nada más de una ausencia ¿comprende? En otras palabras, lo mío no era un problema de la mente, era un asunto del espíritu. (…) El cuerpo físico doctor Poujol, es nada más un vehículo del alma»[29]. El cuerpo es entonces solamente temporal y lo internaron porque había perdido su alma cuando murieron los animales, a los que consideraba como sus hermanos. Varios episodios en la novela confirman esta percepción en la cual el cuerpo humano aparece casi como un accidente en la historia de la humanidad y tiene sentido solamente en relación con el cuerpo animal. Por ejemplo, al final de la novela, Horacio, el amigo del Pescador sin Fortuna, indica al narrador que Stoll, al final de su vida, no recordaba haber sido Larry Stoll, se creía reencarnación de un animal y afirmaba que el hombre era el mamífero más inadaptado en la Tierra. Esta idea de inadaptación del hombre reaparece en el diálogo final entre el narrador-investigador y el viajero sentado a su lado en el autobús, a través de la concepción de la Tierra como un ser vivo:

> La tierra, igual que una bestia noble, de vez en cuando se sacude y es entonces cuando los humanos reconocen que viven adheridos como pulgas a un volumen espacioso que tiene un lugar insólito en la vía láctea, creo que la soberbia lo mismo que el sufrimiento de las personas proviene de olvidar que son habitantes de una gran bola de barro que anda vagando eternamente por senderos estelares. (…) la tierra señor, es la gran criatura del universo y desafortunadamente la que tiene mayores plagas. (…) Si tan solo supieran que a

[29] *Ivi*, p. 193.

> la tierra le bastan treinta segundos para aplastarnos a todos y dejarnos sepultados en nuestras propias construcciones e industrias...[30].

El hombre es solamente parásito, pulga, plaga en la historia del planeta y, tal y como Larry Stoll defiende a la fauna del lago porque se considera él mismo como un animal, la vida del hombre solo parece tener sentido si pasa por la forma animal, por el cuerpo animal. El discurso ecológico de esta novela consiste en disminuir el valor del humano en la vida del planeta, como para subrayar la ironía de su situación: no solo es temporal, un detalle en la historia natural, sino que no deja de atacar su propio hogar, contaminándolo, asesinando a los seres vivos que lo preceden y le sobrevivirán, cuando «a la tierra le bastan treinta segundos para aplastarnos». El último ejemplo que utilizaremos aquí para terminar de explorar esta concepción, es el episodio del tigre. Esta peripecia confronta al cazador Camilo Nájera con Eduard Mike, no solo para librar las orillas del lago del ataque del tigre sino también para conquistar a Ingrid Smart cuya belleza es legendaria: «el que quede vivo se queda con Ingrid»[31] le grita Camilo a Eduard a través de la selva. La caza del tigre da lugar a una serie de muertes y de decepciones cuando, en varios momentos, los cazadores creen haberle dado al animal. Sin embargo, es Eduard Mike, acompañado de Ingrid, el que consigue dispararle al animal:

> En aquellos justos momentos la bestia se mostró entera sobre las ramas de un gualiqueme; la mulata se lanzó hacia un lado y disparó sin éxito contra el bello monstruo que estaba como sentado en sus enormes patas peludas. Mike le apuntó directamente al pecho y apretó el gatillo varias veces con agitada inspiración. El tigre se revolcó en tenaces convulsiones y cayó al tiempo que Ingrid le descargaba todo su parquer sin piedad. En el revoltijo de la muerte la malévola criatura desgarró todos los matorrales que tocó; finalmente se quedó quieta[32].

[30] *Ivi*, pp. 255-256.
[31] *Ivi*, p. 203.
[32] *Ivi*, p. 206.

Este episodio tiene un evidente carácter épico a través de las dimensiones inéditas del animal calificado de monstruo, los fracasos sucesivos de los diferentes cazadores y la batalla final de dos hombres en honor a una mujer que acaba con un abrazo final entre Ingrid y Eduard, y su boda, celebrada pocos días después de la matanza. Eduard aparece como el héroe que salvó a los habitantes del lago de los ataques mortales de la bestia y como el elegido que conquistó a su dama con sus hazañas. En fin, este episodio termina con una sorpresa para el lector: «Cuando una patrulla de la guardia jaralina fue enviada hasta el punto de la matanza para recoger el gran cadáver, encontraron en vez de un tigre, el cuerpo perforado a balazos de un hombre; era el inolvidable Camilo Nájera. El terror volvió a campear y el misterio se perpetuó»[33]. A pesar de la descripción precisa del tigre acribillado de balas, el cuerpo encontrado en la selva es el del rival principal de Eduard, y no el de un animal. El cuerpo del hombre y el cuerpo del animal parecen haber convergido en el tigre monstruoso y lo que queda cuando la muerte pasa, lo trivial, lo terrestre, es el cuerpo del hombre. Este episodio acentúa la caracterización del lugar, temporal, accidental, del hombre en la naturaleza, y esta concepción, lo vemos, contribuye a la creación de un aura misteriosa, legendaria, alrededor del lago y de su fauna; y perpetuar esas historias puede ser la mejor manera de recordar al hombre su poca importancia en el cosmos e incitarlo a guardar sus distancias con el lago y sus pobladores animales. En las dos novelas entonces, se subraya la temporalidad del cuerpo humano no solo frente al cuerpo animal sino también frente al río y al lago que, a pesar de las amenazas, siguen atravesando la historia y sobreviviendo al hombre. En *Azul maligno*, el cuerpo animal tiende a ser celebrado y es la visión de los cuerpos muertos de los animales en la playa de Punta Sal lo que enferma a Larry Stoll y provoca su instalación posterior en el lago de Yojoa. En fin, la conclusión de la desaparición de esos personajes sugiere que el comportamiento depredador del hombre hacia el medio ambiente solo puede llevar a su propia desaparición.

[33] *Ibidem.*

Si esas dos novelas defienden discursos ecológicos parecidos, la novela de Belli enfatiza el carácter distópico que ya caracteriza el comportamiento del hombre hacia el medio ambiente y el del mundo moderno hacia Centroamérica. En cambio, *Azul maligno*, subraya la majestuosidad de la naturaleza hasta personificar a los animales y darles características que recuerdan la representación de los animales de los cuentos infantiles. Pero en las dos novelas, el uso de la magia y de la leyenda permite vincular estrechamente el destino del hombre al medio ambiente, y la muerte de dos de los personajes principales sirve advertencia sobre lo que debería ser el futuro si el hombre no cambia su relación con la naturaleza. *Azul maligno* más particularmente, vincula estrechamente el destino corporal del hombre y del animal, instalando, según los términos de Vandana Shiva, una continuidad ontológica[34] entre el hombre y el animal, entre lo cultural y lo natural. En *Waslala*, mediante la transformación creadora del mito, el río se transforma en animal, en cabalgadura de Melisandra en su viaje hacia la utopía. La continuidad entre naturaleza y hombre se construye entonces desde el poder evocador del río en la novela de Belli y desde la fauna hondureña del lago o de la playa de Punta Sal en *Azul maligno*. Los elementos naturales de Centroamérica son entonces el soporte esencial para la creación de una postura filosófica diferente de la del 'mundo moderno', del mundo capitalista. Este aspecto es particularmente visible en la novela de Belli que da a su discurso una dimensión decolonial[35] con la condena de la jerarquización de los valores que siempre ubica a Latinoamérica en una situación de inferioridad y dependencia hacia el Norte. Sin embargo, la novela de Indiano, al reproducir el tiempo largo de la historia del desarrollo del lago de Yojoa, pone en evidencia la búsqueda infinita, por el hombre, del enriquecimiento y del progreso a toda costa. El accidente en Monte Verde, causado por las tortugas ebrias, es buen ejemplo de

[34] V. SHIVA, "Las mujeres en la naturaleza. La naturaleza como el principio femenino", en R. AGRA – M. JOXÉ (eds.), *Ecología y feminismo*, Comares, Granada 1998, p. 164.

[35] Para una historia breve del concepto, ver S. CASTRO-GÓMEZ, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán 2005.

ello: con la cerveza dejada en el fondo del lago tras el hundimiento de un ferry, los animales «han agarrado la costumbre de embolarse»[36] y al vagar por las calles causan accidentes mortales. El daño que la actividad humana causa al medio ambiente, se lo acaba regresando al hombre. Es interesante, en este caso, ver la diferencia de interpretación entre Horacio Castellanos, el personaje que cuenta este episodio, y el narrador que lo escucha. Cuando Horacio habla de una «mina de cerveza» en el fondo del lago, el narrador se sorprende y solamente entonces Horacio evoca el naufragio del ferry, pero, en primera instancia, culpa directamente a los animales que califica de «corrompidos»[37]. Es entonces a partir de la naturaleza, de la interpretación de sus modos de expresión que el personaje construye su identidad. De la misma manera que Larry Stoll se diferencia de los habitantes del lago por entender el grito del lagarto, Melisandra se distingue de Maclovio por privilegiar una interpretación mítica del río en contra de una interpretación regida por el pragmatismo y la voluntad de enriquecerse. Es ligando directamente el destino del hombre al de la naturaleza, mediante, por ejemplo, el cuerpo, como se rompe con el dualismo entre hombre y naturaleza que ha permitido que el hombre considere esta última como recurso[38]. En *Azul maligno* los animales hablan, lloran y se emborrachan y en *Waslala* el río cabalga y tiene vida propia para poner en evidencia que el hombre solo es un animal más en la fauna de esta naturaleza lujuriante.

Bibliografía

Belli, Gioconda. *Waslala,* Anamá Ediciones Centroamericanas, Managua 1996.

Buell, Lawrence. "Toxic Discourse", *Critical Inquiry*, 1998, 24.3, pp. 639-665.

Castro-Gómez, Santiago. *La poscolonialidad explicada a los niños*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán 2005.

[36] RODRIGUEZ INDIANO, *Azul maligno*, p. 195.

[37] *Ibidem.*

[38] V. SHIVA, "Las mujeres en la naturaleza. La naturaleza como el principio femenino", en M.J. AGRA ROMERO (comp.), *Ecología y feminismo*, Comares, Granada 1998, p. 164.

DeVries, Scott. "Garbage out: Space, Place, and Neo-imperial Anti-development in Gioconda Belli's *Waslala*", *Ecozon@*, 2010, 1.2, pp. 38-50.

Fomeshi, Behnam Mirzababazadeh – Pourgiv, Farideh. "Two Green Poets: A Comparative Ecocritical Study of Sepehri and Emerson", *K@ta*, 2013, 15.2, pp. 109-116.

Galeano, Eduardo. "Úselo y Tírelo", *El País*, 9 de abril de 1994.

García Irles, Mónica. *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Universidad de Alicante, Alicante 2001.

Morchio, María José. "El discurso de la ecocrítica en *Waslala* de Gioconda Belli", Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, en <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1780/Morchio%2C%20Maria%20Jose.%20El%20discurso%20de%20la%20ecocritica.pdf?sequence=33&isAllowed=y>.

Pereyra, Marisa. "Paradise Lost: A Reading of *Waslala* from the Perspectives of Feminist Utopianism and Ecofeminism", en Adrian Taylor Kane (ed.), *The Natural World in Latin American Literatures. Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings,* McFarland, Jefferson 2010, pp. 136-153.

Rodríguez Indiano, César, *Azul maligno*, Litografía López, Tegucigalpa 2000.

Shiva, Vandana. "Las mujeres en la naturaleza. La naturaleza como el principio femenino", en María José Agra Romero (comp.), *Ecología y feminismo*, Comares, Granada 1998, pp. 161-177.

Centroamericana 30.1 (2020): 81-106
ISSN: 2035-1496

Recibido: 3 de junio de 2019
Aceptado: 15 de octubre de 2019

MELITÓN BARBA: DE LA MEDICINA A LA FICCIÓN

ÓSCAR GARCÍA
(Göteborgs universitet)

Resumen: En este artículo se analiza el cuento "Tercer Nivel" del escritor, político y médico salvadoreño Melitón Barba (1925-2001). La intención es observar cómo el autor representa a los médicos y la medicina en esta ficción. El análisis muestra que Barba utiliza la metáfora de un hospital muy estratificado para desarrollar el tema de la desigualdad social. Asimismo, están presentes el tema del robo de órganos y el del castigo a la curiosidad femenina. El robo de órganos en Latinoamérica es un mito moderno, que ha sido utilizado por algunos sectores para criticar al capitalismo. "Tercer Nivel" se puede considerar un buen ejemplo de esta arma ideológica. Por su parte, el tema del castigo a la curiosidad femenina aparece cuando la protagonista entra a un área prohibida del hospital. Un aspecto importante del cuento es que rompe con la tradición del realismo y el testimonio que caracterizó a la narrativa centroamericana de finales del siglo pasado, pues decididamente pertenece al género de terror y ciencia ficción. El enemigo del pueblo ya no son las fuerzas gubernamentales, como quedó plasmado en muchos productos culturales salvadoreños de la época, sino un grupo de médicos inescrupulosos que hacen mal uso de la ciencia.

Palabras clave: Melitón Barba – Literatura salvadoreña – Robo de órganos – Curiosidad femenina – Ciencia ficción.

Abstract: «Melitón Barba: from Medicine to Fiction». In this article the short story "Tercer Nivel", by Salvadoran writer, politician and medical doctor Melitón Barba (1925-2001), is analysed. The intention is to examine how the author represents doctors and medicine in this fiction. The analysis shows that Barba uses the metaphor of a very stratified hospital to develop the social inequality theme. Likewise, the themes of organ theft and punishment of feminine curiosity are present. Organ theft in Latin America is a modern myth, which has been used by some groups to criticize capitalism. "Tercer Nivel" can be considered a good example of this ideological weapon. Meanwhile, the theme of punishment of feminine curiosity appears when the main character enters a prohibited area of the hospital. An important aspect is that the short story breaks with the realism

and testimony tradition that characterized Central American narrative prose towards the end of the last century, since it definitely belongs to the terror and science fiction genre. The people's enemy are no longer the government's forces, as it is portrayed in many Salvadoran cultural products of the period, but a group of unscrupulous doctors that make bad use of science.

Key words: Melitón Barba – Salvadoran literature – Organ theft – Feminine curiosity – Science fiction.

Introducción

La guerra civil que sufrió El Salvador a finales del siglo pasado no solamente dejó dolor y destrucción, una larga lista de crímenes impunes y una sociedad completamente polarizada, sino también un tesoro de producciones culturales en el campo de la música, los medios audiovisuales y la literatura. Los aportes más importantes en el terreno cultural surgieron, en tiempos de la guerra, en el seno de sectores progresistas, que encontraron en la expresión artística el vehículo idóneo para denunciar las injusticias imperantes y propagar la idea de un necesario cambio social[1].

La producción cultural de estos creadores opositores al régimen es parte importante del patrimonio cultural de la nación, pero en su momento tuvo distribución sobre todo fuera del país. Esto se debe, por un lado, a que en el interior se vivía un brutal clima de represión que no permitía la libre circulación de las ideas, y por otro lado, a que muchas de estas producciones

[1] Algunos audiovisuales de calidad fueron producidos por grupos vinculados a la insurgencia. Veáse, por ejemplo: G. ESCALÓN, *Carta de Morazán: la campaña militar Comandante Gonzalo*, Sistema Radio Venceremos, documental, El Salvador 1982; D. DE LA TEXERA, *El Salvador: el pueblo vencerá*, Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador 1980. Y en lo que respecta a la música, había grupos como Yolocamba I Ta y la Banda Tepehuani, que, entre acordes y melodías, llamaban abiertamente a la insurrección. Los cantos revolucionarios de estos grupos se pueden escuchar en discos como: YOLOCAMBA I TA, *El Salvador: su canto, su lucha, su victoria amaneciendo*, LP, Managua 1980; BANDA TEPEHUANI, *El Salvador libre*, LP, Monitor Records, New York 1984.

eran utilizadas para informar a la opinión internacional sobre la situación que se vivía en el país y crear solidaridad con «el pueblo en armas de El Salvador»[2].

La novela salvadoreña que más circuló en el exterior en ese entonces fue *Un día en la vida* de Manlio Argueta[3], una obra donde la invención creadora se combinaba hábilmente con el relato testimonial para dar voz a los campesinos y denunciar las atrocidades cometidas contra ellos por las autoridades[4]. Por su parte, en el campo de la lírica, el referente obligado era el poeta revolucionario Roque Dalton. Su popular "Poema de amor"[5] había sido musicalizado por la agrupación Yolocamba I Ta[6], y, gracias a ello, era conocido incluso por quienes no leían poesía o, en forma general, no tenían el hábito de la lectura. Tanto Argueta como Dalton pertenecían a la llamada 'Generación comprometida', que había empezado a publicar, sobre todo poesía, en los años cincuenta[7].

Con respecto al cuento, no había muchos nombres en la biblioteca de autores salvadoreños contemporáneos. El cuentista por excelencia era Salarrué; pero su obra, aunque reconocida internacionalmente, de gran calidad y siempre gozando de mucha popularidad en el país, databa de los años treinta y

---

[2] Esta expresión era comúnmente utilizada a nivel internacional en los años ochenta para referirse al movimiento guerrillero, que era visto por muchos como el ejército del pueblo. Véase, por ejemplo: V. FELIÚ, "Para irle cantando a El Salvador", *El tiempo está a favor de los pequeños*, EGREM, La Habana 1983; C. FAZIO, "Elecciones para la guerra", *Proceso*, Ciudad de México 1984, en <www.proceso.com.mx/ 137946/elecciones-para-la-guerra> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[3] M. ARGUETA, *Un día en la vida*, UCA Editores, San Salvador 1980.

[4] Tanto la poesía como la obra narrativa de Manlio Argueta han llamado bastante la atención de los críticos a nivel internacional. Véase, por ejemplo: L.J. CRAFT – A. ASTVALDSSON – A.P. RODRÍGUEZ (eds.), *De la hamaca al trono y al más allá. Lecturas críticas de la obra de Manlio Argueta*, Universidad Tecnológica, San Salvador 2013.

[5] R. DALTON, "Poema de amor", *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974), Siglo Veintiuno, México 1989[10], pp. 211-212.

[6] YOLOCAMBA I TA, "Poema de amor", *El Salvador: su canto, su lucha, su victoria amaneciendo*, LP, Managua 1980.

[7] J.R. CEA, *La generación comprometida*, Canoa Editores, San Salvador 2002.

cuarenta[8] y no tenía mucho que ver con el contexto social del momento. No obstante, desde mediados de la década de los ochenta empezaron a circular unos libros de cuentos en los que se abordaba de diferentes maneras la problemática social vigente. El nombre del autor parecía un seudónimo[9], adecuado para un místico y comprometido creador de ficciones: Melitón Barba. Pero se trataba del nombre real de un singular escritor salvadoreño que, luego de mostrar algunos de sus cuentos a un grupo de amigos y recibir su visto bueno, había decidido darse a conocer[10].

El médico, político y escritor Melitón Barba

Melitón Barba Camacho nació en San Salvador en 1925 y murió en esa misma ciudad en 2001; aunque también residió en México, Costa Rica y Nicaragua[11], además de haber hecho estudios de medicina en Italia, Francia y Argentina[12]. Los detalles de su paso por todos esos países, puestos en relación

[8] D. BALDERSTON – M. GONZALEZ (eds.), *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature (1900-2003)*, Routledge, London 2004, p. 520.

[9] Durante la dictadura y en tiempos de la guerra era usual que los militantes de las organizaciones contestatarias utilizaran un seudónimo, como medida de protección. Roque Dalton recrea esto en uno de sus poemas, donde el hablante lírico recuerda su primera reunión en una célula del Partido Comunista Salvadoreño: «Fundadores de confederaciones y de huelgas mostraban / cierta ronquera y me dijeron que debía / escoger un seudónimo» (R. DALTON, "Buscándome líos", en *Roque Dalton. Antología*, selección a cargo de Juan Carlos Berrío, Editorial Txalaparta, Tafalla 1995, p. 84).

[10] Entre esos amigos se encontraba el conocido intelectual Ítalo López Vallecillos (J. BARBA – R. ROQUE BALDOVINOS, "Melitón Barba: 'Yo he sido siempre un inconforme' [entrevista]", *Cultura*, enero-abril (1998), 81, p. 97.

[11] T. PLEITEZ VELA, *Literatura. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*, Fundación AccesArte, San Salvador 2012, p. 104; BARBA – ROQUE BALDOVINOS, "Melitón Barba", p. 100.

[12] La Prensa Gráfica, "Obituario: Melitón Barba. Al servicio de su patria", *Revista Eco*, 1 de julio de 2001 en <web.archive.org/web/20070926221701/http://archive.laprensa.com.sv/20010701/revista_eco/eco1.asp> (consultado el 13 de octubre de 2019); R.B. LÓPEZ SERRANO, *Cien escritores salvadoreños*, Clásicos Roxsil, Santa Tecla 1997, p. 199.

con los importantes aportes que hizo en diferentes campos, constituirían sin duda un valioso material para una interesante biografía. El autor mismo dejó algunas pistas en ese sentido en su libro de corte autobiográfico *Alquimia para hacer el amor*[13], publicado algunos años antes de su muerte. La obra está compuesta por una serie de relatos en los que el protagonista, Angelito Camacho, cuenta entre otras cosas anécdotas sobre su infancia, la universidad y su vida de médico.

En algunos círculos, Melitón Barba es conocido precisamente como escritor; pues a pesar de que empezó a publicar ficción tardíamente, cuando casi tenía 60 años de edad, escribió una apreciable cantidad de cuentos que fueron recogidos en nueve colecciones que pronto se empezaron a hacer espacio en las librerías locales[14]. Los dos primeros libros fueron publicados en Managua, en 1984 y 1985 respectivamente, cuando el autor se encontraba exiliado en Nicaragua, y los demás vieron la luz en San Salvador[15]. Su cuento más citado y analizado es probablemente "Puta vieja"[16], de 1987, donde se aborda el tema de la vejez desde la perspectiva de una prostituta.

En una entrevista con el escritor Jaime Barba y el investigador Ricardo Roque Baldovinos, el autor admite que su obra se podría dividir en dos etapas. Al comienzo predominan la denuncia y la intencionalidad política; pero posteriormente estas características son menos acentuadas y dan paso al juego con la imaginación:

---

[13] M. BARBA, *Alquimia para hacer el amor*, Grupo Mandela, San Salvador 1997.

[14] Las obras publicadas de Melitón Barba son: *Todo tiro a Jon* (1984), *Cuenta la leyenda que* (1985), *Olor a muerto* (1986), *Puta vieja* (1987), *Cartas marcadas* (1989), *Hermosa cosa maravillosa* (1991), *La sombra del ahorcado* (1994), *Alquimia para hacer el amor* (1997) y *En un pequeño motel* (2000).

[15] M. DEL C. ESCOBAR VÁSQUEZ – W.A. GÓMEZ DÍAZ – R.H. MAJÍCO NÚNEZ, *Estudio monográfico de la narrativa de Melitón Barba*, Universidad de El Salvador, Santa Ana 2015, p. 40.

[16] M. BARBA, "Puta vieja", en R. ROQUE BALDOVINOS, *El Salvador: cuentos escogidos*, EDUCA, San José 1998, pp. 119-123.

> los primeros dos libros los hago para explotar, para sacar lo que tengo adentro. Después, los cuentos de colecciones posteriores, van saliendo pero no con una intencionalidad de hacer un relato de denuncia o de carácter fantástico, siguiendo determinadas reglas. Estos cuentos van saliendo –como salen– alimentados por nuevas lecturas ya con propósitos claramente literarios[17].

Otras personas recuerdan a Melitón Barba más bien como una figura política de izquierda. Su actividad en el campo de la política se remonta a los años mozos, cuando participó activamente en movimientos estudiantiles que se organizaron primero contra la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez y luego contra la del coronel Osmín Aguirre[18]. Más tarde fue miembro del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), un partido socialdemócrata de intelectuales y profesionales reformistas opositores al régimen militar, con el cual llegó a ser candidato a la alcaldía de San Salvador[19].

Su compromiso político fue asimismo notable en la Universidad Nacional de El Salvador, donde cursó la carrera de medicina y más tarde fungió también como docente. Cuando los militares ocuparon la universidad, en 1972, el doctor Melitón Barba fue uno de los profesores capturados. Muchos dirigentes y activistas de izquierda fueron asesinados en esos oscuros años de terror de estado, y otros, como el autor que nos ocupa, tuvieron que partir al exilio.

---

[17] BARBA – ROQUE BALDOVINOS, "Melitón Barba", p. 99.

[18] *Ivi*, pp. 95-96. El general Maximiliano Hernández Martínez llegó a la presidencia de El Salvador a través de un golpe de estado contra el presidente Arturo Araujo y se mantuvo en el poder desde 1931 hasta 1944. El general que quedó como Presidente Provisional cuando Hernández Martínez finalmente fue derrocado por una Junta intentó convocar a elecciones libres; pero fue a su vez derrocado por un golpe de estado encabezado por el coronel Osmín Aguirre, director general de policía. El coronel Aguirre ocupó el cargo durante cuatro meses, caracterizados por una represión generalizada (S. GORDON RAPOPORT, *Crisis política y guerra en El Salvador*, Siglo Veintiuno, México 1989, pp. 75-76).

[19] J.F. MARROQUÍN, "Movimiento Nacional Revolucionario (MNR)", *SIEP – Servicio Informativo Ecuménico y Popular*, San Salvador 2014, en <www.ecumenico.org/article/movimiento-nacional-revolucionario-mnr/> (consultado el 13 de octubre de 2019).

Melitón Barba era médico especialista en ortopedia y traumatología y, antes de irrumpir en el terreno de la ficción, había publicado ya varios trabajos sobre medicina[20]. De igual forma, se interesó en la llamada 'medicina alternativa', a tal grado que llegó a convertirse también en especialista en acupuntura y homeopatía. Manlio Argueta, que fue amigo del connotado médico, político y escritor, da fe en un artículo periodístico de los métodos alternativos que este usaba, por ejemplo, para curar hernias discales: «Sentí que estaba haciendo un experimento conmigo (...). El regreso a casa me fue más fácil, y el dolor desapareció dos horas después»[21]. El poeta Ricardo Lindo, por su parte, recuerda la vez en que fue hipnotizado por el doctor Barba, como tratamiento para dejar el tabaco: «hizo algo extraordinario, lograr que me privara del cigarrillo por casi un mes»[22]. Y la hija menor del doctor, Lorena Barba, que fundó y dirige una empresa de 'aceites esenciales' y cosméticos naturales en El Salvador, afirma en una entrevista que su padre «le soplaba» las fórmulas de algunos de estos productos[23].

A pesar de que Melitón Barba es un escritor reconocido en el país, incluido por ejemplo en el *Diccionario escolar de autores salvadoreños*[24] y en el libro *Cien escritores salvadoreños*[25], su obra aún no parece haber recibido la atención que merece por parte de los críticos. La investigación más completa, por el momento, es una Tesis de Licenciatura titulada *Estudio monográfico de la*

[20] M. ARGUETA, "Melitón Barba y la medicina alternativa", *La Prensa Gráfica*, 9 de marzo de 2014, en <www.laprensagrafica.com/revistas/Meliton-Barba-y-la-medicina-alternativa-20140309-0123.html> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[21] *Ibidem*.

[22] R. LINDO, "Melitón Barba. En la memoria de Ricardo Lindo", *Ricardo Lindo Fuentes*, en <hugolindo.website/ricardolindo/articulosdigitales.htm#barba> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[23] A. SANTOS, "Lorena Barba, la mujer detrás de la marca Shanti", *elsalvador.com*, 17 de noviembre de 2014, en <www.elsalvador.com/entretenimiento/mujeres/138929 /lorena-barba-la-mujer-detras-de-la-marca-shanti/> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[24] C. CAÑAS-DINARTE, *Diccionario escolar de autores salvadoreños*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 1998.

[25] Cf. nota 12.

narrativa de Melitón Barba, que fue presentada en 2015 por Escobar Vásquez et al. en la Universidad de El Salvador. En el apartado denominado "Justificación", los autores apuntan:

> Una razón por la cual se propone un estudio monográfico de la obra de Melitón Barba es que no existe un estudio a profundidad de su obra. Además, no existe acceso a su obra; por ejemplo en la red, son menos de diez las entradas que muestran alguna pequeña reseña de este autor. Llama mucho la atención que un escritor que está catalogado entre los cuatro mejores cuentistas salvadoreños del siglo XX según Plasticidades (2012), y entre los 10 más importantes de El Salvador según Jaramillo Levi (2003) no despierte el interés de los investigadores en El Salvador[26].

El mencionado trabajo es un estudio descriptivo-interpretativo de los nueve libros publicados por Barba que, entre otras cosas, permite ver los temas recurrentes en la totalidad de sus cuentos. Según Escobar Vásquez et al., en su obra se pueden distinguir dos momentos. En el primero, se muestra la realidad que el pueblo salvadoreño vivió a finales de los años setenta y principios de los ochenta y «la represión de los gobiernos militares se vuelve la temática principal»[27]. En el segundo momento, las temáticas abordadas son cuestiones como la religión, la moral y las costumbres, al tiempo que el autor hace uso de lo erótico «como un elemento clave de sus personajes»[28].

La medicina en la ficción

Es lícito esperar que en los cuentos de Melitón Barba se refleje de algún modo su ideología, puesto que había participado activamente en la candente política de su país, lo cual le había costado nada menos que el exilio en varias ocasiones. No obstante, también es interesante investigar la huella que su experiencia

[26] ESCOBAR VÁSQUEZ – GÓMEZ DÍAZ – MAJÍCO NÚNEZ, *Estudio monográfico de la narrativa de Melitón Barba*, p. 20.

[27] *Ivi*, p. 210.

[28] *Ivi*, p. 211.

profesional, o sus conocimientos en el área de la medicina, han dejado en su literatura. ¿De qué forma representa el doctor Barba a sus colegas en sus cuentos? ¿Nos propone tal vez que la medicina puede servir para construir un mundo mejor?

Como un primer paso hacia un análisis inductivo sobre el papel que la medicina juega en la narrativa de Melitón Barba, y en la cual debería tomarse en cuenta toda su obra, nos concentraremos aquí solamente en el análisis del cuento titulado "Tercer Nivel". Este cuento se encuentra en la colección *La sombra del ahorcado*, séptimo libro del autor, publicado en 1994[29]. Con el análisis se responderá a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo representa Melitón Barba a los médicos y la medicina en el cuento "Tercer nivel"?

Las observaciones se expondrán en tres apartados. Primero se enfocará el espacio donde se desarrolla la acción y se identificarán los temas relacionados con esta representación. A continuación, se analizarán otros temas importantes presentes en "Tercer Nivel". Al final se discutirá brevemente el género literario al cual el cuento pertenece.

Los tres niveles de la sociedad

El título del breve e intensivo relato "Tercer Nivel" despierta interrogantes y crea de entrada expectativas en el lector. Obviamente, estamos ante una graduación, donde por lo menos debe haber también un primer nivel y un segundo nivel, con características diferentes al tercero. La pregunta es si este tercer nivel representa algún tipo de desarrollo con respecto al primero y, en ese caso, si ese cambio debe considerarse positivo o negativo.

El cuento trata de un hospital que está dividido precisamente en tres secciones, denominadas 'niveles'. Puesto que las tres secciones se encuentran en la misma planta del edificio, o por lo menos no se indica otra cosa, se deduce

[29] M. BARBA, "Tercer Nivel", en *La sombra del ahorcado*, Istmo Editores, San Salvador 1994, pp. 7-16.

que la división en niveles responde solamente a diferencias de grado entre ellos y no tiene nada que ver con la estructura del edificio.

En el Primer Nivel hay consultorios de lujo, con alfombras de colores tenues, aire acondicionado y «secretarias almibaradas que contestaban, graciosas, las llamadas telefónicas que preguntaban por las horas de consulta, precio de la misma, condiciones para su internamiento»[30]. Esta descripción parece remitir a una clínica privada bastante común, aunque exclusiva, de la cual el narrador toma cierta distancia al utilizar un tono burlón para referirse a las secretarias. Se entiende que estas mujeres solamente son empleadas que deben atender a los clientes con amabilidad, pues de lo contrario tal vez correrían el riesgo de perder su trabajo. Su estudiada gentileza, al igual que el aire acondicionado y las alfombras, es parte de los servicios que se ofrecen en esta sección. Nótese que aún no sabemos quién o quiénes son los dueños del hospital, ni tampoco qué tipo de enfermedades pueden tener los clientes de este Primer Nivel.

El Segundo Nivel se presenta como un hospital psiquiátrico, reservado para enfermos mentales y pacientes con enfermedades crónicas del sistema nervioso. Algunos de ellos han llegado ahí de forma voluntaria y otros han sido llevados por sus familiares. Llama la atención que aquí se encuentren juntos enfermos que requieren de ayuda o tratamiento completamente diferente: epilépticos incontrolables, viejos con enfermedad de Parkinson o mal de San Vito, adultos mongólicos, neurasténicos crónicos, alcohólicos, esquizofrénicos, maniáticos sexuales, drogadictos irredimibles «y muchos otros con morbos desconocidos y perturbaciones serias de los nervios»[31].

Tomando en cuenta que el autor del cuento es médico y tiene bastante conocimiento sobre las enfermedades en general, el que todos estos pacientes se encuentren recluidos en la misma sección del hospital no es fortuito. Lo que estas personas tienen en común es que necesitan ayuda y no pueden valerse por sí mismas. Por lo tanto, desde una visión eugenésica, son 'una carga' para sus

[30] *Ivi*, p. 12.

[31] *Ibidem*.

familiares y la sociedad. La eugenesia contempla una función negativa: reducir el número de individuos no aptos o indeseables; y otra positiva: incrementar los individuos aptos o deseables. Como sabemos, la consecuencia más extrema de esta ideología se dio en la Alemania nazi, donde, además de judíos y gitanos, se exterminaron enfermos incurables, deficientes mentales y niños deformados, al tiempo que se fomentaba la procreación de arios puros[32].

El estigma de la enfermedad es común en la sociedad y los problemas causados por diferentes padecimientos no pocas veces han conducido a que los familiares mismos escondan o encierren al enfermo[33]. También se ha dado el caso de que personas que, por alguna razón, simplemente no siguen las normas sociales sean consideradas enfermos mentales[34].

Queda claro entonces que mientras más alto es el nivel en este hospital, peor es la atención que reciben los pacientes. Si en el Primer Nivel los pacientes llaman por teléfono a las 'graciosas' secretarias para informarse sobre el precio y las condiciones para su eventual internamiento, y en el Segundo ellos acuden

[32] J. BALLESTEROS LLOMPART, "Más allá de la eugenesia: el posthumanismo como negación del homo patiens", *Cuadernos de Bioética*, XXIII (2012), 77, pp. 17-18, en <www.redalyc.org/articulo.oa?id=87524465001> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[33] Ver, por ejemplo, los artículos periodísticos: C. BELTRÁN, "Interviene DIF en caso Loreto; lo internan en Hospital Psiquiátrico", *Noroeste*, 28 de noviembre de 2017, en <www.noroeste.com.mx/publicaciones/view/interviene-dif-en-caso-loreto-lo-internan-en-hospital-psiquitrico-1108556> (consultado el 13 de octubre de 2019); *El Comercio*, "Niño con retardo vive atado a una soga desde hace 5 años", 11 de abril de 2014, en <elcomercio.pe/peru/ancash/nino-retardo-vive-atado-soga-5-anos-309307> (consultado el 13 de octubre de 2019); *La Voz de Galicia*, "Un niño marroquí con problemas mentales ha pasado seis años atado y encerrado", 25 de abril de 2014, en <www.lavozdegalicia.es/noticia/internacional/2014/04/25/nino-marroqui-problemas-mentales-pasado-seis-anos-atado-encerrado/00031398422945071323939.htm> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[34] Un personaje famoso que sufrió de dicha experiencia es, por ejemplo, el escritor Paulo Coelho, que en su juventud estuvo internado tres veces en un hospital psiquiátrico por decisión de sus familiares. Las razones de su encierro habrían sido «problemas sexuais, que não tinha amadurecido o suficiente para minha idade e que, quando queria uma coisa, tentava consegui-la de qualquer jeito, o que demostrava atitudes cada vez mais radicais e extremistas» (J. ARIAS, *Confissões de um peregrino. Entrevista com Paulo Coelho*, Objetiva, Rio de Janeiro 1999, p. 45).

solos o bien son llevados ahí por sus familiares, el Tercer Nivel está poblado por indigentes que han sido raptados y encerrados ahí a la fuerza. El cuento comienza precisamente cuando uno de los personajes principales es atrapado:

> El viejo estaba hecho un ovillo, tirado sobre periódicos usados que apenas lograban cubrirlo de la incesante garúa que le empapaba hasta los huesos (...). Dos enfermeros bajaron de la ambulancia y lo introdujeron a ella. En el interior le colocaron una inyección y el hombre quedó inconsciente en el piso, haciendo compañía a los otros vagabundos que, como fantoches, dormían amontonados en el suelo[35].

La forma en que estas personas indefensas son capturadas en la calle e introducidas a la ambulancia tiene semejanza con las redadas de perros callejeros que realizan las autoridades sanitarias para limpiar las ciudades. Se trata de un acto de deshumanización, que se da cuando un grupo de personas despoja a los miembros de otro grupo de su identidad y los considera subhumanos[36]. A partir de este momento, la vida de esos menospreciados seres está en manos de los médicos del hospital.

El personaje simplemente denominado el viejo es en realidad un laureado profesor universitario de la Facultad de Filosofía y Letras, que se ha convertido en un vagabundo debido a «su pasión incontrolable por las bebidas alcohólicas» y presumiblemente también a una decepción amorosa: «Si alguna mujer hubiera compartido su vida y sus angustias (...), pero la que tenía lo abandonó, estando embarazada, sin dejar ni una huella»[37].

La estratificación que presenta el siniestro hospital puede verse como una alegoría de la sociedad. En el Primer Nivel están los privilegiados, es decir, los que, gracias a una buena situación económica, o bien a contactos con el poder, tienen acceso a mejores servicios de salud. En cuanto preguntan por el precio, se entiende que estos servicios se rigen por las leyes del capitalismo. No se trata

[35] BARBA, "Tercer Nivel", p. 9.

[36] H.C. KELMAN, "Violence without Moral Restraint: Reflections on the Dehumanization of Victims and Victimizers", *Journal of Social Issues*, 29 (1973), 4, pp. 48-50.

[37] BARBA, "Tercer Nivel", p. 11.

de un hospital público, donde todos son, o deberían ser, tratados por igual. En el otro extremo, en el Tercer Nivel, está la masa de desposeídos, «abandonados como escoria por la sociedad»[38]. Cabe señalar que estas personas no tienen ninguna enfermedad en especial que amerite su internamiento; su padecimiento es la pobreza. Es interesante ver que, entre estas dos capas, en el Segundo Nivel, se encuentran los locos, los adictos y otros enfermos incurables, ocupados de sí mismos. Si el hospital se entiende como metáfora de la sociedad y las clases sociales, este nivel correspondería entonces a la clase media[39].

Al presentar la sociedad como un hospital privado y fuertemente estratificado, el médico y político Melitón Barba aborda simultáneamente dos temas de su mayor interés: la atención médica y la desigualdad social. Asimismo, hay otros temas importantes en el cuento, que se analizarán a continuación.

Otros temas presentes en «Tercer Nivel»

Todo el cuento es una verdadera pesadilla; pero lo más aberrante sucede en el Tercer Nivel, donde también se concentra la acción. Para empezar, a todos los que entran ahí les quitan un ojo. El narrador nunca explica el porqué de esta violencia. En primera instancia parece ser un rito, para marcar a los desdichados que llegan a esa antesala de la muerte, pues se sabe que quien entra ahí no saldrá con vida.

Los que dirigen el hospital no tienen como finalidad que los confinados en el Tercer Nivel mueran de una vez, sino vaciarlos de sangre hasta donde se pueda. Esta suerte es común para los que están recluidos en el Segundo y en el Tercer Nivel. Dos veces por semana deben ir todos a la enfermería para que les extraigan un litro de sangre. Y el laboratorio de plasmaféresis está abierto además al público: «era un negocio legal, a donde acudían, en colas interminables, los muertos de hambre o los sedientos alcohólicos a vender

[38] *Ivi*, p. 10.

[39] La división de las secciones es hermética. No hay comunicación entre los niveles; a no ser que alguien del Segundo Nivel, debido a que sus familiares opten por abandonarlo a su suerte, sea trasladado al Tercer Nivel. La capa superior, por su parte, parece ser inaccesible para quienes no pertenecen a la élite desde el comienzo.

pedazos de su vida»[40]. Utilizando el lenguaje popular, se podría decir que 'alguien le está chupando la sangre al pueblo'. Y la pregunta que surge es, por supuesto, ¿quién? Eso no se explica directamente en la narración; pues se supone que el lector lo entenderá, si es que comparte la ideología del autor. Melitón Barba da un paso más y enfatiza el tema con un mito moderno:

> los niños nacidos en la clínica eran de inmediato despedazados y sus órganos preservados en frascos con soluciones especiales para ser exportados, en cajas metálicas seguras, a grandes laboratorios encargados de preparar extractos de tejidos orgánicos infantiles para el tratamiento geriátrico de personas impotentes o con enfermedades de desgaste ocasionadas por la vejez[41].

Cuando los laboratorios extranjeros hacen pedidos urgentes, el hospital envía ambulancias a capturar a los niños que dirigen el tránsito vestidos de payasos. En cuanto los infantes raptados llegan al hospital, les extraen la sangre y después son descuartizados. El narrador omnisciente se refiere a una de esas redadas como una «orgía de sangre y de dólares»[42].

El mito de que hay personas o mafias que se dedican a secuestrar niños o adultos en Latinoamérica para extraerles los órganos y vendérselos a millonarios de Estados Unidos o Europa se ha recreado en más de alguna ficción[43]. De vez en cuando, resurge incluso como noticia en algún periódico sensacionalista o algún programa de televisión[44], y no es remoto conocer a alguien que asegure haber

[40] *Ivi*, p. 13.

[41] *Ivi*, p. 14.

[42] *Ivi*, p. 15.

[43] Por ejemplo, en la galardonada película brasileña *Central do Brasil*, la protagonista salva a un niño huérfano que está por correr esta suerte (W. SALLES, *Central do Brasil*, DVD, Sony Pictures Home Entertainment, Brasil-Francia 1998). En la comedia peruano-sueca *Gringa*, por su parte, el protagonista termina siendo víctima de este tipo de crimen (C. GALINDO, *Gringa*, largometraje, Littlebig Productions, Perú-Suecia 2010).

[44] Algunos ejemplos de noticias y programas de este tipo pueden verse en F.J. CORTÁZAR RODRÍGUEZ, "La leyenda del robo de órganos", *Comunicación y sociedad*, 2012, Nueva Época, 17, pp. 151-177.

escuchado de algún caso de robo de órganos. Una de las versiones más comunes es la de un hombre que ha sido despojado de alguno de sus órganos en un hotel, después de haber sido drogado. El equipo de bioética de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile lo confirma y lo resume de la siguiente manera: «Una historia que no deja de contarse una y otra vez, es la de un conocido que tiene a otro conocido y éste a otro, que luego de un viaje y una noche de fiesta apareció desnudo en una tina llena de agua y hielo, con un riñón menos»[45]. Y una variante de la historia es la de niños que han sido secuestrados por mafias con la intención de quitarles los órganos. Sin embargo, las averiguaciones que se han hecho indican que no hay ningún caso comprobado de esa práctica.

Como explica la jurista mexicana Alicia Elena Pérez Duarte y Noroña, que ha investigado sobre el tráfico de órganos, se sabe sí de gente que ha recibido dinero por donar algún riñón, pero no de alguien que haya sido despojado de sus órganos contra su voluntad y que estos hayan sido vendidos en el exterior[46]. En otras palabras, existe el tráfico de órganos, pero no el robo de órganos.

> Lo único cierto tras estos relatos, hasta ahora, es que el robo de órganos no ha podido nunca ser comprobado, por lo que los especialistas estiman que dentro del tráfico de órganos y el turismo de trasplante se han desarrollado algunos mitos en los que hechos reales han sido adornados con fantasías que comienzan a circular de boca en boca[47].

El cirujano Eduardo Mancilla, responsable del programa de trasplante renal del Instituto Nacional de Cardiología de México, considera que el robo de órganos

[45] EQUIPO BIOÉTICA, "Trata de personas para el tráfico de órganos. ¿Realidad o ciencia ficción?", *Programa Bioética*, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2 de agosto de 2017, en <www.bcn.cl/observatorio/bioetica/noticias/trata-de-personas-para-el-trafico-de-organos.-realidad-o-ciencia-ficcion> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[46] Cfr. J.C. PÉREZ SALAZAR, "La realidad sobre el tráfico de órganos en el mundo", *BBC Mundo*, Ciudad de México, 6 de mayo de 2014, en <www.bbc.com/mundo/noticias/2014/05/140403_mexico_trafico_organos_mito_realidad_jcps> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[47] EQUIPO BIOÉTICA, "Trata de personas para el tráfico de órganos".

es ciertamente un mito, porque los trasplantes son de los procedimientos médicos más complejos y, entre otras cosas, para realizarlos se requieren estudios de compatibilidad: «Si ustedes vieran toda la infraestructura que se necesita para hacer una cirugía de ese tipo (...). Les puedo decir que para mí sería imposible quitar un riñón a una persona en un hotel»[48].

Según el doctor e investigador de la Universidad de Guadalajara Francisco Javier Cortázar Rodríguez, la leyenda urbana del robo de órganos en Latinoamérica se originó en Honduras en 1987, cuando Leonardo Villeda, exsecretario del Comité de Bienestar Hondureño, dio la alarma de la existencia de un contrabando de niños del Tercer Mundo para que sus órganos sirvieran de repuesto a gente rica de Estados Unidos o Europa[49]. No se presentaron pruebas que apoyaran dicha aseveración y la noticia fue pronto desmentida; pero esto no impidió que la sensacional historia se siguiera repitiendo hasta nuestros días[50]. Centroamérica se encontraba entonces en guerra en el contexto de la Guerra Fría y la leyenda del robo de órganos, que tiene conexión simbólica con la explotación de los recursos naturales nacionales por parte de agentes extranjeros, fue utilizada por algunos sectores de la izquierda para acusar a los países capitalistas:

> Veladamente se denuncia el menosprecio que los países ricos sienten por los países pobres, por el Tercer Mundo, donde la vida "no vale nada", donde es fácil asesinar a inocentes y sobornar a los funcionarios, así como la ya referida explotación de los recursos naturales, además se usa a los niños como metáfora de la "inocencia" frente al mal[51].

---

[48] Cf. X. MEJÍA, "Tráfico de órganos es un mito: especialista", *Excélsior*, 3 de mayo de 2018 en <www.excelsior.com.mx/nacional/trafico-de-organos-es-un-mito-especialista/1236534> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[49] CORTÁZAR RODRÍGUEZ, "La leyenda del robo de órganos", p. 155.

[50] Nótese que el cuento de Barba se publicó en 1994, siete años después de que la 'noticia' del robo de órganos en Honduras fuera dada a conocer, por lo que probablemente fue escrito cuando la leyenda estaba ganando terreno en todo Latinoamérica.

[51] CORTÁZAR RODRÍGUEZ, "La leyenda del robo de órganos", p. 171.

El cuento que nos ocupa se puede considerar un buen ejemplo de cómo los sectores de izquierda, a los cuales pertenecía el escritor y político Melitón Barba, hicieron uso de la leyenda del robo de órganos como arma ideológica para desprestigiar a los capitalistas extranjeros y combatir al imperialismo. En este caso se trata de una obra de ficción, por lo que no se puede esperar ni pedir que la historia sea 'fiel' a la realidad extratextual.

Pero más allá de la tácita acusación hacia esos inescrupulosos millonarios extranjeros, que no tienen rostro ni nombre pues más bien son la representación de la idea de la explotación, lo que llama la atención en la historia es el retrato nada halagador que se hace de los médicos locales. Porque, en definitiva, son ellos los que se dedican al robo y al tráfico de órganos, despedazando, cual aves de rapiña, a sus propios compatriotas. Esto resulta especialmente interesante al recordar que el mismo autor del cuento era médico.

Al igual que los compradores de la macabra mercancía, los médicos que se dedican a su producción y comercio no aparecen individualizados, sino como parte de un oscuro sistema. La única persona empleada del hospital de quien se sabe el nombre es una doctora llamada a secas Rosita, que es presentada al lector a través de una mirada masculina: «linda siquiatra de muchos encantos»[52]. Como señala Janice Loreck: «The "male gaze" invokes the sexual politics of the gaze and suggests a sexualised way of looking that empowers men and objectifies women. In the male gaze, woman is visually positioned as an "object" of heterosexual male desire»[53].

Efectivamente, la segunda vez que se menciona a Rosita se dice que está desnuda, leyendo los anuncios clasificados de un periódico, porque acaba de hacer el amor con su novio, quien «después de tomar un baño, volvía con más ímpetu a poseerla de nuevo»[54]. No cabe duda de que, hasta ese momento, la doctora es un 'objeto' captado por una mirada masculina caracterizada por el

[52] BARBA, "Tercer Nivel", p. 13.

[53] J. LORECK, "Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze?", *The Conversation*, 5 de enero de 2016, en <theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486> (consultado el 13 de octubre de 2019).

[54] BARBA, "Tercer Nivel", p. 13.

deseo sexual, aunque ella pronto adquirirá protagonismo en la historia. La descripción concuerda, por lo demás, con la lectura de Escobar Vásquez et al., que en su trabajo habían identificado un segundo momento en la narrativa del autor, en el cual lo erótico cobra más importancia que al comienzo de su obra[55].

El novio de Rosita es un estudiante universitario que dice estar preocupado por un profesor que se encuentra desaparecido, porque él «tiene que corregir las tesis de graduación»[56]. Después de haberlo buscado, sin éxito, en hospitales, cárceles y cementerios, los estudiantes han publicado su foto en el periódico. Cuando Rosita ve la fotografía, le parece reconocer a un viejo alcohólico que acostumbra vender su sangre en el laboratorio de plasmaféresis.

La doctora Rosita trabaja en el Segundo Nivel del nosocomio y desconoce lo que pasa en el tercero, porque a esa área solamente tienen acceso los médicos socios. No obstante, un día anda en busca del bebé de una amiga que ha dado a luz en el hospital siquiátrico, donde «ningún niño nacía vivo, según los informes médicos»[57]. Sus colegas le confirman que efectivamente el bebé ha nacido asfixiado, porque tenía el cordón umbilical enrollado en el cuello; pero a ella le parece un tanto misterioso que el cadáver ya no esté en la sala. Presa de la intranquilidad, Rosita decide entonces entrar en el Tercer Nivel, y es de esa forma que descubre el secreto que esconde el hospital:

> Lo que vio la llenó de espanto: a todos los pacientes les faltaba un ojo y a algunos les faltaban dos. Tenían la gravedad y el color céreo de los muertos (...). Corrió despavorida buscando la salida cuando se topó con un viejecito enclenque (...). Lo reconoció por la barbilla blanca. Se acercó a él y le preguntó su nombre. Al escucharlo huyó espantada de aquel tétrico lugar, cuando unos lamentos la detuvieron. En una camilla estaba un joven drogadicto, casi un niño, sangrando de su ojo recién extraído[58].

[55] ESCOBAR VÁSQUEZ – GÓMEZ DÍAZ – MAJÍCO NÚNEZ, *Estudio monográfico de la narrativa de Melitón Barba*, p. 211.

[56] BARBA, "Tercer Nivel", p. 13.

[57] *Ibidem*.

[58] *Ivi*, pp. 15-16.

Rosita logra llegar hasta su cubículo y llama de inmediato a su novio para contarle lo que ha pasado con el viejo profesor. Sin embargo, la llamada se corta cuando ella solamente ha alcanzado a decir «Está aquí, Marcelo»[59]. Cuando la policía allana el lugar encuentra una gran cantidad de cadáveres sumergidos en una ciénaga aledaña al Tercer Nivel, y entre ellos está el de la joven siquiatra, a quien le han extraído la sangre y le han vaciado las cuencas de los ojos.

Vale la pena detenerse un momento en la muerte de Rosita, pues a nuestro juicio es uno de los temas importantes presentes en el cuento. Se puede decir que la doctora es 'castigada' por su curiosidad. Cuando le informan que el bebé de su amiga ha nacido muerto, ella no se conforma con saberlo: «Una ligera inquietud le quedó haciendo cosquillas en el punto curioso y quiso ir a ver al muertecito» y, aunque se desatiende momentáneamente del asunto, «una intranquilidad sospechosa le hacía remolinos en el pecho»[60]. Después se dice que «no pudo más»[61] y decidió penetrar en ese recinto donde 'no debía' entrar.

El tema de la curiosidad femenina y el castigo se ha desarrollado de muchas maneras en la ficción y está presente en los mitos ancestrales de varias culturas. En la mitología griega, lo vemos claramente en el mito de la caja de Pandora, donde se entrelazan la curiosidad, la adquisición de conocimiento prohibido, el castigo y la esperanza; y en los relatos bíblicos, aparece encarnado en figuras como Eva o la esposa de Lot[62]. En el cuento que estamos analizando, Rosita no entra al Tercer Nivel para esclarecer los crímenes que se cometen en el hospital, lo cual la hubiera convertido en una detective, sino por simple curiosidad. En ese sentido, resulta muy significativo que los asesinos le hayan sacado los dos ojos.

---

[59] *Ivi*, p. 16.

[60] *Ivi*, p. 14.

[61] *Ivi*, p. 15.

[62] G. OFER – J. DURBAN, "Curiosity: Reflections on Its Nature and Functions", *American Journal of Psychotherapy*, 53 (1999), 1, p. 37.

En todo caso, es gracias a la llamada telefónica que la doctora hace antes de convertirse en víctima de sus propios colegas que la sociedad se entera de lo que sucede en ese hospital del terror. Ahí no solamente atendían enfermos, sino también mataban personas para procesarlas y convertirlas en producto de exportación:

> Sólo se desperdiciaba el cuero cabelludo y los pellejos que eran incinerados o botados en la ciénaga de los muertos sin ojos. Los huesos pasaban por la máquina trituradora y luego [eran] envasados. Los corazones, el sistema arterial y venoso formaban una masa compacta y gelatinosa de mucho valor. Cerebro, encéfalo y nervios, eran de los productos más preciados, después de los testículos que, fuera de sus bolsas, se enlataban aparte[63].

Más que una alusión a una realidad extratextual relacionada con el supuesto robo y tráfico de órganos en El Salvador u otro país de Latinoamérica, la citada producción industrial puede verse como una hipérbole sobre el capitalismo, la explotación y el desprecio hacia los pobres. Los empresarios locales ya no están exportando café, azúcar u otro producto tradicional, sino la sangre y el cuerpo de sus compatriotas menos favorecidos.

La apuesta por lo fantástico

Notablemente alejado del realismo y del testimonio, género este predominante en la región centroamericana en las últimas décadas del siglo XX, el cuento "Tercer Nivel" de Melitón Barba se inscribe decididamente en la tradición de la literatura de horror y la ciencia ficción. En ese sentido, debe considerarse algo novedoso.

Para Becky Siegel Stratford, «Horror is a story in which the author manipulates the readers' emotions by introducing situations in which unexplainable phenomena and unearthly creatures threaten the protagonists and provoke terror in the reader»[64]. Efectivamente, cuando la doctora Rosita

[63] BARBA, "Tercer Nivel", p. 15.

[64] B.S. SPRATFORD, *The Readers' Advisory Guide to Horror*, American Library Association, Chicago 2012[2], p. 14.

se da cuenta de que está en una sala rodeada por tuertos muertos en vida, se siente amenazada y huye despavorida. Pero no es a los pobres cautivos a quienes les teme, sino a quien los ha maltratado de esa abominable manera, alguien o algo que para ella es completamente desconocido.

El horror y la ciencia ficción tienen puntos en común, como bien puede observarse en el cuento de Barba. Según el escritor y especialista en ciencia ficción James Gunn:

> Science fiction is the branch of literature that deals with the effects of change on people in the real world as it can be projected into the past, the future, or to distant places. It often concerns itself with scientific or technological change, and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community[65].

A finales del siglo XVIII, la Ilustración trajo consigo un mayor conocimiento sobre el mundo natural y menos confianza en los dogmas religiosos; pero los avances científicos no se vieron solamente como algo positivo: «The fear that technology and science were taking over our lives was real, and it manifested in writings about the terrible things science could do in the hands of wrong people»[66].

La primera novela que exploró ese comprensible temor hacia la ciencia fue *Frankenstein*[67], un relato clásico que inicia el género de horror posterior a la novela gótica[68] y asimismo es considerado la primera novela de ciencia ficción[69]. Como en esa obra, en el cuento de Barba no hay elementos sobrenaturales: el horror es causado por el mal uso que se hace de la ciencia. Otra similitud es que

[65] J. GUNN, "Toward a Definition of Science Fiction", en J. GUNN – M. CANDELARIA (eds.), *Speculations on Speculations. Theories of Science Fiction*, Scarecrow Press, Lanham 2005, p. 10.

[66] SPRATFORD, *The Readers' Advisory Guide to Horror*, p. 4.

[67] M. SHELLEY, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818.

[68] SPRATFORD, *The Readers' Advisory Guide to Horror*, p. 3.

[69] D. SCHWEITZER, "Frankenstein, or The Modern Prometheus by Mary Shelley (1818)", en G. WESTFAHL (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders*, vol. 3, Greenwood Press, Westport/London 2005, p. 1050.

en *Frankenstein* también se aborda el tema del robo de órganos y partes de cadáveres, aunque en esa ficción el doctor no es tan cínico como para matar a los donantes.

Conclusiones

En este trabajo hemos analizado un cuento del autor salvadoreño Melitón Barba, cuya obra se enmarcada en el contexto de la lucha ideológica, la represión gubernamental y la posterior guerra civil que sufrió El Salvador a finales del siglo XX. Además de ser escritor y político, Melitón Barba era médico, por lo que nos pareció interesante investigar la huella que su profesión ha dejado en su literatura. Optamos por analizar el cuento "Tercer Nivel", con la intención de observar cómo el autor representa a los médicos y la medicina.

El análisis muestra que el autor utiliza la metáfora de un hospital privado y muy estratificado para desarrollar el tema de la desigualdad social. Los pacientes del Primer Nivel del hospital son muy bien atendidos; mientras que los del Segundo Nivel se encuentran recluidos en el manicomio, pues no pueden valerse por sí mismos, y los del Tercer Nivel son asesinados para vender sus órganos a laboratorios extranjeros. Los niveles del hospital pueden verse como clases sociales. Los conocimientos del autor en materia de medicina le sirven para crear verosimilitud en un relato que no deja ninguna duda respecto a su posición ideológica.

Aparte de la atención médica y la extrema desigualdad social, que pueden considerarse temas generales, en el cuento también están presentes el tema del robo de órganos y el del castigo a la curiosidad femenina. El robo de órganos en Latinoamérica es un mito moderno, según las investigaciones que se han hecho al respecto, y ha sido utilizado por sectores de izquierda para desprestigiar a los países ricos y criticar el capitalismo. El cuento "Tercer Nivel" es un buen ejemplo de este fenómeno. Por su parte, el tema del castigo a la curiosidad femenina aparece cuando la protagonista, la doctora Rosita, entra por curiosidad al prohibido Tercer Nivel y por ello encuentra la muerte.

Un aspecto importante del cuento es que rompe con la tradición del realismo y el testimonio que caracterizó a la narrativa centroamericana del siglo pasado, pues decididamente pertenece al género de terror y ciencia

ficción. El enemigo del pueblo ya no son las fuerzas gubernamentales, como quedó plasmado en muchos productos culturales salvadoreños de la época, sino un tenebroso grupo de médicos que hacen mal uso de la ciencia.

Tomando en cuenta la importancia de la medicina y el prestigio del que generalmente goza la figura del médico en la sociedad, cabe preguntarse por qué el doctor Melitón Barba opta por 'manchar' a sus colegas de esta forma. Los médicos que dirigen el hospital en esta ficción son asesinos e inescrupulosos comerciantes de sangre y órganos robados a los pobres del país. ¿Por qué no mejor escribir una historia donde los médicos utilizan sus conocimientos para luchar por un mundo mejor? ¿Se trata tal vez de una autocrítica de un gremio que obviamente pertenece al Primer Nivel de esa sociedad marcada por la injusticia y la desigualdad?

Bibliografía

Argueta, Manlio. "Melitón Barba y la medicina alternativa", *La Prensa Gráfica*, 9 de marzo de 2014, en <www.laprensagrafica.com/revistas/Meliton-Barba-y-la-medicina-alternativa-20140309-0123.html>.

Argueta, Manlio. *Un día en la vida*, UCA Editores, San Salvador 1980.

Arias, Juan. *Confissões de um peregrino: entrevista com Paulo Coelho*, Objetiva, Rio de Janeiro 1999.

Balderston, Daniel – Gonzalez, Mike (eds.). *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature (1900 – 2003)*, Routledge, London 2004.

Ballesteros Llompart, Jesús. "Más allá de la eugenesia: el posthumanismo como negación del homo patiens", *Cuadernos de Bioética*, XXIII (2012), 77, pp. 17-18, en <www.redalyc.org/articulo.oa?id=87524465001>.

Barba, Jaime – Roque Baldovinos, Ricardo. "Melitón Barba: 'Yo he sido siempre un inconforme' [entrevista]", *Cultura*, enero-abril (1998), 81, pp. 94-103.

Barba, Melitón. *Alquimia para hacer el amor,* Grupo Mandela, San Salvador 1997.

Barba, Melitón. "Tercer Nivel", en *La sombra del ahorcado*, Istmo Editores, San Salvador 1994, pp. 7-16.

Beltrán, Claudia. "Interviene DIF en caso Loreto; lo internan en Hospital Psiquiátrico", *Noroeste*, 28 de noviembre de 2017, en <www.noroeste.com.mx/publicaciones/view/interviene-dif-en-caso-loreto-lo-internan-en-hospital-psiquitrico-1108556>.

Cañas-Dinarte, Carlos. *Diccionario escolar de autores salvadoreños*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 1998.

Cea, José Roberto. *La generación comprometida*, Canoa Editores, San Salvador 2002.

Cortázar Rodríguez, Francisco Javier. "La leyenda del robo de órganos", *Comunicación y sociedad*, 2012, Nueva Época, 17, pp. 151-177.

Craft, Linda J. – Astvaldsson, Astvaldur – Rodríguez, Ana Patricia (eds.). *De la hamaca al trono y al más allá. Lecturas críticas de la obra de Manlio Argueta*, Universidad Tecnológica, San Salvador 2013.

Dalton, Roque. "Buscándome líos", en *Roque Dalton. Antología*, selección a cargo de Juan Carlos Berrío, Editorial Txalaparta, Tafalla 1995, p. 84.

Dalton, Roque. "Poema de amor", en *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974), Siglo Veintiuno, México 1989[10], pp. 211-212.

El Comercio. "Niño con retardo vive atado a una soga desde hace 5 años", 11 de abril de 2014, en <elcomercio.pe/peru/ancash/nino-retardo-vive-atado-soga-5-anos-309307>.

Escobar Vásquez, María del Carmen – Gómez Díaz, Wiliam Alfredo – Majíco Núñez, Roberto Hugo. *Estudio monográfico de la narrativa de Melitón Barba*, Universidad de El Salvador, Santa Ana 2015.

Equipo Bioética. "Trata de personas para el tráfico de órganos. ¿Realidad o ciencia ficción?", *Programa Bioética*, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2 de agosto de 2017, en <www.bcn.cl/observatorio/bioetica/noticias /trata-de-personas-para-el-trafico-de-organos.-realidad-o-ciencia-ficcion>.

Fazio, Carlos. "Elecciones para la guerra", *Proceso*, Ciudad de México 1984, en <www.proceso.com.mx/137946/elecciones-para-la-guerra>.

Gordon Rapoport, Sara. *Crisis política y guerra en El Salvador*, Siglo Veintiuno, México 1989.

Gunn, James. "Toward a Definition of Science Fiction", en James Gunn – Matthew Candelaria (eds.), *Speculations on Speculations. Theories of Science Fiction*, Scarecrow Press, Lanham 2005, pp. 5-12.

Kelman, Herbert C. "Violence without Moral Restraint: Reflections on the Dehumanization of Victims and Victimizers", *Journal of Social Issues*, 29 (1973), 4, pp. 48-50.

La Prensa Gráfica. "Obituario: Melitón Barba. Al servicio de su patria", *Revista Eco*, 1 de julio de 2001, en <web.archive.org/web/20070926221701/http://archive.laprensa.com.sv/20010701/revista_eco/eco1.asp>.

La Voz de Galicia. "Un niño marroquí con problemas mentales ha pasado seis años atado y encerrado", 25 de abril de 2014, en <www.lavozdegalicia.es/noticia/internacional/2014/04/25/nino-marroqui-problemas-mentales-pasado-seis-anos-atado-encerrado/00031398422945071323939.htm>.

Lindo, Ricardo. "Melitón Barba. En la memoria de Ricardo Lindo", *Ricardo Lindo Fuentes*, en <hugolindo.website/ricardolindo/articulosdigitales. htm#barba>.

López Serrano, Roxana Beatriz. *Cien escritores salvadoreños*, Clásicos Roxsil, Santa Tecla 1997.

Loreck, Janice. "Explainer: what does the 'male gaze' mean, and what about a female gaze?", *The Conversation*, 5 de enero de 2016, en <theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>.

Marroquín, José Francisco. "Movimiento Nacional Revolucionario (MNR)", *SIEP – Servicio Informativo Ecuménico y Popular*, San Salvador 2014, en <www.ecumenico.org/article/movimiento-nacional-revolucionario-mnr/>.

Mejía, Ximena. "Tráfico de órganos es un mito: especialista", *Excélsior*, 3 de mayo de 2018, en <www.excelsior.com.mx/nacional/trafico-de-organos-es-un-mito-especialista/1236534>.

Ofer, Gila – Durban, Joshua. "Curiosity: Reflections on Its Nature and Functions", *American Journal of Psychotherapy*, 53 (1999), 1, pp. 35-51.

Pérez Salazar, Juan Carlos. "La realidad sobre el tráfico de órganos en el mundo", *BBC Mundo*, Ciudad de México, 6 de mayo de 2014, en <www.bbc.com/mundo /noticias/2014/05/140403_mexico_trafico_organos_mito_realidad_jcps>.

Pleitez Vela, Tania. *Literatura. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*, Fundación AccesArte, San Salvador 2012.

Roque Baldovinos, Ricardo. *El Salvador: cuentos escogidos*, EDUCA, San José 1998.

Santos, Angélica. "Lorena Barba, la mujer detrás de la marca Shanti", *elsalvador.com*, 17 de noviembre de 2014, en <www.elsalvador.com/ entretenimiento/mujeres/138929 /lorena-barba-la-mujer-detras-de-la-marca-shanti/>.

Schweitzer, Darrell. "Frankenstein, or The Modern Prometheus by Mary Shelley (1818)", en Gary Westfahl, (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders*, vol. 3, Greenwood Press, Westport/ London 2005, pp. 1049-1051.

Shelley W., Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), printed for G. and W.B. Whittaker, London 1823.

Spratford, Becky Siegel. *The Readers' Advisory Guide to Horror*, American Library Association, Chicago 2012[2].

Discografía y Filmografía

Banda Tepehuani, *El Salvador libre*, LP, Monitor Records, New York 1984.

Escalón, Guillermo. *Carta de Morazán: la campaña militar Comandante Gonzalo*, documental, Sistema Radio Venceremos, El Salvador 1982.

Feliú, Vicente. "Para irle cantando a El Salvador", *El tiempo está a favor de los pequeños*, LP, EGREM, La Habana 1983.

Galindo, César. *Gringa*, largometraje, Littlebig Productions, Perú-Suecia 2010.

Salles, Walter. *Central do Brasil*, DVD, Sony Pictures Home Entertainment, Brasil-Francia 1998.

Texera, Diego de la. *El Salvador: el pueblo vencerá*, documental, Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador 1980.

Yolocamba I Ta. *El Salvador: su canto, su lucha, su victoria amaneciendo*, LP, Managua 1980.

Yolocamba I Ta. "Poema de amor", *El Salvador: su canto, su lucha, su victoria amaneciendo*, LP, Managua 1980.

Centroamericana 30.1 (2020): 107-136
ISSN: 2035-1496

Recibido: 3 de junio de 2019
Aceptado: 2 de febrero de 2020

EL CUERPO EN «PUENTE ADENTRO» DE ARNOLDO GÁLVEZ SUÁREZ

Una lectura crítica desde el concepto de 'transliteratura'

SANDRA GONDOUIN
(Université de Rouen Normandie)

Resumen: La novela *Puente adentro* (2015), del autor guatemalteco Arnoldo Gálvez Suárez, entrelaza dos tramas narrativas y dos épocas distintas (el año 89 y alrededor del 2010) entorno a los personajes de un padre y su hijo. Entre ellos, una misma obsesión: una mujer llamada Mercedes Lima y su cuerpo, como un puente transcorporal que en vez de unirles les lleva cada uno hacia su propio abismo. La escritura se teje entorno a los cuerpos de los personajes, describe reacciones físicas como para llenar sus silencios así como los de la historia. De este modo, las emociones que expresan, sus pasiones, dolores y somatización, revelan las heridas colectivas de la historia guatemalteca como en un intento por sanarlas mediante la palabra y la escritura. Analizaré esta obra desde la idea de una 'literatura trans' (Chiani) y los conceptos de 'transliteratura' y 'transcorporalidad' (Schmitter y Audran). Me basaré en su reflexión para desarrollar un estudio de la representación 'trans' del tiempo y el espacio en la novela, proponiendo las nociones de 'transtemporalidades' y 'transespacios'.

Palabras claves: Arnoldo Gálvez Suárez – *Puente adentro* – Cuerpo – Transliteratura – Guatemala.

Abstract: «The Body in *Puente adentro* from Arnoldo Gálvez Suárez. A Critical Reading Through the Concept of 'Translitterature'». The novel *Puente adentro* (2015), by Guatemalan author Arnoldo Gálvez Suárez, intertwines two narrative plots and two different eras (1989 and around 2010) between the characters of a father and his son. Among them, the same obsession: a woman named Mercedes Lima and her body, like a transcorporeal bridge that instead of joining them, leads them each to their own abyss. Woven around the bodies of the characters, the text describes physical reactions to fill their silence as well as that of History. This way, the emotions they express, their passions, pains and somatization, reveal the collective wounds of Guatemalan history in attempt to heal them through word and writing. I will analyze this work from the idea of 'trans'

literature (Chiani) and the concepts of 'transliterature' and 'transcorporality' (Schmitter and Audran). I will draw on these reflections to develop a study of the 'trans' representation of time and space in the novel, proposing the notions of 'transtemporalities' and 'transpaces'.

Keywords: Arnoldo Gálvez Suárez – *Puente adentro* – Body – Transliterature – Guatemala.

Cuando pensamos en un puente, solemos considerarlo en su calidad de lugar de tránsito y de comunicación por excelencia. Olvidamos a veces que su existencia se debe ante todo a un vacío o un obstáculo que superar entre dos orillas, dos espacios materiales o simbólicos separados[1]. En la novela de Arnoldo Gálvez Suárez[2], esta imagen liminar de un 'puente adentro' es altamente significativa. Allí, el motivo del 'puente' configura a la vez una reflexión sobre la transmisión entre generaciones, la comunicación entre los personajes y la miseria social que se abisma a los pies del edificio. En cuanto al adverbio 'adentro', invita a pensar en el cuerpo, lo íntimo, la identidad. La existencia de tal puente supone pues un vacío interior que se observa en los dos personajes principales de la novela: el licenciado Daniel Rodríguez Mena y su hijo, Alberto, dos personajes que luchan por construir su historia, por narrarse. No pueden hacerlo más que por encima de los silencios de la memoria colectiva o individual, más que a través del puente que les/nos va a tender la novela. De hecho, ésta se construye a partir de dos tramas narrativas distintas. Arnoldo Gálvez Suárez reúne padre e hijo, pasado y presente, mediante una alternancia entre la voz de Alberto, un joven que por el 2010 investiga el

[1] El filósofo alemán Georg Simmel expone en su breve ensayo "Pont et porte": «Parce que l'homme est l'être de liaison qui doit toujours séparer, et qui ne peut relier sans avoir séparé – il nous faut d'abord concevoir en esprit comme une séparation l'existence indifférente de deux rives, pour les relier par un pont» (G. SIMMEL, "Pont et porte", en ID., *La tragédie de la culture et autres essais,* Rivages, Paris 1988, p. 168).

[2] A. GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, F&G Editores, Guatemala 2015.

asesinato de su padre, y una voz omnisciente que revela poco a poco la historia del padre, desde los años 80 hasta su asesinato en el 89.

Siguiendo los pasos de Alberto y el relato entorno a su padre, entendemos que Daniel Rodríguez Mena es un profesor universitario que tuvo en su juventud una aventura con «una muchacha de cabello muy largo y negro y brillante»[3], una estudiante comprometida que fue asesinada por los sicarios de la dictadura. Unos diez años más tarde, casado y padre de dos hijos, el licenciado plasma en otra estudiante la imagen de esta muchacha anónima, que se culpa de no haber salvado. Se llama Ana Mercedes Lima y fue embarazada por su primo, un militar kaibil que la violó durante años, por quien siente sin embargo una lealtad que puede entenderse como resultante del trauma[4]. Mercedes Lima se torna una obsesión para Daniel Rodríguez Mena. Para salvarla, asesina a su primo. Sin embargo, Mercedes Lima quiere vengarlo y manda a militares para matar a Daniel Rodríguez Mena. Veinte años más tarde, Alberto se encuentra por casualidad con Ana Mercedes Lima. Empieza a seguirla para entender lo ocurrido, y el hijo entabla, a su vez, una relación ambigua con esa mujer. Este personaje (su cuerpo en particular), es otro puente que, lejos de reunir al padre y al hijo, les lleva cada uno hacia su propio abismo. Alberto es el motor de la historia, pues él es quien construye la trama al hurgar

[3] La figura de esta muchacha aparece por primera vez en la página 55 pero vuelve como una obsesión a lo largo de la novela.

[4] Entiendo el 'trauma' en tanto que herida psíquica debida a una experiencia particularmente violenta, tal y como lo plantea Louis Crocq: «Le mot 'trauma' nous vient du grec ancien (trauma), où il signifiait "blessure", et où l'adjectif traumatikos désignait ce qui a rapport avec la blessure. (...) Transposé ensuite à la pathologie psychiatrique, sous les vocables "traumatisme psychique" et "trauma", il se rapporte aux "blessés psychiques", qui se distinguent des autres malades psychiatriques par le caractère de violence et d'effraction de leur étiopathogénie. Et c'est sous la plume de Charcot, d'Oppenheim, de Janet et de Freud qu'on le voit apparaître dans les publications psychiatriques, dans les années 1884-1895» (L. CROCQ, "Chapitre 16. Quelques jalons dans l'histoire du concept du trauma", en *Trauma et résilience. Victimes et auteurs*, sous la direction de Roland Coutanceau, Joanna Smith et Samuel Lemitre, Dunod, Paris 2012, p. 173, en <www.cairn.info/trauma-et-resilience--9782100576548-page-173.htm>, consultado el 2 de febrero de 2020).

en el pasado de su padre. Su voz narrativa se dirige unilateralmente a su hermano menor, Daniel (nombrado después del padre) que se ha exiliado a Alemania. El relato de Alberto aparece entonces, desde su génesis, como un intento por colmar un vacío: la ausencia del hermano con quien compartió el trauma ocurrido en la infancia.

El motivo del cuerpo es céntrico en la novela, lo cual no aparece como sorprendente pues coincido con Emanuela Jossa para afirmar que «en la literatura centroamericana hay un inédito protagonismo del cuerpo, considerado el núcleo de los procesos de subjetivación. Un cuerpo en movimiento, rizomático, dividido, nómade, que se transforma en la relación con los demás y con el poder»[5]. Hasta me parece que esta observación no solo sea válida en el Istmo, sino en las literaturas hispanoamericanas ultracontemporáneas. Sin embargo, si la presencia de lo corporal no representa en sí un rasgo original, lo es el modo en que Arnoldo Gálvez Suárez consigue describir las sensaciones, los sentimientos y las relaciones entre los personajes a través de imágenes físicas. Así, la evocación sutil del lenguaje corporal (una boca torciéndose, un párpado temblando)[6] se sustituye a menudo a un diálogo o un análisis de los sentimientos de los personajes por parte del narrador, llena los silencios de los personajes o compensa la vacuidad de sus palabras. La escritura se teje alrededor de los cuerpos que la componen y pasan a tener un sentido metafórico y simbólico muy profundo. A través de las emociones que expresan estos cuerpos, de sus pasiones, dolores, deseos y (des)esperanzas, despiertan las heridas colectivas de la historia guatemalteca, como en un intento por sanarlas desde la palabra y la escritura.

---

[5] E. JOSSA, "Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual", *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 33 (2017), 1, p. 20.

[6] Pienso aquí en el *incipit* de la novela, cuando Alberto le pregunta a su madre dónde se encuentra su papá. La nervosidad de la madre se traduce en silencio por su lenguaje corporal: «Su hermano volteó a verlo con sus grandes ojos redondos y la mamá, sentada delante de ellos, las manos quietas sobre la mesa, no respondió. En cambio, el niño notó que la boca se le torcía, que un párpado comenzaba a temblarle» (GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 12).

Quiero abordar esta obra desde la idea de una 'literatura trans'[7], así como los conceptos de 'transliteratura' y 'transcorporalidad'[8] desarrollados mediante el proyecto 'TransLiteraturas'[9]. Este marco teórico propone una alternativa al pensamiento 'pos' (de la posmodernidad), al querer aprehender las tensiones de la época contemporánea entorno a la concepción del tiempo, el espacio, el sujeto o la identidad a partir de las ideas de movimiento, mutación y transición contenidas en el prefijo 'trans'. Esto me parece particularmente interesante para tratar el motivo del cuerpo, cuyas mutaciones han ocupado un lugar central en la literatura latinoamericana contemporánea[10] y se han teorizado en particular (aunque no exclusivamente) desde los estudios de género. Gianna Schmitter y Marie Audran proponen el término de 'transcorporalidad' para designar las mutaciones literarias del motivo del cuerpo:

> El cuerpo desborda de sus límites y de su materialidad misma. Plataforma de experiencias subjetivas, se encuentra en una encrucijada de temporalidades y de espacios en un devenir transhistórico, transnacional, transcultural y transmaterial. Esas mutaciones invitan a interrogarse en cuanto a la manera de pensar y de representar los cuerpos. Proponemos contemplar el cuerpo en la era ultra-contemporánea desde el paradigma de lo 'Trans" cuyo movimiento aspira

[7] M. CHIANI, *Poéticas trans. Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes*, Katatay, Buenos Aires 2014.

[8] M. AUDRAN – G. SCHMITTER, "Transliteraturas", *Revista Transas. Letras y artes de América latina*, 2017, en, <www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/> (consultado el 23 de enero de 2020).

[9] M. CHIANI – G. SCHMITTER – M. AUDRAN, "TransLittératures I : TransMédialités dans la littérature hispano-américaine (2000-2017). Appel à contributions", en </www.fabula.org/actualites/translitteratures-i-transmedialites-dans-la-litterature-hispano-americaine-2000-2017_79449.php> (consultado el 3 de junio de 2019). Este proyecto se basaba en tres encuentros: una primera jornada intitulada "TransMedialidades dans la littérature hispano-américaine" (2000-2017), se dio el 2 de febrero de 20017 en la Universidad París 3 Sorbonne Nouvelle, otra el 26 de enero de 2018 bajo el título de "TransCorporalités dans les littératures hispano-américaines 2000-2017", en la Universidad Rennes 2 y preveía también una jornada en la Universidad Nacional de La Plata.

[10] Pienso por ejemplo en los estudios sobre el transhumanismo, la monstruosidad, etc.

> y supera los binarismos y las construcciones canonícas de la Modernidad y, más allá de una dinámica dialéctica de deconstrucción Post, genera devenires corporales rizómicos que no paran de actualizarse, mutar, mudar, en el contacto de los unos con los otros[11].

Este análisis me parece entrar en profunda resonancia con la escritura de *Puente adentro*, pues el cuerpo es el eje entorno al que se compone la novela, se construye y destruye el destino de los personajes y la historia de la nación. *Puente adentro* es una novela del 'devenir', de la mutación y la transmisión: una novela 'trans' en suma. Quiero por lo tanto estudiar estas características 'trans' en la escritura de Arnoldo Gálvez Suárez y observar cómo se articulan entorno al motivo del cuerpo. En la revista *Transas*, Gianna Schmitter y Marie Audran destacaron cinco categorías: las literaturas 'transnacionales', las 'transcorporalidades', las 'transmedialidades', las 'transescrituras' y 'transautoridades', y las 'translecturas'. Partiendo de su observación, según la que el cuerpo «se encuentra en una encrucijada de temporalidades y de espacios en un devenir transhistórico»[12], propongo ensanchar su reflexión hacia la representación 'trans' del tiempo y el espacio en la escritura a partir de dos categorías más: las 'transtemporalidades' y los 'transespacios', que desarrollaré aquí mediante el análisis de *Puente adentro*.

Transtemporalidad: los cuerpos como puentes temporales

La representación temporal que observamos en esta novela no corresponde simplemente a una temporalidad circular; el tiempo no está dando una vuelta para regresar a un estado anterior: la Historia no se repite, ya lo sabemos desde Heráclito. Más bien transitan los personajes de un plano temporal a otro, atravesando sus respectivas corporalidades. Hablaremos entonces de

[11] M. CHIANI – G. SCHMITTER – M. AUDRAN, "TransCorporalités dans les littératures hispano-américaines ultra-contemporaines (2000-2018)", *Revue Amerika*, 2018, 19, en <www.fabula.org/actualites/transcorporalites-dans-les-litteratures-hispano-americaines-ultra-contemporaines-2000-2018_86268.php> (consultado el 3 de junio de 2019).

[12] *Ibidem*.

'transtemporalidad', entendida como un tránsito entre planos temporales distintos. Así, en *Puente adentro*, una experiencia física (tener sexo con Mercedes Lima) parece abrir una brecha entre dos temporalidades y vincular el cuerpo del hijo con el del padre. Es a través de los cuerpos, unidos o enfrentados, o sea desde la transcoporalidad, cómo se reconstruye la historia reciente de Guatemala en la novela. Se reúnen entonces varias modalidades de lo 'trans' para ilustrar el destino nacional, y en particular las consecuencias directas entre el conflicto armado y el desencanto de la posguerra. Las vidas de Daniel Rodríguez Mena y su hijo Alberto se cruzan a través de sus corporalidades, del puente temporal que representa el cuerpo de Ana Mercedes Lima, atravesado a su vez por el de la «muchacha» anónima «de cabello muy largo».

En efecto, el trauma inicial del padre, el que llevó su vida a descarrillarse, es el asesinato de la «muchacha de cabello muy largo» en los años 70, en plena guerra civil guatemalteca. El licenciado no puede perdonarse esa muerte intolerable. Sin embargo, no fue responsabilidad suya, sino la consecuencia de aquella época de violencia indecible. Daniel Rodríguez Mena se encuentra desgarrado por las ilusiones que tuvo de joven («hubo un tiempo en el que él sonrió y acompañó la marcha de los mineros de Ixtahaucán»)[13], ilusiones que quedan plasmadas en el recuerdo del cuerpo de la «muchacha», y a las que renunció por salvarse. Esta renuncia se declina en el segundo capítulo de la novela (intitulado "No se enoje, profe") mediante una focalización interna en el personaje del licenciado. Está empezando un nuevo semestre de clase en la Universidad y su profunda desilusión resulta en un curso totalmente desapasionado, frente a unos estudiantes descritos como un «inofensivo monstruo de muchas cabezas»[14]. La indiferenciación de los cuerpos de los

[13] GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro,* p. 55. Respecto a la marcha de los mineros de Ixtahuacán, ver M.E. VELA CASTAÑEDA (coord.), *Guatemala, la infinita historia de las resistencias*, Magna Terra Editores, Guatemala 2011, p. 44 y p. 248; y E. DUEHOLM RASCH, "La minería: ¿otro sistema de despojo? Megaproyectos, 'desarrollo' y ciudadanía en Guatemala: el caso de San Idelfonso Ixtahuacán, Huehuetenango", *Iberoamericana*, XIII (2013), 49, pp. 151-164.

[14] GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro,* p. 51.

jóvenes bajo el oxímoron es reveladora del profundo desinterés del profesor por sus estudiantes y su oficio; un despecho debido al trauma de la guerra. Si el licenciado ya no quiere involucrarse en su oficio, es para protegerse y proteger a sus estudiantes:

> Ya no están los tiempos, piensa el licenciado Rodríguez Mena, para la revisión crítica de la Historia (...). Allá ellos. Él, el licenciado Daniel Rodríguez Mena, no participará más de la sangría. Y que no se lo culpe por su desidia, el miedo lo sembraron otros. Hace apenas cuatro años se escucharon suelas de botas golpear el campus (...) hubo cadáveres de líderes estudiantiles, desfigurados por la tortura, rostros monstruosos y miembros mutilados, que aparecieron en la orilla de una carretera, debajo de un puente[15].

Las coordenadas de la vida del personaje, condicionadas por el miedo, desfilan en su mente introducidas por la anáfora «que no se lo culpe al licenciado» y el horror viene representado desde el motivo del cuerpo. La violencia de la que fueron víctimas los estudiantes comprometidos se traduce mediante adjetivos que pintan la destrucción física («desfigurados», «monstruosos», «mutilados»). Los militares no vienen nombrados sino evocado por el ruido de las «suelas de botas», una metonimia que los despersonaliza a la vez que anuncia el peligro desde el infinitivo «golpear». A continuación, su poder de destrucción se comprueba en otra imagen corporal: la oposición entre «las mejillas sonrosadas, los labios palpitantes, el gozoso espasmo de la muchacha» y la fotografía de su mismo «rostro torturado» difundida por *El Gráfico*[16]. Por contraste, la isotopía del placer físico reflejado en los rasgos de la muchacha (sus «mejillas», sus «labios») hace aún más insoportable la crueldad de sus verdugos, el ensañamiento en su cara. Esta fotografía, este cuerpo de papel, es como un puente temporal que simboliza el trauma del licenciado y de una sociedad que intentan reconstruirse y se topan a cada paso con los fantasmas de la violencia. En ella radica el curso convencional que Daniel Rodríguez Mena intentó dar a su destino y que su obsesión por la muchacha anónima no lo dejó cumplir:

[15] *Ivi*, p. 54.

[16] *Ivi*, p. 56.

> Que no se culpe al licenciado de haberse casado después con la primogénita de un funcionario del Banco de Guatemala próximo a jubilarse, de haberse mudado con ella a la colonia Justo Rufino Barrios, de haber procreado dos hijos, Alberto, el mayor, y Daniel, el heredero de su nombre y, con suerte, del destino que él fue incapaz de completar[17].

Todo en esta frase queda visto por el filtro de la razón y no de los sentimientos. Insensibilizado por el trauma y la omnipresencia del miedo, Daniel Rodríguez Mena recuerda fríamente la elección de su esposa, el nacimiento de sus hijos, mediante una acumulación de datos tan técnicos e impersonales como el verbo 'procrear'. Sin embargo, ya queda patente la voluntad de entregar su destino por «completar» a su hijo «Daniel, el heredero de su nombre». En eso se equivoca el licenciado, pues no será Daniel quien herede su destino, sino «Alberto, el mayor». De hecho, en el epílogo de la novela, Alberto dialoga con Daniel, mientras queda tendido en una cama de hospital por la paliza recibida bajo las órdenes de Mercedes Lima:

> ¿Usted se acuerda de Mercedes?
> Sí, más o menos, a lo lejos. La recuerdo jugando con nosotros en la sala de la casa.
> Usted tiene esos recuerdos pero yo tengo otros. Los míos se parecen a los de mi papa. Las imágenes de Mercedes Lima que yo tengo metidas en la cabeza son tal vez las mismas que tuvo metidas mi papá en la suya. Yo estuve adentro de Mercedes Lima, Daniel.
> ¿Adentro?
> Sí. Y allí sigo. No he podido salir[18].

A pesar de su función explicativa, el epílogo se parece a un sueño o un delirio del personaje. Allí, el largo soliloquio que Alberto fue dirigiendo a su hermano a lo largo de la novela llega a ser un diálogo con la «silueta negra» de Daniel[19]. Se evidencia en la cita anterior la continuidad de destino entre el padre y el

[17] *Ibidem*.
[18] *Ivi*, p. 314.
[19] *Ivi*, p. 309.

hijo, que buscaron una respuesta a sus obsesiones respectivas en el cuerpo de una misma mujer: Mercedes Lima. Estas palabras hacen eco al título («¿Adentro? Sí. Y allí sigo») así como al epígrafe de la novela («De una orilla a otra / siempre se tiende un cuerpo», Octavio Paz). En efecto, el cuerpo de Mercedes Lima queda a la vez como un puente transtemporal entre el padre y el hijo, y como el vacío hacia el que ambos se abismaron, arrastrados por una fuerza a la que no pudieron oponerse. Desde el prólogo de la narración, Alberto relata «Me fui acercando, despacio, sin pensarlo, como si estuviese ella misma, su cuerpo, atrayéndome en contra de mi voluntad»[20]. Esta atracción irremisible hace de Ana Mercedes Lima una mujer fatal en el sentido clásico del término, su cuerpo encarna el *fatum* (un tema que inspira a Arnoldo Gálvez Suárez, pues su novela *Los jueces*[21] tiene una fuerte intertextualidad con el género de la tragedia griega).

Por otra parte, la fuerza que arrastra a los personajes a pesar suyo puede ser entendida como el caudal de la historia, cuyas heridas se enconan si no se encuentra un modo de sanarlas. Por eso es que Alberto intenta tender puentes transespaciales, transtemporales y transcorporales hacia su hermano ausente y el pasado, para explicar el asesinato de su padre e ir avanzando en un proceso de resiliencia. Pero el tiempo es como una espiral que lleva a Alberto en el mismo callejón sin salida que su padre, traicionando sus esperanzas. A veinte años de distancia, los personajes repiten acciones similares y caen en trampas parecidas. Hasta pronuncian en ocasiones las mismas palabras, como en una superposición y cortocircuito entre dos planos temporales, dos vueltas de la espiral. Así, en el 89, Regina confronta a su esposo preguntando: «¿Por qué me está mintiendo Daniel?»[22]. Las palabras de Regina se repiten en la boca de Alberto, tratando vanamente de alcanzar la misma verdad: lo ocurrido entre Daniel y Mercedes, lo que provocó el asesinato de Daniel. Así, el carácter transtemporal de la novela está fuertemente vinculado con la

[20] *Ivi*, p. 15.

[21] A. GÁLVEZ SUÁREZ, *Los jueces*, Letra Negra Editores, Guatemala 2009.

[22] GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro,* p. 228.

transcorporalidad (pues los cuerpos de los personajes sirven de puentes temporales en la novela) pero ciertos espacios también desempeñan este papel de puente hacia otro plano temporal u otra corporalidad, llegando a ser lo que llamaremos 'transespacios'.

Transespacios: lugares de tránsito temporal y mutación de los cuerpos

Entendemos los transespacios no solo en tanto que lugares de paso, sino como espacios de tránsito hacia diversos planos temporales o diversas corporalidades. Esta idea de paso de un espacio a otro es un rasgo muy presente en las literaturas ultracontemporáneas, a la hora en que internet hace posible la coexistencia de varios planos de realidad, y hasta una realidad virtual en que podemos habitar otros cuerpos (en videojuegos o programas como *Second life*, por ejemplo). Estas representaciones virtuales fecundan un imaginario acorde con la idea de lo 'trans' y en particular con el 'transespacio', pues internet abre una infinidad de puertas hacia otros espacios. La influencia de estas representaciones no solo impregna las literaturas en línea, sino también novelas más 'tradicionales' (impresas) como la que estamos estudiando.

El principal espacio 'trans' en la novela es la pensión Rivas, suerte de prolongación espacial del personaje de Ana Mercedes Lima, quien afirma en el capítulo 11: «Esta pensioncita es lo único que he sentido realmente mío. Para comprarla, vendí una de las casas de mi tío, la más grande»[23]. Ella se identifica pues con ese lugar macabro, que aparece sin ser nombrado desde el prólogo de la obra, en el que ya se narra el asesinato de Daniel Rodríguez Mena. Allí se describe la habitación azul donde Daniel Rodríguez Mena había llevado a la «muchacha de cabello brillante» para hacer el amor[24], donde llevó otra vez a Ana Mercedes Lima (cap. 12), donde Ana Mercedes llevaría a su vez a Alberto (cap. 11). Entre prolepsis y analepsia, la pensión aparece como un teatro en el que se repiten escenas de amor cada vez más transgresivas, en las que Eros se ve

[23] *Ivi*, p. 265.

[24] *Ivi*, p. 28.

progresivamente superado por Thanatos. La unión entre el licenciado y su estudiante de «cabello brillante», aunque consentida y gozosa, ya era ilegítima. La que tiene con otra estudiante, Mercedes Lima, estando ella embarazada por otro y él casado con dos hijos, lo es aún más. Y la transgresión culmina cuando la misma Mercedes Lima se une con el hijo de su amante de juventud asesinado por su culpa. Significativamente, la degradación se nota también en el deterioro del lugar («las columnas de madera a punto de venirse abajo, el jardín mal cuidado, las macetas rotas»)[25] así como en la menguante calidad de las relaciones eróticas entre los personajes. Mientras que la primera fue una relación pasional («cómo sudaron, cómo se lamieron, como si fueran cada cual una herida para la lengua de perro del otro, y ella llorosa, gritó de dolor y exaltación y él limpió la sangre»)[26], las relaciones sexuales entre Daniel Rodríguez y Mercedes Lima nacen del deseo del licenciado y no de la joven, aunque ella no consiga oponerse a su voluntad. Recuerdan por lo tanto las violaciones de las que fue víctima de parte de su primo. En fin, el sexo entre Mercedes Lima y Alberto es violento y destructor:

> Hicimos el amor como si nos urgiera, con torpeza y violencia –Mercedes Lima se monta en mí, me mira fijamente con sus ojos enormes, resopla y se retuerce, me pellizca los pezones, me pide a mí que le haga lo mismo, que se los exprima, que se los destruya, y después no me besa, me escupe, me golpea, me hace daño con los huesos mientras yo aprieto con fuerza sus nalgas, me agarro de ellas para no caer en la oscuridad[27].

Mercedes Lima adquiere aquí un aspecto bestial («resopla y se retuerce»; «me escupe, me golpea») que atemoriza al narrador pues confiesa su miedo a «caer en la oscuridad». Parece pasar por una suerte de metamorfosis que le confiere un carácter monstuoso, prefigurando la analogía con la figura de Medusa que comentaremos más adelante. La flaqueza de Mercedes («me hace daño con los huesos») recuerda la representación arquetípica de la muerte

[25] *Ivi*, p. 265.
[26] *Ivi*, p. 92.
[27] *Ivi*, p. 266.

bajo forma de esqueleto. La pensión Rivas aparece por lo tanto como un lugar macabro, un 'transespacio' vinculado con el cuerpo de Mercedes Lima y la muerte. La «muchacha de cabello brillante» fue asesinada poco después de haber estado allí, y, unos diez años más tarde, sucederá lo mismo con Daniel Rodríguez Mena. Alberto también es víctima de un atraco en el que queda poco más que muerto, poco después de haber estado en la pensión Rivas con Mercedes Lima, a veinte años de distancia. Ese lugar es el nudo espacial del drama: allí mató Daniel Rodríguez Mena al primo de Ana Mercedes Lima, allí lo enterró, con la ayuda del administrador de la pensión, Manuel Sicaján. Éste es también un personaje transtemporal, que parece atravesar el tiempo repitiendo las mismas acciones. Así entrega en las distintas épocas de la novela las mismas llaves de la misma habitación número dos. Y es que esta pensión siempre vacía, que Mercedes Lima decidió adquirir después del asesinato de sus dos amantes, «es una pensión muy vieja y han pasado muchas cosas»[28] según afirma su administrador. La realidad confirma sus palabras cuando éste y el licenciado entierran al primo de Mercedes en el tercer patio:

> La pala ha encontrado algo. Entre la tierra asoman jirones de tela y, debajo, algo, una cosa, una cosa que cruje. Manuel se acuclilla. (...) Son costillas, dice y Daniel Rodríguez Mena se acerca para confirmarlo: costillas, esternón, clavículas, omóplatos y, más arriba, debajo de un trozo de tierra que las manos ansiosas de Manuel ahora remueven, una calavera. (...) Le señala el pequeño agujero que la calavera ostenta en la frente y otro más, idéntico, en la parte posterior.
> Parece que nuestro amigo no será el primero, dice Manuel y devuelve la calavera a la tierra[29].

No conoceremos la identidad de la persona que quedó enterrada allí: el administrador de la pensión sólo le aconseja a Daniel Rodríguez Mena que «no haga tantas preguntas»[30]. Podría tratarse del cadáver de la «muchacha de

[28] *Ivi*, p. 303.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem.*

cabello brillante». En todo caso, en un plano metafórico, la obsesión por esta joven radica en la pensión Rivas. Por otra parte, simbólicamente, la presencia del cadáver anónimo hace eco a la violencia de la guerra. Recuerda también el carácter cíclico de un tiempo que arrastra a los personajes de la novela en su espiral y que, sumando traumas, enconándolos, va degradando las relaciones humanas y en particular entre hombres y mujeres. Otros espacios transtemporales en *Puente adentro* son el golf de Alberto y el rancho de Leonardo Corzo[31]: 'Donde Leo'. Así, al estacionar su carro frente a la casa de Ana Mercedes Lima para espiarla, Alberto comenta:

> Y mientras introducía el disco de los Rolling Stones, echaba hacia atrás el asiento, encendía el cigarro dejando que el interior del carro se ahogara en la nube ácida, silvestre, y le colocaba el 70-300 a la Nikon para luego acomodarla en mi regazo, comencé a comprender que todo aquello era un ritual, una suma de actos que, aislados quizá no significaban nada pero que, puestos en fila, uno detrás del otro, acaso conseguirían conjurar la realidad, hacerle una herida de la cual pudiera emerger otra, no necesariamente mejor, o más pura, o más perfecta, simplemente otra, distinta, nueva[32].

Notamos aquí el intento del personaje por crear un espacio privilegiado, íntimo. Como cada vez que se pone a espiar a Mercedes Lima[33], reúne

[31] «Lo que ocurre cuando Leo y los Rolin se suben a tocar, es un asunto casi religioso, mágico. Se propicia allí un conjuro cuyo propósito es resucitar al muerto de una época en que parecía que los más jóvenes iban a hacer girar al mundo en sentido contrario» (R. CAZALI, "Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez", *Nómada*, 20 de octubre de 2017, en <nomada.gt/identidades/de-donde-venimos/un-puente-para-comprender-el-trauma-el-escritor-arnoldo-galvez-suarez/>, consultado el 3 de junio de 2019).

[32] GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro,* p. 62.

[33] Notamos el mismo ritual también en otro momento: «mi vida entera parecía estar contenida en ese instante. De modo que puse el disco (comenzaba con *Wild Horses*), me llevé uno de los cigarritos de marihuana a la boca y, después de encenderlo, incliné el respaldo del asiento. (...) saqué la cámara de la bolsa de lona que descansaba en el asiento del copiloto. Le coloqué el lente, la acomodé en mi regazo y me puse a acariciarla mientras escuchaba los quejidos de Mick Jagger» (*Ivi*, p. 37).

elementos que le permiten acceder a un bienestar físico convocando varios sentidos: fuma marihuana (el gusto, el olfato y el desarreglo general de los sentidos que permite acceder a otro espacio, otra realidad), escucha música (el oído), saca fotos de Mercedes Lima (la vista). La expresión «acomodarla en mi regazo» confiere a la cámara un valor sensual (el tacto). El narrador es consciente del carácter simbólico, «ritual», de su investigación y aunque considera sus actos en una línea temporal recta («puestos en fila»), intuye la transtemporalidad del tiempo que le ha tocado vivir al evocar «una herida de la cual pudiera emerger otra». Esta imagen es como otra representación de un 'puente adentro': la herida del padre también atravesada por la del hijo. Por otra parte, el Golf de Alberto hace eco al Datsún de su padre, dos espacios móviles, de tránsito, prolongaciones de sus cuerpos en los que se encontraron respectivamente con Mercedes Lima, y que los llevaron hacia sus agresores (Daniel es asesinado al salir del Datsún, Alberto atracado en el Golf). Aunque Alberto quiere ver en su carro una burbuja protectora o una posibilidad de evasión, tal posibilidad no existe. No consigue «conjurar la realidad» de modo duradero: el espacio transtemporal de su carro también lo lleva hacia el abismo.

El rancho 'Donde Leo' es otro espacio que aparece como una promesa de bienestar, de protección, bajo el amparo de su propietario y la figura tutelar de los Rolling Stones (citados como epígrafe de la novela: «We all need someone we can bleed on and if you want it, baby, well you can bleed on me»). La música desempeña un papel muy importante en la novela, por la posibilidad de evasión que les ofrece a los personajes y en particular a Alberto. Es también fundamental en 'Donde Leo', donde un escenario acoge a varias bandas inspiradas de grupos de rock norteamericanos[34] siendo el propietario mismo 'el cantante de Los Rolin' (un homenaje a los Rolling Stones). Lo interesante es que, al cantar, Leo queda como transfigurado:

[34] Anuncia Leo «los viernes 12 y 19, tendremos dos extraordinarias bandas: la primera, Los Quiénes de Xela, una banda tributo, como ya habrán podido imaginar, a los inmortales The Who, y, la segunda, el viernes 19, Escaleras al cielo, banda tributo a Led Zeppelin originaria de aquí de la capital, cuyo bajista, que nos acompaña hoy, es también de los Piedra» (*Ivi*, p. 71).

> Leo se había puesto de pie y, a pesar de su corpulencia, a pesar que nada tenían que ver su barriga, sus brazos y piernas de estribador, acostumbrado a cargar y descargar furgones, a cambiarle las llantas al cabezal de un traíler, a llevar en hombros costales de granos y quizás incluso a matar vacas, se movió y bailó como Mick Jagger, con la misma diabólica elasticidad, las mismas atléticas, sexuales contorsiones[35].

El escenario de 'Donde Leo' parece propiciar una suerte de metamorfosis física de su propietario que también lo proyecta hacia otro tiempo (la época de gloria de los Rolling Stones en los años 60), y otro espacio (Estados Unidos). De hecho, explica Antonio Gálvez Suárez que «Lo que ocurre cuando Leo y los Rolin se suben a tocar, es un asunto casi religioso, mágico. Se propicia allí un conjuro cuyo propósito es resucitar al muerto de una época en que parecía que los más jóvenes iban a hacer girar al mundo en sentido contrario»[36]. O sea que también en este caso se imbrican transcorporalidad, transespacialidad y transtemporalidad, como para conjurar la desilusión de los tiempos presentes y volver a una temporalidad más prometedora. La metamorfosis aparece entonces como una esperanza a la vez que un cuestionamiento de las estructuras de poder. Por lo tanto, no es de extrañar que el rancho tenga una «ubicación fronteriza, en los límites de la ciudad de Guatemala sobre la carretera al Atlántico»[37]: 'Donde Leo' es un espacio límite, sitio de transformaciones y de tránsito, así como lugar de regreso. En efecto, su dueño fue expulsado de los Estados Unidos y acoge en su rancho a una asociación de deportados que se reúnen allí cada jueves y a los que ayuda a encontrar trabajo. Leo es un personaje ambiguo, una figura paterna a la vez generosa y temible, un hombre pragmático que intenta apoyar a los demás pero que tiene (casi inevitablemente dado el medio en el que se mueve) conexiones con el hampa. Al contrario de la pensión Rivas, 'Donde Leo' es un lugar en el que no estuvo el padre de Alberto, que le es propio. Allí hace amistades, comparte momentos

[35] *Ivi*, pp. 69-70.

[36] CAZALI, "Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez".

[37] GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro,* p. 66.

alegres y allí acude en busca de verdad. De hecho, este lugar hubiera podido propiciarle una salvación si Alberto hubiera seguido los consejos de su propietario, quien aceptó buscar informaciones sobre Mercedes Lima:

> Agradeceme el favor que te hice, solamente, y seguí mi consejo: no te acerqués más. Alejate. Del hijo y de la madre. Olvidalos.
> Salí del despacho de Leo dando un portazo. Ni siquiera le di las gracias. ¿Qué clase de favor era ese? ¿Qué clase de juego estúpido: no te digo quién es, pero te recomiendo que te mantengás alejado? Haría exactamente lo contrario. Al salir del rancho me fui directo a la casa de Mercedes Lima, en línea recta, por la calle Martí[38].

Leo está ofreciéndole a Alberto un modo de romper con la transtemporalidad que lo amenaza, alejándose de los peligros que representan el cuerpo de Ana Mercedes y los espacios con los que está vinculado para dar otro curso a su vida. De hecho, no es anodino el empleo de fórmulas espaciales («no te acerqués más. Alejate», «me fui directo», «en línea recta»). Sin embargo, Alberto parece empujado por una fuerza que lo domina, una violencia heredada que lo encamina irremediablemente hacia su destino. Parece como tocado por el *fatum* que representa Ana Mercedes Lima: su cuerpo, sus ojos mutantes que pueden crecer de modo casi fantástico[39], embrujan a Alberto. Dividido entre el miedo y la atracción que le inspira esa mujer, el joven fotógrafo intenta acercarse a su verdad mediante el filtro y la ilusión de cercanía que le procura su cámara.

---

[38] *Ivi,* p. 252.

[39] En un intercambio entre los dos en que Daniel la interroga sobre la muerte de su padre, ella aparece casi como una bruja o un ser mutante: «Mercedes Lima se detuvo. No apartaba la vista de mis ojos. No parpadeaba. Era como si sonriera pero no sonreía. Más bien estaba seria, rígida. Solo sus enormes ojos parecían crecer. ¿Era posible? ¿Era posible que le crecieran aún más los ojos? ¿Habrá mi papá visto lo mismo esa noche, cuando la encontró al salir del salón, esperándolo? ¿Habrá sido mi papá testigo de semejante fenómeno: unos ojos que van poco a poco agigantándose, conquistando la piel de la cara, consiguiendo que todo lo demás se vuelva invisible?» (*Ivi*, p. 226).

Otro puente transtemporal: el ojo de la cámara

Tanto Alberto como su padre son personajes en plena búsqueda identitaria, cuyas errancias representan los traumas de la sociedad guatemalteca contemporánea. Pero mientras que Daniel pierde pie con la realidad y solo busca salvarse a través de Mercedes Lima y la sexualidad, Alberto experimenta varios modos de acceder al pasado y le otorga a la cámara un papel existencial: «La fotografía no solo se había convertido en mi medio de subsistencia sino en mi identidad»[40]. No obstante, la desilusión y la violencia que caracterizan la Guatemala contemporánea retratada por Alberto también se reflejan en la evolución de su práctica fotográfica. En efecto, lo fotografiado por Alberto refleja su visión de la sociedad, y la cámara aparece como una parte de su ser, una prolongación de su cuerpo, de su ojo. Empezó siendo fotógrafo de escenas de crímenes, enfrentando así la más lúgubre realidad, pero cubrió luego eventos políticos y fue premiado en una ocasión. Sin embargo, acabó convirtiéndose en un fotógrafo de bodas pues la vida «no quiso volver a ofrecer[le] una oportunidad semejante»[41]. Luego, para encubrir su investigación sobre Mercedes Lima, Alberto le cuenta a Luisa (su novia), que está realizando un proyecto fotográfico sobre los puentes de la ciudad: otro eco al título de la novela. En un momento dado, hasta quiere emprender dicho reportaje y olvidar su obsesión por Mercedes Lima[42]. Sale entonces con entusiasmo hacia el puente El Incienso:

> Las fotos debían de comenzar allí, el Hospital –las paredes pintadas de rosa, la mugre, la fetidez, los alaridos provenientes de la emergencia, los alaridos de los predicadores blandiendo biblias en el aire– debía de funcionar como una suerte

[40] *Ivi*, p. 38.

[41] *Ibidem*.

[42] Alberto ha sido descubierto por Mercedes Lima mientras la estaba siguiendo, y quiere renunciar: «Me dije, como riñéndome a mí mismo, que había cometido una gigantesca estupidez. Me dije que tenía que parar. No volver nunca al callejón. No volver ni siquiera a pensar en Mercedes Lima. Arrancármela de la imaginación como una muela podrida» (*Ivi*, p. 157).

> de puerta hacia la degradación física y social, y a lo mejor también moral, cuyas manifestaciones se encuentran en el fondo del barranco, debajo del puente[43].

La fotografía aparece como un discurso metafórico que designa e interpreta la realidad, que la revela. La imagen hasta tiene voz y olores pues traduce «los alaridos» del barrio, su «fetidez» y la miseria que simbolizan. Para Alberto se trataría de dibujar el retrato de una «degradación física», las llagas del cuerpo social guatemalteco, pero no toma ninguna foto y decide «volver al negocio de las bodas»[44]. Las promesas de la cámara no se cumplen por una falta de esperanza que refleja la desilusión de la sociedad guatemalteca descrita en la novela. Además, la amargura de Alberto (resentido de la precariedad que el asesinato de su padre impuso a su familia) pesa en su relación con Luisa y con los más adinerados cuyos «privilegiados traseros ocupaban casi siempre los mejores asientos que la vida ofrecía»[45]. En ese contexto también, su cámara actúa como un revelador del pasado, al señalar una traición entre novios. En efecto, una de sus fotos de boda delata, en medio de la alegría, «al fondo, en un último plano y casi fuera de cuadro, una silueta blanquísima, casi resplandeciente, abrazada a otra, negra, alta»[46]. El intruso desapercibido en la realidad vivida resurge del pasado a través de la imagen: es el hermano de la novia, que intentó violarla y casi mató al novio cuando quiso interponerse. La fotografía revela así una traición de parte de la esposa, que se pone de lado del violador, como lo haría Mercedes Lima con su primo. Resalta entonces el poder de la imagen, que se opone al olvido y expone su verdad por encima de las palabras: a pesar de que la esposa afirma no haber visto a su hermano, la imagen produce un contra-discurso transtemporal que las palabras no pueden desmentir. Confiado en este poder, Alberto intenta acercarse a la verdad y reconstruir el pasado gracias a su cámara, tomando

[43] *Ivi*, p. 163.
[44] *Ivi*, p. 167.
[45] *Ivi*, p. 41.
[46] *Ivi*, p. 44.

retratos de Mercedes Lima. Mientras que, hasta entonces, había intentado usar la cámara para salir adelante, la utiliza ahora para acceder al pasado. Sin embargo, la fotografía tampoco aparece como detentora de una verdad inequívoca, pues Alberto afirma al encontrarse cara a cara con la mujer de sus obsesiones:

> Allí estaba Mercedes Lima, completa, a escasos centímetros de mi cuerpo. Sentí que el aire escaseaba. Mercedes Lima me veía en silencio, no había ninguna emoción en su cara, apenas un brillo indiscernible en los ojos. (...) La boca es más grande de lo que mostraban las fotos, la nariz más delgada. Las fotos tampoco habían registrado esa especie de cruel sensualidad en su postura, en la manera de ver, en la línea de su cuello, en los discretos pechos que crecían detrás de la blusa al ritmo de su respiración[47].

Observamos aquí la confrontación entre la realidad y la fantasía, la proyección hecha desde el recuerdo y la fotografía. Destaca cierta ironía en el adjetivo «completa», de parte de un narrador consciente de no haber captado más que parte de su sujeto gracias a su cámara. La cercanía propiciada por el encuentro se opone a la distancia impuesta por la imagen. El enfrentamiento con Mercedes Lima, con la materialidad de su cuerpo, cobra una dimensión física que paraliza al narrador. La realidad impone su verdad sobre la imagen, las sensaciones desbordan la simple observación de rasgos físicos permitiéndole a Alberto intuir la crueldad de Mercedes Lima. Se sorprende al descubrir que «Las fotos tampoco habían registrado esa especie de cruel sensualidad en su postura»[48], tal y como lo había hecho su padre al observarla de cerca por primera vez y sentir la atracción fatal e irremisible que transmitiría después a su hijo:

> ¿Qué ocurre detrás de tu pecho ahora que está frente a vos, esperando? ¿Qué pulsiones comienzan a abrirse paso en tu estómago, en tus tripas, ante ese rostro de facciones que, al final, no fueron ni severas ni suaves, ni angulosas ni

[47] *Ivi*, pp. 171-173.

[48] *Ivi*, p. 173.

> amables sino afiladas, casi crueles? ¿Y los ojos, Daniel, esos ojos grandes, tristes, que quisieran absorberte, succionarte, dejarte seco de vida, chuparte para dejar allí, en mitad del pasillo, tirados tus huesos? ¿Por qué te cuesta tanto mirarlos fijamente? Por qué te has quedado mudo, Daniel, sin poder apartar la vista de sus pechos?[49]

Este eco transtemporal deja adivinar la naturaleza ambigua y peligrosa de la joven: recuerda la figura mítica de Medusa, con sus ojos que paralizan al padre tanto como al hijo, y que amenazan con 'chuparle' la vida. La cámara de Alberto se asemeja entonces el escudo de Atenas, su refracción de la luz y de la creatura monstruosa que le permitió a Perseo vencerla. Sin embargo, Alberto baja la guardia y abandona el escudo de su cámara para acercarse directamente a esa mujer, provocando su pérdida, la golpiza final que lo deja medio muerto en el hospital, «amarrado a un respirador artificial»[50]. No es anodino que se precise en las últimas palabras de la novela que «Su cuerpo es un pesado trozo de cemento»[51]: Ana Mercedes Lima lo ha petrificado. Destaca entonces el carácter simbólico de la fotografía, que hubiera podido salvar a Alberto si se hubiera agarrado de su cámara con más determinación, mirando hacia adelante y no hacia atrás. Sin embargo, la fotografía también puede ser manipulada, necesita de la confrontación con la realidad para entregar informaciones relevantes. Así, la dictadura instrumentalizó la foto de la «muchacha de cabello brillante» que Daniel Rodríguez Mena encontró en *El Gráfico* y que se identificaba como «una cubana colaboradora de la subversión»[52]. La imagen no basta para revelar el pasado, se necesitan palabras para acceder a la verdad de los hechos (con todo lo borroso que pueda ser el concepto de 'verdad'). Sin

[49] *Ivi*, p. 108.

[50] *Ivi*, p. 314.

[51] *Ivi*, p. 315.

[52] «Una fotografía borrosa, de granos reventados, y en la que sin embargo él reconoció el rostro torturado de quien, decía la prensa, era una cubana colaboradora de la subversión, pero él sabía que no, que era una muchacha guatemalteca de cabello muy largo y negro y brillante, que se había acurrucado desnuda y trémula contra su pecho» (*Ivi*, p. 56).

embargo, el silencio es omnipresente en la novela de Arnoldo Gálvez Suárez, y ese silencio es como una herida más para sus personajes.

Transcorporalidad: cuerpos heridos de silencio

Los dos personajes principales de *Puente adentro*, padre e hijo, van atravesando una profunda crisis personal, eco de la situación nacional que se repercuta en sus cuerpos, dañando su integridad física y mental. Ambos tratan de sobrevivir y superar su amargura a través de otro cuerpo, el de Mercedes Lima. Sin embargo, se trata de una mala elección, pues ésta representa la ambigüedad, la perversidad, la locura y la muerte, un personaje mutante, una Medusa contemporánea 'contaminada' por la violencia que se ha ejercido sobre ella a través de su hermano, militar kaibil. Su atracción fatal también hace eco a la personificación que el narrador hace de la locura, «una resplandeciente prostituta cuyo cuerpo desnudo se nos ofrece en cada esquina»[53], a la que se suele resistir hasta que «uno se acerca y advierte que sus ojos son imanes, que adentro de sus ojos están todos los ecos de lo que deseamos y enterramos»[54]. En efecto, esta alegoría de la locura, del deseo que provoca, va paulatinamente tomando los rasgos de Ana Mercedes Lima:

> la respiración se corta, el corazón se detiene, la vista se nubla, y cuando volvemos de la lejana órbita, cuando el delirio nos permite, por un segundo, recuperar la vista y la conciencia, ya nuestra lengua está resbalando por el cuello de la locura, ya nuestros labios han succionado sus pezones, ya nuestra verga palpita entre sus dedos. Y yo me masturbé allí, Daniel, bajo la ducha, pensando en la difusa figura de Mercedes Lima[55].

Observamos aquí el empleo de la primera persona del plural, una enunciación que se entiende como una formula impersonal (nosotros todos) pero también como indicio de la fusión entre el padre y el hijo. Al abismarse en el cuerpo de

[53] *Ivi*, pp. 112-113.

[54] *Ivi,* p. 113.

[55] *Ibidem*.

Ana Mercedes Lima, tanto Daniel como Alberto se acercan a la locura pues su búsqueda no tiene salida. En realidad, ambos quisieran encontrar a otra(s) persona(s) a través de ella: el padre a la «muchacha de cabello brillante» y a lo que él hubiera querido ser, o sea un hombre valiente que actúa por la revolución (como lo indican las palabras conminatorias que lo persiguen, «haga algo, licenciado»)[56]. Siendo ese otro 'yo' fantaseado, él hubiera podido proteger a la joven de «cabello brillante». En cuanto a Alberto, es tanto a su padre, como a su hermano y a sí mismo a quien busca a través de esta Mercedes Lima. Ambos resultan pues unidos tanto por la búsqueda como por su fracaso, un fracaso debido a su «incapacidad para el amor», tal y como lo expresa Arnoldo Gálvez Suárez:

> También me interesaba explorar los mecanismos de ese juego doble en donde un hijo es, al mismo tiempo, continuidad y ruptura en relación con su padre. La vida de Alberto en nada se parece a la de su padre, el profesor Daniel Rodríguez Mena, y sin embargo ambos padecen la misma incapacidad para el amor, para tender puentes hacia sus propios afectos. Alguien, algo, la sociedad, la historia, les ha atrofiado esa capacidad[57].

Mutilado por la historia nacional y por la de su padre, Alberto no llegará a descubrir lo ocurrido, nunca podrá entender a su padre pues no sabe nada de la «muchacha de cabello negro», que es el detonante del comportamiento obsesivo de Daniel Rodríguez Mena. Mercedes Lima sólo le comentará que Daniel «no estaba bien»[58]. Como lectores, nos enteraremos de los hechos gracias a la narración omnisciente entorno al personaje del licenciado, accediendo así al secreto que le es vedado a su hijo. La novela aparece entonces como un puente hacia la verdad que nosotros cruzamos en tanto que lectores, pero desde el que se despeña Alberto. Por lo tanto, una de las principales causas de su trauma es el silencio, silencio vivido desde niño con

[56] *Ivi,* p. 92.

[57] CAZALI, "Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez".

[58] «Perdóneme lo que le voy a decir, Alberto, pero yo creo que su papá no estaba bien. / ¿No estaba bien? / Sí. No estaba bien de la cabeza» (GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro,* p. 225).

incomprensión y terror, desde la noche evocada en el prólogo de la novela, aquella noche en la que fue testigo de la espera callada de su madre y el regreso a casa de su padre, cubierto en sangre. El carácter fílmico de este íncipit viene anunciado desde las primeras palabras: «Las sombras se deslizan en el techo»[59]. El niño recostado en su cama se imagina como una película en sombras chinas y la narración se enfoca en su mirada para construir una escena terrible, casi exclusivamente visual, en la que no se pronuncia ni una sola palabra. El niño sale de su habitación para observar lo que pasa y que viene descrito desde su «campo visual»[60]. En el silencio nocturno, solo retumban «el timbre de la casa», el «grito ahogado interrumpido de golpe» del padre y luego su llanto, «con pucheros y mocos y largos suspiros»[61].

Toda la escena se construye entonces a través de la descripción de los cuerpos de los padres y el gran silencio de la madre, Regina: «La escena con la que el niño se encuentra es esta: su mamá de espaldas, su papá delante de ella. La cara de su papá es otra, inflamada, cubierta por una mueca monstruosa, y su camisa blanca ostenta un círculo, una explosión rojo oscuro en el pecho»[62]. Mediante la isotopía del cuerpo mutante (la cara «otra», «inflamada» de Daniel Rodríguez Mena, su «mueca monstruosa», etc.) se entiende la magnitud del drama, que culmina para el niño cuando su padre se desploma sollozando en los brazos de su madre. La metamorfosis de este personaje, como la de Mercedes Lima (mencionada previamente), dan protagonismo a personajes anómalos, cuyos cuerpos transgreden y cuestionan las normas de la sociedad[63] y expresan a pesar suyo lo que ellos son incapaces de formular. La violencia que ha invadido su realidad se ha filtrado

[59] *Ivi*, p. 11.

[60] *Ivi*, p. 13.

[61] *Ibidem*.

[62] *Ibidem*.

[63] Y.Y. PÉREZ, "Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra", *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, p. 179.

bajo su piel y, al no encontrar salida mediante las palabras, llega a tener manifestaciones físicas. El niño también tiene entonces una reacción física y silenciosa: en vez de llorar, gritar o preguntar, se hace pis y corre a esconderse con su pijama mojado debajo de las sábanas, donde no vendrá nadie a explicarle nada[64]. De hecho, Regina es un personaje que se caracteriza por su silencio, y Daniel por sus mentiras: solo sus cuerpos dicen la verdad. Ahora bien, es interesante notar que las compañeras legítimas tanto del padre como del hijo, Regina y Luisa, llegan a ser incorpóreas. Así, Daniel considera a Regina como «un ser silencioso, si no hubiese palpado tantas veces su carne, si no la hubiese sentido retorcerse debajo de él, diría que fantasmal, incorpórea»[65]. En cuanto a Luisa, su cuerpo se va borrando[66] conforme va desapareciendo el amor que Alberto siente por ella. Su desmaterialización culmina en el epílogo, en un diálogo absurdo fantaseado por Alberto con su hermano:

> Yo no dejé a Luisa. Luisa se convirtió en vapor.
> Sí, sí, he oído eso antes. No es la primera mujer a la que le ha pasado. Pero el fenómeno no es irreversible, ¿sabía?, la materia puede pasar del estado gaseoso al líquido al sólido otra vez. Es un ciclo[67].

[64] De hecho, el último capítulo vuelve sobre estos mismos acontecimientos y la narración omnisciente precisa enfocándose esta vez en el padre: «Daniel Rodríguez Mena no sabe que ha perdido la oportunidad de correr detrás de su hijo para ofrecerle una explicación, cualquier explicación que lo alivie, una historia, la que sea, que le quite el miedo. No sabe que después se olvidará de hacerlo y que no habrá otro momento, ni uno más, porque el tiempo se le habrá agotado» (GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 306).

[65] *Ivi*, p. 81.

[66] Observamos un fenómeno similar en "Chapstik", un cuento de Denise Phé-Funchal en el que el padre de la niñã narradora (en realidad un niño) llega a ser tan insignifiante frente a la tiranía de la madre que aparece bajo forma de espectro (D. PHÉ-FUNCHAL, *Buenas costumbres*, F&G Editores, Guatemala 2011).

[67] GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 310.

Las palabras del hermano, por irrealistas que sean, dejan vislumbrar cierta esperanza, pero Alberto le cierra la puerta. Opone a la imagen de un ciclo 'natural', físico (los seres serían como un líquido cuyo estado varía en función de la temperatura, de las circunstancias) otro ciclo, un círculo vicioso esta vez, en el que queda atrapado y que tiene como centro la pensión Rivas, ese nudo espacio-temporal vinculado con Ana Mercedes Lima, las atrocidades del conflicto armado y la muerte. En todo caso, es como si los cuerpos de Luisa y Regina somatizaran la falta de amor borrándose, o si la percepción de Alberto y Daniel se borrara conforme van menguando sus sentimientos. Los cuerpos expresan entonces lo que callan los personajes. Así, casi muda en su primer encuentro con Daniel Rodríguez Mena («El ha dicho ya tres oraciones, está a punto de soltar la cuarta, y ella en silencio, asintiendo, negándole la voz»)[68], Ana Mercedes Lima vomita cuando este le advierte que su hermano la está buscando. La nausea puede ser debida al embarazo de la joven, pero su cuerpo habla por ella, manifiesta su miedo, su rechazo a la situación. De hecho, los personajes masculinos de la novela se ven incapaces de abordar a las mujeres, de acercarse a su cuerpo con amor. Casi nunca se da una verdadera comunión de los cuerpos en la novela, con la excepción de un paréntesis de gozo entre Alberto y Luisa. En su mayoría los cuerpos de mujeres se ven instrumentalizados, maltratados, reificados, utilizados para sustituir a otro[69]. Son el corolario de una violencia social, una violencia de Estado que no deja inmune a nadie, ni siquiera a los que intentan escapar. Así, entre las numerosas manifestaciones somáticas presentes en *Puente adentro*, la más impactante aparece sin duda en el extraño epílogo que hace surgir la figura del hermano fantasma, con una enfermedad inverosímil en los ojos:

[68] *Ivi*, p. 108.

[69] Como lo hace Daniel Rodríguez Mena al buscar a Ana Mercedes Lima por la «muchacha de cabello brillante», por ejemplo, o a Regina por ambas: «Es posible que supiera Regina –hay que ser honestos, Daniel– que no había sido su cuerpo el que había poseído anoche, sino el de un fantasma de largo cabello muy negro y brillante? ¿Era posible que percibiera que su cuerpo estaba solo sirviendo para devolverle la vida, por unos instantes, a una muerta?» (*Ivi*, p. 86).

> Qué le pasó en los ojos? ¿Por qué los tiene así?
> Me dio una infección. No tiene cura. Ya probé con todos los antibióticos y los animalitos no se mueren. Tengo que vivir con ellos.
> Apague mejor la luz, Daniel, no me gustan sus ojos.
> A nadie le gustan mis ojos[70].

Estos ojos enfermos son los de un joven que no quería ver, que eligió evadirse de una realidad insoportable, yéndose a Alemania. Los animalitos que habitan su mirada evocan el síntoma de una incapacidad a abrir los ojos sobre el pasado, el precio que pagar por escoger la ignorancia y el olvido. Este personaje desposeído de su mirada se opone entonces a Ana Mercedes-Medusa bajo otra declinación de la mirada monstruosa, pero inofensiva. Podría hacer pensar en el ciego Homero (pues representa la voz del sabio al aconsejarle a Alberto «Debería abrazarse a Luisa, que es una auténtica belleza, y ahora que ya averiguó por qué mataron a nuestro papá, olvidarse de Mercedes Lima»)[71] aunque Daniel no es el narrador sino el narratorio del relato de su hermano. Y a pesar de estos consejos, medio muerto en cama de hospital, Alberto persiste en su obsesión:

> Cuando salga de aquí voy a ir a buscarla. (...) voy a ir a la pensión Rivas. Y si Manuel me dice que Mercedes tampoco está allí, yo voy a contestarle: entonces la espero, Manuel, aquí me quedo hasta que regrese. Y me voy a quedar allí, Daniel, en la habitación dos de la pensión Rivas, esperándola, aunque la espera dure toda la vida, hasta que la pensión, que es una ruina, se caiga encima de mi cabeza[72].

Lo que quiere Alberto es obtener respuestas, se niega a conformarse con un 'no está aquí' que le veda todo acceso a su pasado y a su construcción psíquica. Sin embargo, la sociedad no le permite el acceso a las respuestas que va buscando, y que están intricadas en la historia guatemalteca, en la violencia del conflicto

[70] *Ivi*, p. 311.
[71] *Ivi*, p. 314.
[72] *Ivi*, pp. 314-315.

armado, del que Daniel Rodríguez Mena tanto como sus hijos, su esposa e incluso Mercedes Lima o su hermano el capitán son víctimas indirectas. El único modo de superar el trauma sería nombrándolo, dando explicaciones, pero Alberto puede seguir esperándolas «hasta que la pensión (...) se caiga encima de [su] cabeza», estas no serán nunca más que parciales.

Conclusión

¿A qué se deberá tal ausencia de diálogo, de comunicación, en la que, hasta los cuerpos, últimos refugios de la verdad, acaban siendo silenciados por su desmaterialización? Tal vez a que la realidad es tan atroz que es indecible, y solo puede trasparecer a través de los traumas que el cuerpo somatiza hasta deshacerse. En efecto, no solo observamos la omnipresencia del lenguaje corporal en la novela, sino que los cuerpos también se expresan a pesar suyo, somatizando síntomas o enfermedades. La somatización se constituye entonces como un lenguaje que expresa la verdad del cuerpo, el reflejo de un pasado que no deja inmune a nadie. Así, los puentes transtemporales o espaciales que atraviesan la novela dejan a los que buscan tanto como a los que huyen físicamente afectados por las heridas heredadas de la historia guatemalteca. ¿Cómo buscar un remedio al individualismo, a la soledad del sujeto en sociedades neocoloniales marcadas por las discriminaciones y el trauma de la guerra civil? Tal vez tratando de construir puentes entre los seres por encima del abismo, como trata de hacerlo Alberto para superar el asesinato del padre, la ausencia del hermano, la transparencia de la madre, la imposibilidad de entenderse con Luisa o las esperanzas que la realidad guatemalteca no deja florecer. La inmensa soledad de los personajes resulta de un tejido social inoperante, de la dificultad a encontrar su lugar en una sociedad profundamente injusta y dividida. La escritura de lo íntimo aparece entonces como un remedio al dolor del narrador, un intento por sanar las heridas individuales y colectivas. Arnoldo Gálvez Suárez propone por lo tanto un retrato desencantado de la sociedad guatemalteca contemporánea en el que las amarguras del presente se explican por las heridas del pasado. *Puente adentro*, con sus alternancias de voces, sus puentes transespaciales, transtemporales y transcorporales, refleja a través de mecanismos 'trans' las

mutaciones de la sociedad, y pasa a ser una «proyección formal, estética, estilística de tales mutaciones»[73]. El cuerpo de la obra y los cuerpos de los personajes fungen como proyecciones de un cuerpo social enfermo, desilusionado, al que se debe devolver la esperanza desde un discurso de verdad.

Bibliografía

Cazali, Rosina. "Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez", *Nómada*, 20 de octubre de 2017, en <nomada.gt/identidades/de-donde-venimos/un-puente-para-comprender-el-trauma-el-escritor-arnoldo-galvez-suarez/>.

Chiani, Miriam – Schmitter, Gianna – Audran, Marie. "TransCorporalités dans les littératures hispano-américaines ultra-contemporaines (2000-2018)", *Revue Amerika*, 2018, 19, en <www.fabula.org/actualites/transcorporalites-dans-les-litteratures-hispano-americaines-ultra-contemporaines-2000-2018_86268.php>.

Chiani, Miriam – Schmitter, Gianna – Audran, Marie. "TransLittératures I: TransMédialités dans la littérature hispano-américaine (2000-2017). Appel à contributions", en </www.fabula.org/actualites/translitteratures-i-transmedialites -dans-la-litterature-hispano-americaine-2000-2017_79449.php>.

Chiani, Miriam. *Poéticas trans. Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes*, Katatay, Buenos Aires 2014.

Crocq, Louis. "Chapitre 16. Quelques jalons dans l'histoire du concept du trauma", en *Trauma et résilience. Victimes et auteurs*, sous la direction de Roland Coutanceau, Joanna Smith et Samuel Lemitre, Dunod, Paris 2012, pp. 173-186, en <www.cairn.info/trauma-et-resilience--97821005765 48-page-173.htm>.

Dueholm Rasch, Elisabeth. "La minería: ¿otro sistema de despojo? Megaproyectos, 'desarrollo' y ciudadanía en Guatemala: el caso de San Idelfonso Ixtahuacán, Huehuetenango", *Iberoamericana*, XIII (2013), 49, pp. 151-164.

Gálvez Suárez, Arnoldo. *Los jueces*, Letra Negra Editores, Guatemala 2009.

Gálvez Suárez, Arnoldo. *Puente adentro*, F&G Editores, Guatemala 2015.

[73] CHIANI – SCHMITTER – AUDRAN, "TransLittératures I: TransMédialités dans la littérature hispano-américaine (2000-2017). Appel à contributions".

Jossa Emanuela. "Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual", *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.

Pérez, Yansi Y. "Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra", *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 163-180.

Phé-Funchal, Denise. *Buenas costumbres*, F&G Editores, Guatemala 2011.

Schmitter, Gianna – Audran, Marie. "Transliteraturas", *Revista Transas. Letras y artes de América latina*, 2017, en <www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>.

Simmel, Georg. "Pont et porte", en *La tragédie de la culture et autres essais,* Rivages, Paris 1988, pp. 161-168.

Vela Castañeda, Manolo E. (coord.). *Guatemala, la infinita historia de las resistencias*, Magna Terra Editores, Guatemala 2011.

Centroamericana 30.1 (2020): 137-161
ISSN: 2035-1496

Recibido: 20 de junio de 2019
Aceptado: 8 de diciembre de 2019

DEVENIR INTENSAMENTE
Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

> Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo.
>
> (H. Cixous)

Resumen: A partir de la lectura de la metamorfosis como representación del intento de transgredir las formas de subjetivación impuestas y un modo de expresar la necesidad de un cambio radical, el presente trabajo se concentra en tres cuentos que integran la colección *El Diablo sabe mi nombre* de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos, unidos por la representación del cuerpo como proceso y devenir: "Cabeza de serpientes" "Yo, cocodrilo" y "El espacio de las cosas". Escritos en durante los primeros años de la posguerra en El Salvador, estos cuentos rescatan el potencial liberatorio de las identidades nómadas movidas por el deseo, pero a la vez problematizan su efectiva posibilidad de realización.

Palabras clave: Jacinta Escudos – *El Diablo sabe mi nombre* – metamorfosis.

Abstract: «Becoming Intensely. The Bodies in Transit of Jacinta Escudos». Starting from the interpretation of metamorphosis as an image of the attempt to transgress the forms of imposed subjectivation and a way of expressing the need for a radical change, this work concentrates on three tales that make up the collection *El Diablo sabe mi nombre* of the Salvadoran writer Jacinta Escudos. These tales, "Cabeza de serpientes" "Yo, cocodrilo" and "El espacio de las cosas", share the representation of the body as process and becoming. Written during the first post-war years in El Salvador, these stories highlight the liberating potential of nomadic identities driven by desire, but at the same time they question their real possibility of realization.

Keywords: Jacinta Escudos – *El Diablo sabe mi nombre* – Metamorphosis.

En la literatura centroamericana de los últimos años del siglo pasado y de los años 2000, el cuerpo no solamente adquiere una relevancia inédita, sino que es considerado el lugar de los afectos y del deseo, el núcleo de los procesos de subjetivación, el eje de las relaciones con los otros seres y otras formas de vida y finalmente el intermediario entre el sí y el mundo exterior. En la obra de muchos escritores y escritoras contemporáneos, el cuerpo se vuelve el punto de arranque o la vía de fuga de procesos de transformación que elaboran, incorporan, negocian o rechazan las relaciones todavía sujetadas a dinámicas sociales y políticas excluyentes y arbitrarias. De este modo, el cuerpo condensa un movimiento potencial, una posibilidad de cambio y emancipación. En la escritura, este movimiento a veces es llevado a cabo a través de la metamorfosis, entendida como transformación pero también inversión, fragmentación, contagio, insubordinación. En ese sentido, se puede leer la metamorfosis puesta en escena en la literatura centroamericana actual como metáfora de estos procesos, como recurso temático que reenvía al cuestionamiento o a la afirmación de instancias como la identidad o el género, como figura que plantea la problematización de la unidad y de la diferencia de los cuerpos vivientes. Al ser mutación, la metamorfosis implica la transitoriedad y la mutabilidad del ser y los escritores que la tematizan están interesados menos en la definición del sujeto y más en su proceso de (trans)formación. En esta perspectiva, el cuerpo se vuelve posibilidad y devenir, siguiendo a Deleuze y Guattari[1], la identidad es rizomática e indefinida. Finalmente, es importante considerar que también en la literatura centroamericana actual la metamorfosis es un proceso cualitativamente indeterminado, porque puede representar una humillación para los cuerpos, pero también puede enaltecer su poder subversivo o (re)creativo. Por este motivo, desde sus primeras representaciones textuales, la metamorfosis es un proceso contradictorio que se

[1] G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 2004.

conjuga con el miedo y con el deseo, con el cuestionamiento de la identidad y a la vez con su emancipación.

El propósito de este artículo es retomar la investigación del tema de la metamorfosis en la literatura centroamericana, empezada desde hace unos años. Los primeros resultados de este estudio ya se publicaron en 2017[2], luego se profundizaron algunos aspectos teóricos y se amplió el corpus de textos. El presente trabajo se concentra en la escritora salvadoreña Jacinta Escudos y en particular en tres cuentos de *El Diablo sabe mi nombre* dedicados al tema de la metamorfosis[3]. La colección es integrada por muchos cuentos que, al plantear identidades nómadas, tematizan la metamorfosis en relación con la posibilidad de desafiar los discursos falocéntricos y de desarticular los estereotipos de género. Desde *Contra-corriente*, su primera obra escrita después del fin de la guerra, Jacinta Escudos mueve de una concepción anti normativa del género, cuestiona el patriarcado y las posturas moralistas e hipócritas de la sociedad. A pesar de ser una colección muy variada en lo que concierne a las temáticas, son ejemplares en este sentido los cuentos "Hiroito, mi amor", "Hereje", "Viejita necia". En otros libros de narrativa breve de Jacinta Escudos, como *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* y *Cuentos sucios*[4], las temáticas mencionadas siguen siendo elementos centrales, pero es en *El Diablo sabe mi nombre* donde la metamorfosis se vuelve el dispositivo narrativo privilegiado para vehicular el discurso contra hegemónico.

[2] E. JOSSA, "Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual", *Confluencia*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.

[3] Por falta de espacio, sólo se mencionan unos rasgos del cuarto cuento dedicado a la metamorfosis de *El Diablo sabe mi nombre*, "Memoria de Siam". Se reenvía a E. PARRA, "La sexualidad femenina como acto político en los cuentos de Jacinta Escudos", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2009, 19, pp. 8-13.

[4] J. ESCUDOS, *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras*, Editorial X, Guatemala 2002; J. ESCUDOS, *Cuentos sucios*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 1997.

Si, siguiendo a Judith Butler[5], el cuerpo no es un dato material previo, sino el resultado de procesos de imposiciones normativas que terminan moldeándolo, también el género, la estética, el deseo y el erotismo son materializaciones temporáneas y cambiantes según la manera en que los individuos reciban/refuten las prescripciones. Este planteamiento se presta perfectamente para la hermenéutica de los cuentos de Jacinta Escudos que rehúsan cualquier representación del cuerpo sexuado, erógeno y pulsional instituida por la retórica de la literatura tradicional, no solamente de El Salvador. En todos los cuentos de *El Diablo sabe mi nombre* que tematizan la metamorfosis, la escritora cuestiona o vacía los significantes 'mujer', 'varón', 'animal', o más bien recalca sus correlatos sociales, omitidos por los discursos dominantes. Jacinta Escudos traza cuerpos movidos por el deseo, fuente del placer y del saber, lugar de la creación y de la transmutación de las relaciones. En estas narrativas de la metamorfosis, los cuerpos son identidades nómadas, en el sentido de Rosi Braidotti, o sea con una «conciencia crítica que se niega a situarse en los modos y prácticas sociales codificadas»[6].

De la expiación de la culpa a la inversión de las categorías

Los textos que conforman *El Diablo sabe mi nombre* que representan explícitamente los procesos metamórficos son: "Memoria de Siam", en que se realiza el cambio de mujer a hombre; "El espacio de las cosas", donde un hombre se vuelve minúsculo; "Yo, cocodrilo" en que una joven se transforma en animal; "Cabeza de serpientes" reescritura del mito de Medusa. En otros cuentos de la colección ocurre el desdoblamiento del cuerpo ("El árbol de serpientes" y "Muerto a lado de mí mismo") o se produce la inversión de los roles del hombre y del animal ("El placer" o "Les loups" que trastorna las fábulas como *Caperucita roja* o *El lobo y los siete cabritos*). Por sus

[5] J. BUTLER, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona 2015.

[6] R. BRAIDOTTI, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Gedisa, Barcelona 2004, p. 216.

procedimientos formales y sus núcleos temáticos, estos cuentos pueden definirse oníricos y fantásticos[7]. Más allá de la definición del género (que, como veremos, es importante para la hermenéutica de los textos) lo que define y aglutina estos cuentos es la representación del cuerpo como proceso. La metamorfosis, la duplicación, la inversión son representaciones eficaces de la subversión perseguida por Jacinta Escudos. En particular, los procesos metamórficos, implícitos o explícitos, conciernen tanto al cuerpo físico como al cuerpo textual. La metamorfosis es una infracción dúplice, porque puede actuar en dos distintos niveles: desde la diégesis y/o desde la intertextualidad. En el primer caso, desarticula la fijeza de las atribuciones del cuerpo, en el segundo descompone la significación sedimentada de discursos estancados, desafiando la sujeción a lecturas preconcebidas del mito o de las fábulas.

A partir de estas consideraciones iniciales, que enmarcan teóricamente el análisis que sigue e introducen la colección *El Diablo sabe mi nombre*, propongo una confrontación muy escueta con la estructura básica de las narraciones notorias de autores hispanoamericanos del siglo XX que tematizan la metamorfosis, para remarcar la postura disyuntiva de la narrativa de Jacinta Escudos. De manera necesariamente muy simplificada, se pueden distinguir dos tipos de abordaje del tema, a partir de dos rasgos compartidos. El primer elemento similar a las narraciones canónicas es que la transformación siempre es rápida e improvisa. Pero no necesariamente inesperada. Por eso, y este es el segundo factor en común, la metamorfosis es menos asombrosa que penosa. Luego, las diferencias: en unas ficciones la metamorfosis se relaciona con una culpa, es el efecto de una infracción de las costumbres familiares o sociales, casi siempre realizada por una mujer que luego es castigada[8]. Al referir las causas de

[7] No hay temas o recursos que puedan considerarse exclusivos del género fantástico, pero es indicativa su peculiar combinación y su recurrencia. Cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 75-76.

[8] Un ejemplo de este tipo de representación se encuentra en el empequeñecimiento hiperbólico de Úrsula en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o en el episodio de la mujer transformada en araña en "Un hombre muy viejo con unas alas enormes" del mismo autor.

la transformación, se evidencia la desobediencia y la necesidad de expiación, a través de una mutación corporal que evidentemente denigra y estigmatiza al culpable. En otras ficciones, en cambio, la metamorfosis es un hecho ya dado o puede realizarse en el cuento, pero las causas son oscuras, implícitas o completamente eludidas, como si la trasmutación fuera un destino necesario[9]. En este caso importan más los efectos y el relato se focaliza en las consecuencias desatadas a raíz del increíble acontecimiento, según el ejemplo paradigmático de Kafka. La nueva y a menudo insostenible condición del ser trasmutado adquiere un relieve protagónico y es el detonante de la acción.

En los cuentos de *El Diablo sabe mi nombre*, Jacinta Escudos utiliza las dos tipologías de narrativización del tema (transformación rápida con efectos penosos) pero a partir de una diferencia sustancial: falta el binomio culpa/expiación o el supuesto error es impugnado y revindicado por unas subjetividades en devenir. Al no ser un castigo, la metamorfosis tampoco implica la degradación de la condición originaria, por el contrario otorga nuevas posibilidades e implícitamente reconoce la contigüidad de los seres. Los cuentos "Yo, cocodrilo" y "Memoria de Siam" muestran estas características. Además, se conocen las causas de la metamorfosis y esta es arbitraria, es decir, depende de la decisión de las protagonistas. Así que si por un lado estos cuentos de Jacinta Escudos se insertan en una tradición narrativa, por el otro manifiestan una profunda discrepancia en comparación con las representaciones hispanoamericanas 'canónicas'. Estas metamorfosis voluntarias e intencionales son referidas en su dramático acontecer, relatado en primera persona por las instancias narrativas que dan cuenta de la transformación, percibiendo con intensidad los cambios del cuerpo. En "Memoria de Siam", por ejemplo, la metamorfosis acontece en el íncipit del relato: «Al conocerte, me convertí en hombre. No sé qué proceso mágico ocurrió en mi cuerpo. Pero estoy seguro que durante 33 años, antes de conocerte, en el momento justo que te vi pasar cerca de mí (...) yo era todavía

[9] Por ejemplo, "El viento distante" de José Emilio Pacheco y muchos cuentos de Julio Cortázar.

una mujer»[10]. Una fuerte sensualidad recorre todo el cuento. El deseo poderoso origina el cambio de género y la narración se detiene en la descripción del proceso de la metamorfosis que es advertida en la piel, en la cabeza, en los genitales:

> Me enamoré de ti al instante. Pero para amarte, mi cuerpo decidió convertirse en masculino. El proceso no fue doloroso. Sentí un leve mareo y tuve que agachar la cabeza un poco porque sentí hundirme, lentamente, en un agujero. La piel entera me hormigueó y sentí mis genitales de mujer agitarse, con palpitaciones de orgasmo[11].

Por otro lado, los cuentos "Cabeza de serpientes" y "El espacio de las cosas" se sitúan en la segunda línea de representación de la metamorfosis: el cambio siempre es repentino, pero las causas que lo determinan son eludidas y los relatos están focalizados en la nueva condición del cuerpo trasmutado. El paso de una condición a otra es inmediato y prescinde de la descripción. En "Cabeza de serpientes" son suficientes cuatro palabras para referir el advenimiento de la metamorfosis: «Y entonces me deformé»[12]. Asimismo, en "El espacio de las cosas" el protagonista desde el comienzo se encuentra en su nueva condición. Un hombre despierta de sobresalto por lo que cree ser un temblor. El narrador extradiegético describe su afán de bajar de la cama, en la oscuridad. El hombre se enreda en la mosquitera, que por algún motivo que no entiende, está mojada, pegajosa y deshilachada. Luego: «siente que algo lo jala por detrás y piensa que sus propias maniobras lo están enredando más en los hilos. Voltea la cabeza para saber lo que pasa y mira la sombra de lo que parece una gigantesca araña que avanza hacia él a velocidad vertiginosa»[13].

Frente a la sorpresa y el horror de esta visión, el hombre se defiende acometiendo a su racionalidad: «las arañas gigantes no existen»[14]. Pero su

[10] J. ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, Uruk, San José 2008, p. 9.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ivi*, p. 31.
[13] *Ivi*, p. 18.
[14] *Ibidem*.

convencimiento fracasa frente a los eventos: la araña lo inmoviliza con su saliva, «tejiéndole una mortaja al hombre que poco a poco comienza a tener el aspecto de una momia»[15]. Él empieza a gritar, pero nadie lo escucha, luego se calla horrorizado: su sino está firmado. La araña sorbe del capullo que envuelve al hombre y lo engulle. De su cuerpo solo queda una

> basurita que cae sobre el papel sobre el cual una mujer escribe de noche, en su escritorio y que ella limpia con la mano, fastidiada, tirándola al suelo, una basurita blanca que la asistente doméstica barre al día siguiente, con el resto del polvo y la suciedad que encuentra en el suelo de aquella habitación[16].

La mujer desconoce la historia de aquel granito de polvo, ni le interesa. Sentada en el escritorio, ella está escribiendo su libro. Asimismo, la asistente doméstica asimila los míseros restos del hombre a la suciedad en el piso y los echa a la basura, sin más. Para las dos mujeres[17], entregadas a su trabajo, no hay espacio para una fulgurante intuición, como en los cuentos de hadas, que podría rescatar por lo menos los despojos del hombre. Esta falta no es tan obvia como puede parecer si consideramos que se trata de un cuento fantástico, y es significativa, si reparamos en lo que escribe Milagros Palma hablando de "El desencanto" de Jacinta Escudos:

> La intuición es otra construcción. incorporada al cuerpo de la mujer y que supone la disponibilidad incondicional hacia los demás con lo cual la mujer tiene que aprender a 'captar', intuir las necesidades de los demás y prever la respuesta adecuada[18].

---

[15] *Ibidem*.

[16] *Ivi*, p. 19.

[17] Interesante el comentario de Parra: «La narradora propone la colaboración sutil entre las mujeres como acto político para desaparecer al hombre» (PARRA, "La sexualidad femenina", p. 16).

[18] M. PALMA, "Escenarios del deseo femenino en la colección *El desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos", *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE*, Gráficas Verona, Salamanca 2011, pp. 301-313, en <cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_27.pdf> (consultado el 18 de febrero de 2020).

La tranquilidad de la escritora, metida en su trabajo y sólo por un instante distraída y fastidiada por la basurita, se contrapone al clímax ascendente de la dramática situación del hombre. Clímax que a su vez contrasta con el clímax descendente del aspecto y de las facultades del hombre, siempre más reducidas, hasta su completa desaparición. Al principio él se ha vuelto minúsculo, pero no lo sabe y percibe los movimientos de la cama como si fueran temblores, cree que la araña es gigantesca. Luego se siente «paralizado, inútil»[19], pronto se vuelve un alimento fresco para la araña y de su cuerpo no queda más que «un pequeño casco vacío, disecado y comprimido»[20]; después el hombre sólo es «uno más entre tantos puntos blancos, grises y negros que cuelgan de la telaraña en la esquina del dormitorio»[21], por fin una basurita. La relación entre mujer y hombre aquí está totalmente invertida. Al empequeñecer, el hombre pierde sus facultades: la capacidad de reaccionar (está inmovilizado como una momia), la certeza en sus convencimientos racionales, la posibilidad de hablar. La metamorfosis anula su cuerpo y su espacio. De esta forma en el cuento se plantea una redefinición del reparto de los espacios y de los cuerpos. Si la dominación masculina está inscrita en la contextura física de los hombres, redimensionar su cuerpo equivale a reducir su poder, darle el papel normalmente atribuido a las mujeres. Reducida su talla, faltan las razones prácticas del sometimiento. Se plantea irónicamente la posibilidad de prescindir del hombre, en la vida como en la escritura.

"Cabeza de serpientes": la mujer no se ríe

> Para ver la Medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y se ríe.
>
> (H. Cixous)

Uno de los resultados de la precedente investigación es la constatación de la pluralidad de las fuentes utilizadas por los escritores centroamericanos del siglo

[19] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 18.

[20] *Ivi*, p.19.

[21] *Ibidem*.

XX y XXI que tematizan la metamorfosis utilizando los mitos. De hecho, las representaciones en clave mitológica de cuerpos en transformación procede tanto de la literatura clásica griega y latina, como de las múltiples mitologías de las culturas autóctonas del área centroamericana. La mayoría de estos mitos coincide en mostrar que el conocimiento del mundo mueve de la disolución de lo compacto, de la derogación de las fronteras predefinidas entre las diferentes formas de vida, de la inversión de las contingencias. Así que en la narrativa centroamericana se puede reconocer la reescritura del mito de Medusa o de Narciso, o se pueden encontrar referencias explicitas e implícitas a las repetidas metamorfosis de los personajes del *Popol Vuh* o de la mitología pipil[22]. Como sugiere el título, "Cabeza de serpientes"[23] es una rescritura del mito de un personaje muy representativo de la metamorfosis en la cultura clásica grecorromana: Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas. En su caso, el proceso de transmutación es dúplice, activo y pasivo, siendo tanto objeto como artífice de una metamorfosis: sus cabellos han sido transformados en serpientes por Atenas y a su vez Medusa transforma en piedra a aquellos que se atreven a mirarla en los ojos.

A pesar de unas variantes, el mito clásico se apoya en unas secuencias sustantivas: la seducción o violación de la Gorgona por Poseidón; el celo de Atenas que transforma los cabellos de su antagonista en serpientes; el poder de la mirada de Medusa y su decapitación por parte de Perseo que la usará como arma. Desde la iconografía, pasando por Freud[24], las subsiguientes múltiples representaciones e interpretaciones rescatan estos elementos narrativos. En el ámbito de la literatura hispanoamericana, para citar solamente dos ejemplos muy distintos, Borges en "El basilisco" es seducido por el nacimiento de las

[22] E. JOSSA, "La mujer en fragmentos: una lectura de un mito pipil", *Revista Mitologías Hoy*, 19 (2019), 1, pp. 325-337.

[23] Un breve análisis de "Cabeza de serpientes" y "Yo, cocodrilo" ya apareció en JOSSA, "Cuerpos subversivos", pp. 24-25.

[24] S. FREUD, "La cabeza de Medusa", en ID., *Obras completas*, tomo XVIII, Amorrotu, Buenos Aires 1996, pp. 270-271.

serpientes de la sangre de Medusa[25] mientras Denevi, en su irónico minicuento "La verdad sobre Medusa Gorgona", se concentra en el tema de la petrificación[26].

Pero el mito abarca muchos detalles y muchas variantes que atañen, entre otros temas, la figura de Medusa, que resulta ser indefinida, huidiza. El cuento de la narradora salvadoreña se inserta en estas grietas del mito. En primer lugar, la relación con Poseidón es obscura: mientras Hesíodo habla de un dichoso enlace entre los amantes en un marco bucólico (primavera, flores, un pasto suave)[27], para Ovidio en cambio el dios violó a la Gorgona en el templo de Atenas[28]. Violada o seducida, Medusa es el objeto del deseo del otro. Además, en unas fuentes Medusa fue una creatura monstruosa desde su nacimiento, mientras que otras, como Píndaro en la "Oda pítica" XII («Medusa bellísima»)[29] la describen como una mujer hermosa, solo posteriormente transformada en monstruo. Pero todas las fuentes coinciden en el definitivo aspecto horrible y espantoso de Medusa. De esta forma, ella se define a través de la negación, como sugiere Margherita Cannavacciuolo[30], pero no porque falten descripciones pormenorizadas de su aspecto exterior en las fuentes clásicas (Apolodoro, por ejemplo, otorga muchos detalles), sino porque se le niega ser parte del ámbito humano: ella es una cabeza (y no un rostro), un instrumento de muerte (y no un cuerpo decapitado) y sobre todo es un monstruo (y no una mujer con cabellos de serpientes). Desechada en calidad

[25] J.L. BORGES, *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires 1978, p. 47.

[26] M. DENEVI, *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Thule, Barcelona 2005, p. 35.

[27] HESÍODO, *Obras y fragmentos. Teogonía – Trabajos y días – Escudo – Fragmentos – Certamen*, traducción y notas de Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Gredos, Madrid 1978.

[28] OVIDIO, *Las metamorfosis,* traducción de Federico Sainz, Espasa-Calpe, Madrid 1989, p. 69.

[29] PÍNDARO, *Odas. Olímpicas – Píticas – Nemeas – Ístmicas*, Editorial Porrúa, México 1978, p. 186.

[30] M. CANNAVACCIUOLO, "La resemantización del mito como figura de la modernidad: 'La sangre de Medusa' de José Emilio Pacheco", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, 39, p. 435.

de ser humano, percibida en calidad de instrumento poderoso, Medusa es una vida con valor negativo, es una desviación que repele y amenaza y por lo tanto, en la lógica de la cultura clásica, debe ser dominada, excluida y exorcizada.

En esta negación y reificación del cuerpo y en la intolerable fusión de humano y animal, radica la reescritura de Jacinta Escudos. Y al insertarse en las fisuras del mito, revela la intención de subvertir el modelo clásico. Fragmentando el cuerpo de Medusa en una multitud de serpientes, Jacinta configura una entidad anómala (y no monstruosa) dándole la posibilidad de devenir a través de una inédita percepción del cuerpo. En su lectura, Medusa es una figura proteica e híbrida, potencialmente insumisa y fiera, irreductible a un ámbito determinado: un personaje perfecto para la escritora salvadoreña que traza cuerpos indóciles, rebeldes a la disciplina del poder.

Jacinta Escudos intuye que la ambigüedad del origen de Medusa no es un rasgo secundario e inserta su narración en esta incertidumbre, destacando el proceso metamórfico y atribuyendo a su personaje una identidad inusitada. En el cuento, la condición de Medusa no depende de la venganza de Atenas, ni del ultraje de Poseidón, sino de su mismo devenir, que la coloca entre lo humano y lo animal. Al comienzo de la narración, la voz que cuenta y protagoniza la historia no tiene un cuerpo de mujer ni de serpiente, es un ser indefinido y previo a la diferencia entre humano y animal. Sin embargo, vislumbra su propensión: «Yo nací para ser serpiente. / El cabello, mi voz, el filo de mis ojos. Todo lo indicaba»[31].

La instancia narrativa se sitúa en un lugar indefinido desde el cual percibe su cuerpo como una entidad en proceso, que parece destinada a inclinarse hacia lo animal. En el cuento se perfila una temporalidad fluida, introducida tres veces anafóricamente por «Y entonces», que tiene un valor conceptual temporal, pero falta la referencia temporal explicita a la que el adverbio tiene que remitir. De este modo, la temporalidad resulta indefinida, subrayando, implícitamente, el carácter inevitable de los acontecimientos. A pesar de las expectativas, el cuerpo adquiere las formas de una mujer. Por lo tanto, la

[31] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 31.

metamorfosis es percibida como una degradación y una molestia: «Y entonces me deformé. Salió un cuerpo femenino que en nada me agradaba, que en todo me estorbaba, que no daba más que problemas»[32].

La única parte del cuerpo que puede contrastar la deformación es el cabello: «El cabello quedó. El cabello. Y tal fue la fuerza de mis pensamientos, tan cerca de mi alma, mi cerebro, que los cabellos fueron lo que yo no pude. / Fueron serpientes»[33].

Las culebras en la cabeza son lo que queda del deseo del cuerpo primordial, el resto de una condición anhelada cuando su estado todavía permanecía indefinido. Es este deseo, ya residual, que genera al sujeto. El cuerpo transitorio se ve determinado en una forma despreciada, pero su monstruosidad no se debe a la cabeza de serpientes, sino a la forma femenina que ella no quería. A partir de estos elementos narrativos, ya novedosos, la ruptura operada por Jacinta Escudos con respecto al mito tradicional es más profunda y muy sutil. El cuerpo de Medusa no carga con una parte maldita, la cabeza de serpientes, sino es un híbrido, un cuerpo que negocia con pulsiones diferentes. Ella es el cuerpo anómalo, superficie de intensidades, juego de fuerzas que su voz dramatiza a través de un monólogo cadencioso. De forma similar a muchas reescrituras de los mitos[34], en "Cabeza de serpientes" Medusa toma la palabra para contar la historia desde su perspectiva, transformándose de objeto en sujeto de la acción. La construcción del monólogo de Medusa recordando su desventura es completamente paratáctica y la preponderancia casi absoluta del asíndeton crea un efecto de rapidez y genera un discurso apremiante con una tensión *in crescendo*. Abundan las figuras retóricas, mostrando la intención de la autora de construir un lenguaje poético. El poder evocador del texto se apoya en las figuras clásicas de repetición, utilizando especialmente la acumulación: anáforas, epanalepsis, paralelismos, enumeraciones utilizadas para otorgar al cuento una tonalidad trágica e íntima a la vez. La construcción del discurso monologante de Medusa parece ajustarse a otros ritmos,

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*.

[34] Ejemplo paradigmático es "La casa de Asterión" de J.L. Borges.

como si fuera la expresión más adecuada a su cuerpo y a su sentir. A través de su discurso poético, Medusa trata de llevar a cabo una transformación del orden simbólico. Así que, tanto a nivel estético como diegético, en el cuento se representa la «redefinición intensiva»[35] del cuerpo a través de la sensualidad, a través de la representación del goce y de las necesidades básicas de un cuerpo que es mujer y muchas serpientes. Esta identidad híbrida y múltiple también implica la alternancia entre las personas del verbo en singular y en plural. Desde el comienzo, la voz narradora acentúa la fisicidad: «Mis serpientes me acariciaban frías y resbalosas. Yo las amaba por el tacto de sus escamas»[36]. Todos los sentidos participan de la conmistión de humano y animal. Después del tacto, el olfato: «Me gustaba su olor. Olían a humedad»[37], luego el oído «Yo las amansaba con mis gritos»[38] o «silbaban canciones. Porque a veces me amaban»[39]. Finalmente la vista «las serpientes, las demás, las que andaban libres, nos miraban con respeto. Con reverencia»[40]. Para este cuerpo que es uno y muchos, la convivencia no es fácil: la mujer alimenta a las serpientes con jugo de cactáceas y ratones, pero las serpientes quieren cazar, desprenderse de su cráneo y atrapar a sus presas. La siguiente escena, de gran fuerza imaginativa, expresa con sensaciones corporales el conflicto entre deseo y posibilidad, entre acuerdo e incompatibilidad:

> A veces, desesperada, me tiraba sobre el pasto de los llanos y dejaba que ellas hicieran. Se estiraban por el suelo, querían perseguir conejos, ranas, pájaros. Lo peor sucedía con los pájaros. Querían alzarse en vuelo, subían. Azotaban como látigos el aire. Pero mi cabeza era su plomo, su equilibrio, su punto de atadura a la tierra. Dolía mi cuero cabelludo, ellas querían volar, querían arrancarse de mi cerebro, y sus raíces ardían como fuego dentro de mi cráneo[41].

[35] BRAIDOTTI, *Feminismo,* p. 37.

[36] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 31.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ivi*, p. 32.

[39] *Ibidem*.

[40] *Ibidem*.

[41] *Ibidem*.

La forma adquirida por el cuerpo condiciona a Medusa, pero ella todavía puede decidir qué hacer con lo que le han hecho, como decía Sartre a propósito de la libertad de los condicionamientos. Sin embargo, siendo un monstruo que mata a quién la mira en los ojos, su condicionamiento si no configura un destino, por cierto es una restricción pujante. La mujer se convierte en cazadora:

> Éramos el espanto y la piedra en los ojos de los demás. Fue bueno así. Me dolía el miedo en los ojos del venado, el espanto al vernos. Me conmovía la lágrima en la mirada de la vaca y el chillido en la garganta del cerdo. El horror era nuestra cara de presentación[42].

Medusa y sus serpientes andan «durante años y millas»[43], sembrando horror y animales petrificados a lo largo de su camino. De nuevo, el adverbio temporal en posición anafórica «y entonces» señala otro paso del tiempo, otro evento ineludible: el encuentro con Perseo. Medusa sabe que no puede mirarlo y con mayor razón desea volverse una serpiente, liberase de su cuerpo de mujer y de sus deseos. Su discurso es desgarrador:

> Quise ser uno de los habitantes de mi cabeza. No quería este cuerpo de mujer, ni esta boca, ni estas manos. No quería mi piel. Y sobre todo, no quería mi corazón ni mis sentimientos ni mis sensaciones ni mis deseos. Apretaba los ojos y deseaba, como mis serpientes, mudar la carne entera, y al caer esa muda, yo sería la serpiente o la piedra, cualquier cosa, menos esto que soy yo[44].

Si el deseo de Medusa se hubiese realizado, si ella se hubiese transformado en serpiente, su cuerpo habría adquirido plenamente una subjetividad nómada: «El horizonte nómade o intensivo es una subjetividad situada más allá del

[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*.
[44] *Ibidem*.

género, en el sentido de ser dispersa, no binaria; múltiple, no dualista; interconectada, no dialéctica; en un constante flujo, no fija»[45].

Al admitir la inestabilidad, al plantear la metamorfosis como proceso constante, Medusa hubiera encarnando una nueva filosofía del deseo, reapropiándose de su cuerpo para reconfigurar pensamientos estancados y predeterminados. Sin embargo, la metamorfosis no se produce. Su identidad queda situada en el género y en el dualismo, no se dispersa ni fluye a través de sus serpientes. Medusa ya no sabe qué hacer con su cuerpo y empieza a invocar la muerte por mano de su enamorado: «*Córtame la cabeza, Perseo. Córtame la cabeza y guárdame para ti*»[46]. Mientras en las versiones clásicas del mito el héroe encuentra a las tres Gorgonas, en el cuento de Jacinta Escudos Perseo encuentra a Medusa sola, desnuda y aparentemente dormida. Si Apolodoro describe los dones de los dioses que facilitaron la compleja empresa del héroe, en "Cabeza de serpientes" no es Perseo quien necesita estrategias para acercarse al monstruo sino que es Medusa quien debe fingir estar dormida para que Perseo se le acerque y le haga el amor. Ella simplemente queda con los ojos cerrados: «Fui suya, me dejé hacer. Él hacía con placidez y delicadeza, con tal de no despertarme a mí o mis serpientes»[47]. Medusa describe con sorpresa y emoción el encuentro erótico con el muchacho. Luego es el turno de su segundo deseo: «rezaba una única plegaria: *Córtame la cabeza, Perseo. Córtame la cabeza y guárdame para ti*»[48]. Perseo le corta la cabeza y se la lleva envuelta en un zurrón. Más que satisfacer la voluntad de los dioses, aquí Perseo atiende el ruego de Medusa. Ella se rinde y elige la muerte, no porque la merece, como afirma Regan Boxwell[49], sino porque no encuentra una vía de

[45] BRAIDOTTI, *Feminismo*, p. 165.

[46] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre,* p. 33. Énfasis de la autora para marcar el discurso directo.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibidem.* Énfasis de la autora para marcar el discurso directo.

[49] R. BOXWELL, "Una nueva óptica para la narrativa de posguerra. La función de la animalización de la sexualidad en Jacinta Escudos", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos,* 2009, 19, p. 17.

rescate. La Medusa de Jacinta Escudos no tiene culpas que enmendar: nació para ser serpiente y por alguna razón se volvió mujer. Ninguna diosa intervino para condenar su relación sexual con Poseidón. La intención de la escritora parece ser justamente esta: mostrar lo difícil que es liberar a la mujer de las interdicciones del deseo, de la libertad, de lo disconforme.

En el cuento, la cabeza de Medusa sigue viva, se vuelve un arma poderosa en las manos de Perseo, pero sobre todo es una testigo muda, ignorada y penosamente celosa de los «oficios de la carne»[50] que ahora él ejerce con Andrómeda. La frustración de Medusa es completa. Siguiendo y ampliando la interpretación de Regan Boxwell, es posible leer su condición final como secuela de un proyecto inaceptable: su cuerpo atado a las necesidades primarias de las serpientes sería la metáfora de la condición de una madre obligada a cuidar de sus hijos. De ahí la ya mencionada incomodidad, la molestia hacia la excesiva cercanía de criaturas necesitadas de su ayuda. A la vez, el deseo de dejar libres a las serpientes que se traduce en un fuerte dolor, sería metáfora de la dificultad de una madre de desprenderse de sus hijos («sus raíces ardían como fuego»)[51]. Ella pide a Perseo que le corte la cabeza, o sea los lazos familiares, para empezar una vida más libre a su lado. Sin embargo, Perseo y la sociedad que lo sostiene no pueden entender su conducta. O si la entienden, no la pueden aceptar. Su deseo es punido ferozmente: a través de Perseo, la sociedad se deshace de Medusa, siendo una mujer sin amor maternal, monstruosa y culpable. Esta interpretación es corroborada por el contrapunteo establecido por la nueva pareja: en el mito recogido por Apolodoro[52], al heredar el reino del rey Acrisio, Perseo y Andromeda viven plácidamente su vida acompañados por varios hijos.

El cuento termina con Medusa recordando su propio cuerpo, ya no despreciado sino más bien añorado, entre el deleite conocido en el pasado y el abandono del presente: «Y recordaba, recordaba mi cuerpo aquella última vez,

[50] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 33.

[51] *Ivi*, p. 32.

[52] APOLODORO, *Biblioteca*, traducción de Margarita Rodríguez, Gredos, Madrid 1985, p. 97.

mi cuerpo abandonado en algún campo, abono de olivos y alimentos de buitres»[53].

De nuevo, el sujeto es conformado por sus restos. La cabeza y el cuerpo son los residuos, ya inservibles, del deseo sexual y ontológico, de una historia de búsqueda de un lugar propio en el mundo. El cuerpo con serpientes de Medusa hubiera podido ser el territorio de una posible re-significación de su valor simbólico, implicando una reapropiación también política de la afectividad y del deseo[54]. Es justamente el deseo que mueve al personaje a lo largo del cuento, en busca de una subversión. Sin embargo, Medusa fracasa por completo, como en los mitos tradicionales. Tal vez es hermosa, pero no logra reírse. Perseo es el héroe, invocado como instrumento de salvación. Jacinta Escudos propone un personaje que hubiera podio asumir una identidad nómade, que hubiera podido desplazar las determinaciones biológicas y culturales y abrir espacios intermedios. Pero Medusa no lo logra. Su aspecto (y su identidad) son demasiado anómalos, incluso para ella.

Devenir intensamente

La representación del cuerpo como un ente sobre todo pulsional y erógeno que caracteriza "Cabeza de serpientes" se repite en "Yo, cocodrilo". También este cuento es narrado en primera persona, pero el registro es muy diferente: la narradora, una joven de una aldea donde se practica la infibulación, tiene un tono aseverativo a lo largo de la narración. En el relato no se construye una progresión climática, aunque hay muchos segmentos que profundizan las sensaciones físicas y emotivas de la protagonista. La asertividad y el desapego de la materia narrativa no se deben a una visión fatalista, sino a la firmeza de la voz enunciadora. Desde el íncipit, ella proclama su condición singular: «en las tardes de calor me convierto en cocodrilo»[55]. En la secuencia sucesiva, la

[53] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 33.

[54] Cfr. R. BRAIDOTTI, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid 2005.

[55] J. ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 71.

preparación a la metamorfosis se configura como un ritual repetitivo, una costumbre banal: «Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extiendo los brazos, abro las piernas»[56]. Luego, el cuerpo empieza a cambiar y con él el registro:

> Siento el viento de los desiertos soplar sus aires calientes sobre mí. Me derriten. Me penetran ahí abajo. Y algo cambia, algo que ya no soy yo. Y que es esto: un cocodrilo. Así comienza mi fuerza, arrastrándome seductoramente, como cintura de mujer que se menea cuando camina. Tengo escamas en mis manos y una nueva y larga nariz que se extiende y se pega a mi boca, llena de dientes filosos y puntiagudos[57].

La primera vez el cambio fue asombroso: «Quería dormir. Y lo hice. Y al despertar me descubrí animal. Conocí mi fauce [sic], mis nuevas manos. (...) Me pareció curioso. Ser animal y ser persona. No me preocupaba, me parecía divertido»[58].

Al principio, la metamorfosis parece determinada por la maldición de las vecinas, que repetían su sentencia: «La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo»[59]. La madre de la niña y las demás mujeres habían tratado de convencerla, le decían que no temiera, que todas lo hacían. Maldecían su cuerpo, le pronosticaban su podredumbre, el crecimiento espantoso de «sus partes», que alcanzarían el tamaño de los cuernos de las cabras. Ellas manejan un discurso manipulador, en pos del sometimiento de los cuerpos. En su perspectiva, la metamorfosis es el castigo justo y necesario para quien rechaza la tradición. Pero la joven conoce la realidad, ha escuchado las niñas gritar de modo espantoso («chillaban como animal que va a ser matado»)[60], ha visto a la curandera con el cuchillo, la sangre brotar después del «corte de un pedazo de carne del tamaño de

[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.
[58] *Ivi*, pp. 71-72.
[59] *Ivi*, p. 71.
[60] *Ivi*, p. 73.

una oreja»[61], mientras unas mujeres mantenían las piernas abiertas. Sabe de las muchas que murieron después de la operación. Las amenazas no sirven, ella prefiere ser «cocodrilo, indigna, impura»[62]. Por la noche las intimidaciones se convierten en imágenes:

> Estaba acostada boca arriba, sin ropas. Y en el sueño veía que de mi entrepierna crecía una larga serpiente con un solo ojo en el centro, gruesa y rígida, del color de mi carne, y yo tomaba la cabeza de la serpiente entre mis manos y la metía en mi boca, y sentía cosas extrañas en mi cuerpo. Y despertaba apretando las piernas y sintiendo cómo algo se movía en esa parte donde salen las aguas del cuerpo. Algo que se movía y que palpitaba tan fuerte como los latidos de mi corazón[63].

El sueño revela a la chica el goce prohibido. La larga serpiente es la cola del cocodrilo y puede remitir al falo pero también a un retoño de su mismo cuerpo. Como en otro relato[64], liberado el deseo en el sueño, «el orgasmo que la despierta muestra la independencia total del placer sexual con respecto al hombre»[65]. La cola entre las piernas no es un órgano monstruoso, como sostienen unas lecturas críticas[66]. Esta desvalorización del cuerpo no es compartida por la joven. Su cuerpo híbrido (entre masculino y femenino, entre humano y animal) que la comunidad consideraría impuro e indigno, conoce el placer y se vuelve una vía de fuga para la protagonista. Después del sueño, ella vislumbra en la metamorfosis una posibilidad de afirmación de su voluntad y de su derecho a la felicidad sexual. A través del relato Jacinta Escudos no solamente condena la infibulación, sino que contesta la reducción de los

[61] *Ibidem*.

[62] *Ibidem*.

[63] *Ivi,* pp. 72-73.

[64] "El sueño del caballo negro que le hace el amor" en J. ESCUDOS, *El desencanto*, Dpi, San Salvador 2001, p. 37.

[65] PALMA, "Escenarios del deseo", p. 312.

[66] Y.Y. PÉREZ, "Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra", *Revista Iberoamericana,* LXXIX (2013), 242, pp. 163-180.

cuerpos a unas categorías biológicas, refuta la censura de organismos disidentes y la reprobación del placer. Mientras Medusa de algún modo asume su monstruosidad, la niña-cocodrilo es una aberración solo para los demás: «madre no quería saber nada de mí»[67]. Ella percibe y disfruta la sensualidad de su cuerpo, un cuerpo híbrido, en devenir. Empieza a alternar la forma humana con la forma animal, transformándose a su antojo en cocodrilo. Esta indeterminación es su fuerza antagonista, es la fractura que disgrega cualquier definición identitaria. Alcanza la identidad nómada que Medusa no pudo conseguir. Ella adquiere un cuerpo más fuerte que el de los hombres de la aldea («huyeron asustados de nosotros»)[68] y sobre todo un cuerpo deleitoso. Vale el diagnóstico de mi precedente artículo: la mutación otorga a la niña-cocodrilo nuevas posibilidades, es una energía potencial. Ella puede modificar su aspecto, se encuentra en una condición rizomática, definida únicamente por la circulación de estados[69], puede inventar su identidad, su sexualidad.

Los demás reptiles la aprecian y prometen apoyarla en toda circunstancia. Cuando llega el día del ritual, la chica huye al arroyo, se convierte en cocodrilo y con sus compañeros destruye su aldea y mata a todas las mujeres: a las adultas por culpables, «eran ellas las que hacían todo. Las que cortaban, obligaban, mantenían las piernas abiertas»[70]; a las niñas porque «no eran felices nunca después del ritual. Fue un acto de piedad terminar con ellas»[71]. Sobre los escombros de una sociedad fanática, que disciplina los cuerpos femeninos a través de una práctica brutal, se yergue el cuerpo desafiante de la niña rebelde, líder del pueblo: «Mis amigos cocodrilos se la pasan muy bien. Ya no trato de convertirme en humana. Prefiero ser así, un cocodrilo con una larga serpiente que le crece entre las piernas»[72].

El final catastrófico aparentemente no deja más opciones: rechazada por su insubordinación, frente a la obstinación de su aldea ella únicamente puede destruir

[67] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 73.

[68] *Ivi*, p. 74.

[69] DELEUZE – GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 26.

[70] ESCUDOS, *El Diablo sabe mi nombre*, p. 74.

[71] *Ibidem*.

[72] *Ibidem*.

y matar. A través de la violencia, ella quiere acabar con un ritual absurdo, porque como Medusa ahora cree que la muerte es la única salida. Al mismo tiempo declara que mantendrá la forma animal. La violenta represalia y la renuncia a la metamorfosis incesante están emparejadas. Las dos acciones implican el fin de la identidad nómada, que materializaba su disidencia en el devenir animal. De hecho, la opción por una solución drástica se impone en el final, cuando la subjetividad de la protagonista está encerrada en una lógica binaria: destruir o sucumbir, ser mujer o animal. Con la metamorfosis, en la disyuntiva entre matar o morir, se había asomado una tercera posibilidad, tanto para Medusa como para la niña-cocodrilo: abrirse a una identidad nómada, indeterminada, en continuo devenir.

Conclusión (que no concluye el proceso de metamorfosis recién empezado)

En los cuentos de *El Diablo sabe mi nombre* focalizados en la metamorfosis, lo masculino es representado de forma diminuta y débil: a la evidencia de la metáfora del granito de polvo de "El espacio de las cosas", debe añadirse la figura de Perseo, un personaje incapaz de tomarse la responsabilidad de una vida consciente de la muerte: si el rostro de la Gorgona equivale al rostro de la muerte, tenerlo escondido equivale a rechazar el desafío de la muerte, a ignorar sus funestos cómplices (enfermedad, dolor, vejez). Es decir, Perseo rechaza la responsabilidad de la propia condición humana mientras Medusa y la niña-cocodrilo se hacen cargo de esta necesidad.

Por otra parte, estas mujeres todavía están inmovilizadas entre Medusa y el abismo, como dice Hélène Cixous. Medusa y la niña-cocodrilo tienen cuerpos incardinados en estructuras inalterables. La primera es vinculada y oprimida por características superpuestas, la segunda es oprimida por una sociedad violentamente machista. En su proceso de subjetivación, que pasa por el cuerpo, tienen un pensamiento nómade y subversivo, sin embargo, en un momento dado su capacidad de subversión disminuye (Medusa pidiendo la muerte) o se exaspera (la niña-cocodrilo matando a las vecinas). Ninguna de las dos logra desprenderse completamente de lo que la sociedad les impone a través de inexorables parámetros de exclusión y sometimiento de los cuerpos indóciles. Pero, a través de esta negatividad, estas narraciones desenmascaran justamente el perdurar y la violencia nefasta de estos parámetros.

Tal vez no es irrelevante que el libro se publicó en 2008, pero la redacción de los cuentos se remonta a los años 90, según las palabras la autora:

> El libro en sí tiene 14 cuentos y pertenecen, la gran mayoría, a la misma etapa creativa de *Cuentos sucios* y de otro libro que permanece inédito todavía. (...) En todo caso, los cuentos de los libros mencionados fueron escritos por allá de 1994-1997 en Managua y luego fueron trabajados y corregidos en diferentes años posteriores (en Alemania y El Salvador)[73].

En la historia de El Salvador, los años de la redacción de *El Diablo sabe mi nombre* corresponden a la primera etapa de la posguerra. Es decir, no son los años en que se concibieron concretas posibilidades de cambios políticos y culturales radicales, sino los años en que se lidió con los resultados efectivos de los movimientos revolucionarios. Dicho de otro modo, las fechas indicadas por Jacinta Escudos corresponden a los años que siguieron la etapa de las posibles metamorfosis del cuerpo de una nación enferma de injusticia y opresión. La mitad de los noventa es la etapa en que los salvadoreños tuvieron que reconocer los logros y las heridas dejadas por la guerra, tuvieron que negociar tanto con la persistencia de elementos de discriminación y de injustica económica como con el avance de unas condiciones sociales y políticas. En *El Diablo sabe mi nombre* Jacinta Escudos está interesada especialmente en la capacidad transformadora primero de los cuerpos individuales y por ende del cuerpo social. Quizás reflejando la época problemática y contradictoria de su redacción, las ficciones de *El Diablo sabe mi nombre* rescatan el potencial liberatorio de la metamorfosis pero no necesariamente su plena realización. Frente a la inmovilidad de unos sectores y a los cambios vislumbrados, pero no realizados, la escritora se propone desenmascarar los patrones radicados y las relaciones de poder que, tratando de homologar y disciplinar los cuerpos, pretenden paralizar su devenir.

[73] Añade la escritora: «Mi ingenua idea, cuando comencé a publicar, era que se podrían publicar los libros en el orden en que fueron escritos. Pero el autor escribe y las editoriales disponen» (J. ESCUDOS "Mi nueva publicación: *El Diablo sabe mi nombre*", en <www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/007734.html>, consultado el 15 de octubre de 2018).

A pesar del evidente fracaso de los personajes, los cuentos de Jacinta Escudos consiguen mostrar la posibilidad de rescate de los sujetos minoritarios que no se dejan atrapar por los discursos excluyentes del pensamiento hegemónico. Cuando soñaron con una cola entre las piernas, o cuando creyeron poder ser serpiente y mujer a la vez. Con su narrativa, Jacinta Escudos visibiliza el potencial subversivo y la fuerza epistemológica de las subjetividades disidentes, de los cuerpos híbridos, del pensar nómade, junto a la dificultad de realizar un cambio profundamente contra hegemónico, que valorice el deseo y la diferencia.

Bibliografía

Apolodoro. *Biblioteca*, traducción de Margarita Rodríguez, Gredos, Madrid 1985.

Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires 1978.

Boxwell, Regan. "Una nueva óptica para la narrativa de posguerra. La función de la animalización de la sexualidad en Jacinta Escudos", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos,* 2009, 19, pp. 1-24.

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Gedisa, Barcelona 2004.

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid 2005.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona 2015.

Cannavacciuolo, Margherita. "La resemantización del mito como figura de la modernidad: 'La sangre de Medusa' de José Emilio Pacheco", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, 39, pp. 429-442.

Ceserani, Remo. *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.

Cixous, Hélène. *La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Editorial Anthropos, Barcelona 1995.

Deleuze, Gilles – Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 2004.

Denevi, Marco. *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Thule, Barcelona 2005.

Escudos, Jacinta. *El Diablo sabe mi nombre*, Uruk, San José 2008.

Escudos, Jacinta. *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras*, Editorial X, Guatemala 2002.

Escudos, Jacinta. *El desencanto*, Dpi, San Salvador 2001.

Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador 1997.

Freud, Sigmund. "La cabeza de Medusa", en Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo XVIII, Amorrotu, Buenos Aires 1996.

Hesíodo. *Obras y fragmentos*. *Teogonía – Trabajos y días – Escudo – Fragmentos – Certamen*, traducción y notas de Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Gredos, Madrid 1978.

Jossa, Emanuela. "La mujer en fragmentos: una lectura de un mito pipil", *Revista Mitologías Hoy*, 19 (2019), 1, pp. 325-337.

Jossa, Emanuela. "Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual", *Confluencia*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.

Ovidio. *Las metamorfosis,* traducción de Federico Sainz, Espasa-Calpe, Madrid 1989.

Palma, Milagros. "Escenarios del deseo femenino en la colección *El desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos", *Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE*, Gráficas Verona, Salamanca 2011, pp. 301-313, en <cvc.cervantes.es/ensenanza /biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/ congreso_45_27.pdf>.

Parra, Ericka. "La sexualidad femenina como acto político en los cuentos de Jacinta Escudos", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2009, 19, pp. 8-13.

Píndaro. *Odas. Olímpicas – Píticas – Nemeas – Ístmicas*, Editorial Porrúa, México 1978.

Pérez, Yansi Y. "Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra", *Revista Iberoamericana,* LXXIX (2013), 242, pp. 163-180.

Centroamericana 30.1 (2020): 163-183
ISSN: 2035-1496

Recibido: 1 de junio de 2019
Aceptado: 8 de octubre de 2019

EL MÉDICO FRENTE A LA BARBARIE
«*Pedro Arnáez*» *de José Marín Cañas*

ANDREA PEZZÉ
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Resumen: En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre la peculiar relación conceptual entre civilización y barbarie que José Marín Cañas desarrolla en su novela *Pedro Arnáez* (1942). La dimensión épica de esta lucha ideológica americana supone siempre el desafío entre un representante de la ciudad letrada y un sujeto metonímico de la naturaleza americana (Doña Bárbara, Don Segundo Sombra etc.): en la novela de Cañas, los partidos en lucha son un médico, narrador de la novela, y Pedro Arnáez, representante de un mundo arcaico y tenaz. La misión 'civilizadora' que el representante de la modernidad se propone no está relacionada *strictu sensu* con la producción económica, sino con el manejo, por parte del Estado, de las fuerzas productivas y de la mano de obra nacional. Este concepto involucra al mismo tiempo el discurso literario general de la relación entre civilización y barbarie y los estudios de biopolítica en América Latina. Tomando como herramienta los estudios clásicos sobre el concepto de biopolítica (desde Foucault hasta Lemke, pasando por Esposito) y los estudios latinoamericanos relacionados con el tema, es nuestra intención evaluar el nivel del debate biopolítico en la literatura centroamericana alrededor de 1940.

Palabras clave: Biopolítica – Costa Rica – Modernidad – Regionalismo.

Abstract: «The Doctor Facing Barbarism: José Marín Cañas' *Pedro Arnáez*». In this paper we propose to reflect on the peculiar conceptual relationship between civilization and barbarism that José Marín Cañas develops in his novel *Pedro Arnáez* (1942). The epic dimension of this American ideological struggle always suppose the challenge between an exponent of the literate city and a metonymic subject of the American nature (Doña Bárbara, Don Segundo Sombra etc.): in the novel of Cañas, the parties in struggle are a doctor, narrator of the novel, and Pedro Arnáez, representative of an archaic and tenacious world. The 'civilizing' mission that the proponent of modernity proposes, is not related *strictu sensu* with economic production, but with the management, by the State, of the productive forces and the national manpower. This concept involves both the general literary discourse of the relationship between civilization and barbarism, and the studies of

biopolitics in Latin America. Taking as landmark classic studies on the concept of biopolitics (from Foucault to Lemke or Esposito) and the Latin American studies related to the subject, it is our intention to evaluate the level of the biopolitical debate in Central American literature around 1940.

Keywords: Biopolitics – Costa Rica – Modernity – Regionalism.

1.

La novela *Pedro Arnáez* de José Marín Cañas (1904-1980) se publicó en 1942. Junto a *El infierno verde* (1935) representaría, en opinión de Álvaro Quesada Soto[1], la segunda fase literaria del autor costarricense quien, después de una primera fase bohemia, dirigió su mirada estética y analítica hacia los problemas socio-económicos del continente latinoamericano. Cañas, además de escritor, era periodista y administraba, en particular en los años de la madurez, su finca, lejos de las urgencias de la capital.

Siempre en opinión de Quesada Soto, el objeto analítico sería la obra de un representante de la corriente realista de la literatura de Centroamérica en general y de Costa Rica en particular: desde cierto punto de vista un representante del regionalismo, la etapa literaria que, de alguna forma, había agotado sus medios en novelas como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera o *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. A la espera de la renovación estética que lograría su cumbre en la década de los sesenta con los autores del conocido Boom de la literatura hispanoamericana, *Pedro Arnáez* representaría un producto tardío de la generación de escritores costarricenses que se enfrentaron con las estelas y los estragos de la crisis de 1929 y que operan en los mismos años de las vanguardias.

> Los discursos sobre 'la decadencia de Occidente', la crisis del humanismo, el impacto de la técnica, los nuevos medios masivos de comunicación, la masificación y la maquinización en la vida social, la reflexión sobre el nuevo arte de vanguardia (...) se introducen en los periódicos y revistas nacionales

[1] Á. QUESADA SOTO, *Breve historia de la literatura costarricense*, Editorial de Costa Rica, San José 2010, p. 72.

> –especialmente en las páginas del *Repertorio Americano*– e influyen en mayor o menor grado en las discusiones políticas e ideológicas o en las producciones artísticas y literarias[2].

Giuseppe Bellini le otorga a la novela rasgos que atribuiríamos a logros literarios sucesivos al regionalismo. En particular, algunos momentos de la novela de Cañas, brindarían elementos narrativos que luego confluirían en el neovanguardismo del boom de la literatura por la delicada infracción de las leyes del regionalismo que el crítico milanés encuentra en la novela[3]. En nuestra opinión, en *Pedro Arnáez* es posible encontrar los elementos de la literatura regionalista que hoy en día están ocasionando inéditas lecturas críticas, en particular a partir del desplazamiento del enfoque analítico hacia unas herramientas más centradas en los elementos culturales de dichas novelas. Hacemos hincapié en la necesidad de una nueva lectura del ragionalismo de las primeras tres décadas del siglo XX, ya que en él se presentarían también elementos de construcción metaliteraria y un discurso sobre la falsificación del arte y la ficcionalización de la experiencia[4]. La literatura realista, al abrirse hacia las innovaciones de la vanguardia y al incluir elementos de deconstrucción lingüística y estética de la realidad, ofrecería pautas críticas diferentes no solo con respecto al proyecto artístico, sino también en términos de problematización de la modernización de las Repúblicas latinoamericanas.

---

[2] *Ivi*, p. 63.

[3] G. BELLINI, "*Pedro Arnáez*: la vida como problema", en ID., *De amor, magia y angustia: ensayos sobre narrativa centroamericana*, Bulzoni, Milán 1983, p. 77.

[4] Desde este punto de vista, tal vez el ejemplo más conocido y también más influyente dependería de la lectura que Ricardo Piglia hace de la obra de Roberto Arlt y su hipotético realismo urbano. Entre los años 70 y 80, por ejemplo, se reconoce el cambio de una visión decididamente realista de la obra de Arlt a otra, en la que la ficción cobra una independencia mucho mayor que el mero instrumento de representación de un referente socio-cultural. Para un cuadro sobre las interpretaciones críticas, ver O. BORRÉ, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*, America Libre, Buenos Aires 1996. Ver también la lectura que Piglia hace de Arlt desde el cuento "Nombre falso", epónimo de la colección que lo incluye (1975): R. PIGLIA, *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona 2002.

Pedro Arnáez sería una obra en la que se ponen en escena algunos elementos económicos, políticos y, en particular, ideológicos de la narración del proyecto liberal latinoamericano. De hecho, en los años en los que transcurre la novela, la doctrina económica capitalista estaba chocando con sus mismas contradicciones, en particular por los estragos de la crisis de 1929. En este trabajo, el elemento cultural que más se analizará depende de la perspectiva biopolítica a través de la que es posible leer la novela.

El mismo proceso de relectura lo vivió *El infierno verde*, que transcurre en los años de la Guerra del Chaco (1932-1935). Solo esta obra del costarricense tuvo abundante recepción crítica, ya desde finales de los años 70 hasta contar con un ensayo monográfico de Óscar Alvarado Vega[5]. Entre otras razones, la novela de ambientación paraguaya tuvo una recepción crítica mayor por el tema bélico que se desarrolla en ella (a la par de *Hijo de hombre*, de 1960, de Augusto Roa Bastos) y por las implicaciones socio-culturales que la cuestión del conflicto conlleva. Por ejemplo, hace pocos años despertó la curiosidad de críticos que leyeron *El infierno verde* desde una dimensión biopolítica[6], como es nuestra intención hacer con *Pedro Arnáez* en estas páginas. Sin el menor propósito de hacer de Cañas un teórico *ante litteram* de la biopolítica (en los términos en que la definió Michel Foucault en los sesenta), solo queremos argumentar que, probablemente, los que desde hace unos cincuenta años son los problemas relacionados con la construccion capitalista y burguesa de un cuerpo social, se delinean ya en los intereses del autor costarricense en la segunda parte de su trayectoria literaria. La doble lectura del valor de la novela aparece ya en el mentado artículo sobre *Pedro Arnáez* de Giuseppe Bellini. Aquí su autor planteaba entre los logros de la novela el planteamiento de una mirada diferente hacia las potencialidades ficcionales del regionalismo y la capacidad de poner en tela de juicio las confianzas hacia los patrones de la modernidad. El planteamiento teórico de Bellini tiene, por lo tanto, un doble

[5] Ó. ALVARADO VEGA, *El infierno verde: texto y locura*, EUNED, San José 2009.

[6] I. GONZÁLEZ MUÑOZ, "La representación del cuerpo dócil en *El infierno verde* de José Marín Cañas", *Filología y Lingüística*, 2013, 39, pp. 105-115.

objetivo: por un lado, trata de desentrañar el andamiaje conceptual de la novela y la propuesta de un reencuentro social con la fe católica; por otro, reconoce los elementos narratológicos y estéticos que anticipan, desde su punto de vista, algunos recursos del realismo mágico. Gracias a esta lectura y a una primera interpretación cultural de la novela, nuestro objetivo es rastrear los elementos de la modernidad biopolítica presentes en *Pedro Arnáez* y entender de qué forma se ponen en escena las funciones clave de la vida pública y laboral del Estado burgués. Nos proponemos un análisis de la novela con un enfoque hacia las contradicciones del proyecto modernizador en el cuidado de los cuerpos y, al mismo tiempo, tratamos de añadir otro elemento de problematización de la mera taxonomía de la novela regionalista, que, a la par de otras narraciones, a veces parece agotar su importancia en un mensaje político e ideológico. En nuestra opinión, *Pedro Arnáez* anticipa, intuye o reformula desde un punto de vista literario, la visión de la biopolítica y de la reglamentación de la vida misma en las formulaciones de la segunda mitad del siglo XX con un cuidado particular hacia la obra del filósofo napolitano Roberto Esposito.

2.

En la novela, el narrador es un médico de Costa Rica que cuenta sus memorias a través de una larga analépsis que empieza en los días de su primera misión en un lugar remoto y salvaje del oriente del país. Ahí conoce al protagonista, Pedro Arnáez quien ejerce la función de antítesis ideológica del narrador. Arnáez es un sujeto emblemático de las fuerzas que impiden el desarrollo del proyecto moderno: su actitud es de resistencia contra el dominio del Estado.

La biografía de Pedro Arnáez (y la del narrador también) abarca la totalidad del dilatado espacio centroamericano, ya que su vida empieza en el Caribe costarricense y termina en los días de la represión del dictador salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez en enero de 1932. Más allá de las extensiones nacionales, la novela se preocupa de enseñar al lector también los diferentes lugares económicos, en particular la frontera que existe entre campo y ciudad, o sea entre una idea de barbarie y otra de civilización.

Tras la individuación del tipo de narrador (intradiegético no omnisciente) y del espacio, es importante definir el tiempo de la historia. La misión del narrador empieza después de su retorno de una temporada de estudios en Europa (cuando en el continente estalla la Primera Guerra Mundial) y termina en el acto de escritura de sus memorias, en los primero años de la Segunda Guerra Mundial. Si el tiempo de la historia de la amistad del narrador con Arnáez (en cuatro encuentros que funcionan en términos de epifanías) es de alrededor de 12 años, el tiempo de la reflexión es mucho más largo. El narrador intradiegético exhibe también las modalidades de construcción de una historia, las omisiones y los elementos de incertidumbre, duda o confusión. A la par de la nueva novela histórica, la historia de Pedro Arnáez no depende de un conocimiento previo del mundo. El médico se transfiere al Caribe costarricense con un aparato ideológico que tratará de perseguir hasta el final y que, fatalmente, cederá a cada paso que el letrado da por la barbarie. Las opiniones del narrador van modificándose o evolucionándose en la medida en que avanza la narración, y en particular a cada encuentro episódico con Pedro Arnáez.

Al definir el cronotopo de la novela, argumentamos que esta respeta los patrones del regionalismo en el que un representante del Estado moderno cuenta su experiencia desde el lugar de la barbarie. Puede ser el caso de Santos Luzardo de *Doña Bárbara*, un abogado en el llano venezolano; o un letrado, pensemos aquí en *Raza de bronce*, el poeta en los Andes, o en *La vorágine*, en la selva[7]; o hasta un burgués urbano, es el caso de Fabio Cáceres quien, en *Don Segundo Sombra*, hasta el final ignora el abolengo de su familia real. Al comienzo de la novela el lugar del regionalismo se respeta, ya que encontramos un médico en la selva tropical y el detalle no es irrelevante. Su misión no es la de establecer la propiedad privada (elemento fundamental en la economía

[7] El caso de Arturo Cova es el más enredado y el más fascinante. No es solo un poeta, sino que también ejerce, conforme al espíritu del modernismo hacia el que mira el protagonista, el papel de empresario. E. Beckman, en su ensayo *Capital Fictions. The Literature of Latin American's Export Age* (Universidad de Minnesota, Minneapolis 2013), enfoca su cuidado analítico hacia *La vorágine* para subrayar la relación que existe entre esta novela y el desarrollo del mercado capitalista y sus contradicciones en América Latina.

capitalista), ni puntualizar el papel y las tareas de las fuerzas productivas o aclarar el lugar cultural del gaucho en el desarrollo capitalista de la nación: el encargo del médico es atender a los trabajadores de regiones periféricas con problemas de salud, gracias a una financiación estatal. Su misión es la de sanar el paludismo de ciertas regiones remotas del país para mejorar y fortalecer el trabajo de los agrícultores. Es evidente que la historia de *Pedro Arnáez* se desencadena desde el concepto fundamental del cuidado soberano sobre el cuerpo y la voluntad de preservar la salud de la mano de obra. En Foucault, este sería el principio fundamental del Estado, la preservación del *homo æconomicus*, para remarcar que no puede haber una institución burguesa y capitalista sin biopolítica[8]. A raíz de esta premisa, es posible observar que la novela se estructura en términos de una reflexión compleja y articulada sobre la expansión del modelo biopolítico, su narración ideológica (en las primeras discusiones entre Arnáez y el narrador), sus contradicciones (la represión del Maximiliano Hernández Martínez de la lucha campesina en 1932) y un posible contrapunto en el discurso sobre la modernidad y el cuidado de los cuerpos que Bellini detecta en la primacía que en la novela tiene la fe sobre la organización técnica[9]. Como se decía al respeto del tiempo de la historia, nos damos cuenta de que los nueve años que transcurren entre la muerte de Arnáez y la escritura de la novela (que se da en octubre de 1941) sirven para organizar intelectualmente la experiencia.

Arnáez es un campesino del que no es posible rubricar la identidad anagráfica: sus orígenes se pierden en lugares remotos del norte del país. No tiene familia, se cuenta que su padre murió por la ferocidad de un tiburón contra el que Pedro luego luchó; no tiene genealogía, es un sujeto que sufre la brutalidad del entorno (a la par que todos los peones de su territorio) contra el que lucha denodada y constantemente. Lo que hace de Arnáez un personaje

[8] M. FOUCAULT, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, traducción italiana de Mauro Bertani y Valeria Zini, Feltrinelli, Milano 2015; T. LEMKE, *Biopolitics. An Advanced Introduction*, New York UP, New York/London 2011, p. 78.

[9] BELLINI, *De amor, magia y angustia*, p. 74.

notable en el panorama regionalista es que, a pesar de no tener linaje, sí tiene una 'institución'. Don Goyo, el cacique para el que trabaja, posee una biblioteca a la que Pedro ha podido acceder para forjar su visión del mundo: «el cerebro de Arnáez era como los juegos pirotécnicos: cohetes y luces, silencios y retumbos. (...) Creo que todo intento de encontrar en su pensamiento una doctrina fija o una escuela filosófica determinada, constituye una pérdida de tiempo»[10]. Dentro de la praxis literaria en la que se incluye la obra, Arnáez representaría el sujeto ajeno al discurso de la 'ciudad letrada' muy típico del regionalismo. En este caso, no es un analfabeto, pero, quizá, en opinión del médico, su aculturación es casi más dañina que la total ausencia de conocimiento:

> ¿Fue acaso Don Goyo, cuya figura apenas se me esbozó en la mente al conjuro de su nombre? ¿Fue en el barro de los bananales, en el campamento de los linieros, o en las cantinas de mujeres sifilíticas y de dados vírgenes? ¿Fue en la biblioteca de un politiquillo localista, en donde había libros de espanto y filosofía?[11]

La biografía íntima de Arnáez es un mito y su pensamiento una alarma. Para el narrador, el conocimiento de Arnáez ocupa el lugar no solo de lo horrorífico, sino del corrompido, infectado. El problema de la construcción deforme del pensamiento se relaciona directamente con la enfermedad venérea, es decir el elemento esencial y oculto de la contaminación de la patria, del que depende la exclusión del sujeto de la sociedad[12]. Desde *La República* de Platón el tema de la eugenésica representa un anhelo de salud pública e individual y, al mismo tiempo, un elemento de exclusión social. Es decir que los sujetos incapaces de garantizar la prosecución de la salud pública tienen que excluírse (o ser excluidos) del proyecto social, alejarse de la esfera de los derechos jurídicos y, finalmente, privarse del goce. En todas las concepciones históricas de la salud

[10] J. MARÍN CAÑAS, *Pedro Arnáez*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1992, p. 8.

[11] *Ivi*, p. 10.

[12] R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2004, p. 25; T. LEMKE, *Biopolitics. An Advanced Introduction*, p. 89.

pública, el contagiado no puede amenazar la sociedad con el peligro de crear una progenie enferma; en la novela de Marín Cañas esta función se relaciona directamente con un pensamiento aterrador capaz de intimidar el contexto. Arnáez, por el solo hecho de hablar (desde otro lugar y a través de otra herramienta), es un 'virus' (un organismo activo y pernicioso) en el 'cuerpo social'.

A pesar de las premisas, la magnitud de la novela depende de la capacidad de Cañas de construir un representante letrado de la barbarie. Los preceptos civilizadores del médico chocan contra argumentaciones opuestas. Dice Arnáez, en la primera plática con el médico:

> Como vivimos en contacto con la Naturaleza [*sic*], tenemos una religión pagana, porque todos los convencionalismos y todas las creencias tontas las hemos eliminado por los riñones.
> –Ustedes viven al margen del cristianismo –dije– pero la cultura los va conquistando. La misión médica que ahora realizamos es un paso más de liquidación de este viejo problema [el paludismo][13].

La gran importancia de esta cita, lo repetimos, es que cada uno de los contricantes habla y expone su concepto de civilización, de organización social. Por ejemplo, Arnáez afirma que:

> ¡La cultura! Para ellos, que vienen del campo, de la montaña y del río, ni conocen la palabra ni saben que existen los principios. *La razón de vivir es mucho más poderosa que la reglamentación de vivir*. (...) La lucha nuestra es contra la mala tierra, contra el tamaño exagerado del mar (...). A nadie se le ocurriría vencer a la montaña con una sentencia, ni escapar a la presencia continua de la muerte con un principio. –¡Eso es negar la civilización! –dije con voz fuerte[14].

La *Weltanschauung* de Arnáez, leída desde una concepción filosófica europea, linda con el Friedrich Nietzsche de obras como *La gaya ciencia* (1882) y *La*

[13] MARÍN CAÑAS, *Pedro Arnáez*, pp. 51-52.

[14] *Ivi,* p. 54. Énfasis mío.

genealogía de la moral (1887). En estos ensayos, el filósofo alemán construye una noción de la biopolítica únicamente en términos de expresión de una potencia y contra la idea de la protección por parte del Estado, ya que esta supone al mismo tiempo la aniquilación de la vida. Dice Arnáez:

> La ciudad es una construcción humana, limitada y raquítica. Los hombres que viven en ella se han ido deformando por esa ley inevitable del orden, de la línea, de la medida. Para construir la gran catástrofe que termine con todo, es necesario contar con gente que haya superado el estado cristiano de la resignación (...). Esos, los sin redención, son buenos para el trabajo. Si se les pregunta por los Mandamientos de Moisés, no saben de qué les están hablando. Sólo mentes puras y duras podrán emprender la tarea[15].

Tras estas declaraciones, el médico opina que «[e]n su calidad de hombre en la lucha había concebido que solamente la vida se siente, que solamente el ser existe cuando tiene, porque aquello que se tiene es la objetivización de que se existe»[16]. Por lo tanto, Pedro sublima el pensamiento de Nietzsche y le asigna un lugar antitético a la modernidad. Al mismo tiempo, y extendido a una concepción más reciente de la biopolítica, Arnaéz no es un sujeto social, no pertenece a una *communitas*. No representa un cuerpo dedicado a un proyecto colectivo ni supone deberes compartidos a no ser por el trabajo bruto y no reglamentado. En los estudios sobre biopolítica desarrollados por Roberto Esposito, Pedro Arnáez representaría un sujeto inmune. En opinión del filósofo napolitano, el antónimo de *immunitas* no sería el *munus* en sí, sino otro concepto, la *communitas*, el pertenecer a una obligación, cargo o deber colectivo[17]. Una primera consideración sobre el papel que Arnáez asume en la novela es su representación del elemento inmunitario que, en Esposito, es fundamental para tratar de sistematizar las contradicciones en el desarrollo de la biopolítica en la modernidad. Por lo tanto, la extraneidad al proyecto nacional de Pedro Arnáez define su condición de sujeto relacionado con las

[15] *Ivi*, p. 53.

[16] *Ivi*, p. 115.

[17] ESPOSITO, *Immunitas*, p. 8.

prácticas biopolíticas del Estado moderno, pero en una posición de lucha constante con los dictámenes de la reglamentación soberana. De esta característica del protagonista dependería también la densidad épica de su historia. La importancia de la figura del médico en la construcción de la novela (y no del abogado protagonista, por ejemplo, de *Doña Bárbara*) estriba en la posibilidad de desplazar el punto de vista hacia una concepción de la organización moderna de la *communitas* en términos estrictamente biopolíticos, es decir vista desde un punto de vista clínico en el que la sociedad funciona según las mismas argumentaciones que el cuerpo biológico.

3.

La discusión que se acaba de analizar, es el único encuentro que el médico tiene con Arnáez en su primer lugar de trabajo, en el que se forja también la conciencia letrada de Pedro. Los demás se dan en la ciudad, donde el protagonista se muda posteriormente en el capítulo siguiente al citado. Desde un punto de vista narrativo, la mudanza del protagonista a la ciudad es una de las pocas partes en las que la novela no se construye según una rigurosa disposición de los elementos de la historia. Es decir que, si la dimensión mítica de Arnáez sirve para armar el contrapunteo con el narrador y la biblioteca de Don Goyo junto a los bananales para construir una muestra de la barbarie, la residencia en la ciudad depende de una estrategia argumentativa no anclada en una rigurosa cohesión del texto. Pedro Arnáez va a la ciudad más por la necesidad de explorar otra posible dimensión comunitaria que por unas relaciones narratológicas entre elementos de la historia. Esto se ve también a raíz de la facilidad con la que un sujeto tan insumiso a la modernidad se injiere en la vida apacible de la ciudad. Arnáez se entera muy pronto de la existencia de un conjunto de personas con deberes y derechos compartidos: «gustaba de oír los ruidos de la vida minúscula de la pensión, en la que se reflejaba todo el mundo (...). Gustaba de este lento placer porque le daba la impresión de que

estaba aplicando el oído a *un cuerpo vivo*»[18]. Pedro vive en la definida civilización y escucha las conversaciones entre estudiantes u otras personas, juzgando los debates urbanos «infantil[es], pero no dejaba de reconocer una mayor técnica»[19]. El cambio tan repentino de una dimensión a otra en el espacio de pocas (y harto sosegadas) páginas suena improcedente. Si Arnáez se forja en la lucha, ¿a raíz de cuál acontecimiento decide arbitrariamente ir a la ciudad y hallarse a sus anchas en ella?

> Si hubiera vivido mucho tiempo allí (en la ciudad) es posible que habría terminado por encontrar también aquel mundo digno de ser llevado con cierta paciencia. En la ciudad, ahora se daba cuenta, el espíritu tenía que conocer sensaciones distintas y nunca sentidas. El campo aún no se había municipalizado, de manera que conservaba, según creía él, ese sentido de autonomía que le permitía variar sus tonos con las lluvias o el huracán[20].

Las impresiones generales de Arnáez lo dirigen hacia la formación de una conciencia social, de vivir en una comunidad y de tener derechos y obligaciones hacia los demás. En cierto sentido, la condición de inmune a la comunidad desvanece paulatinamente, para reconocer en la casa de pensión y en la calle urbana la posibilidad de gozar de algunas comodidades y ventajas. Hay que destacar aquí que en la novela se pone de relieve la idea que la vida cómoda depende de una tarea o una obligación de carácter laboral y, por consiguiente, de carácter social: «[d]espués de pensar en el mundo 'miserable' [de la casa en la que vive Arnaéz], examinó de nuevo la palabra y se arrepintió de haberla dicho. Consideraba que el adjetivar el reducido grupo de gente que vivían allí, se había excedido, y le pareció una cobardía»[21]. La relación con los demás ciudadanos arma un sistema de vínculos sociales donde lo que se recibe supone también una serie de deberes: un vivir *com-munus*.

---

[18] MARÍN CAÑAS, *Pedro Arnáez*, p. 73. Énfasis mío.

[19] *Ivi*, p. 77.

[20] *Ivi*, pp. 67-68.

[21] *Ivi*, p. 69.

En la ciudad, Arnáez encuentra a Cristina, una mujer de la que se enamora y con la que tiene un hijo. La fuerza del amor suaviza definitivamente la inclinación al desastre de Arnáez y, más aún, incluye definitivamente el protagonista en el sistema de normas de la vida comunitaria. Tener una familia, y en particular con una mujer que no comparte su biografía ni sus lecturas previas, supone compartir el sistema de valores, reglas y nociones de la vida social.

Sin embargo, la mujer muere al parir el hijo sin que el médico-narrador, que acude a la pensión para socorrer a Cristina, pueda evitar el deceso. En este lugar de la historia, asistimos a dos momentos de reflexión muy interesantes para nuestro trabajo. Por un lado, el papel del médico se reduce frente a la ineluctabilidad de la muerte. La supremacía de la naturaleza sobre la reglamentación de vivir (el debate entre el médico y Arnáez al comienzo de la novela) se vuelve contundente: los conocimientos del narrador no impiden que la tragedia se desate frente a los personajes de la novela. El médico, hasta ese momento testimonio de la fe en la modernidad científica, tiene que desahogarse: «[l]e imploré [a Arnáez] piedad con los ojos. (...) Habíamos hecho cuanto se podía hacer, pero ya todo estaba consumado. Cristina estaba fría. (...) Que me perdonara. (...) Allí estaban la realidad, el orgullo, la ciencia inútil»[22]. La dimensión trágica del fracaso del médico tiene que ver con la fe y con una teórica ratificación de la visión no-comunitaria (inmune) de Arnáez. Y esto no solo por una supuesta victoria de la barbarie sobre la civilización, sino porque Arnáez, al perder a Cristina, abandona también a su hijo. En este sentido, la ciencia no logra preservar la precaria, de alguna forma provisional, ubicación de Pedro en el cuerpo social. Desde el momento en que Pedro deja su progenie, tanto él como el hijo reproducen la historia personal del protagonista: el hijo, de la misma forma que su padre, se queda solo en la naturaleza, sin el más mínimo vínculo social.

Los caminos de los tres hombres (padre, hijo y médico) se cruzan otra vez en El Salvador, en los días del levantamiento popular de enero de 1932. En esta

[22] *Ivi*, p. 152.

circustancia, la formación de Arnáez ya tiene dos opciones culturales. Una es la originaria, en la que priman la lucha y la destrucción. Arnáez recuerda «a Don Goyo, el bananal (...), la proximidad perenne de la muerte, aquella inmovilidad ante lo injusto y lo bárbaro»[23] y su actitud regresa a la dimensión nietzscheana: «[s]u única idea era aquella fija (...): destruir (...). Destruir era gestar, era engendrar»[24]. Algo mesiánica, el narrador la tacha de instinto primigenio, más que juzgarla una elección racional. Sin embargo, el lugar en el que se desarrolla esta opción ya no tiene nada que ver con un sentido antisocial de las relaciones humanas, ni es posible definirla únicamente a través del pensamiento de Nietzsche. En este caso, la vida en términos de potencia supone una dimensión de *communitas* y, más en general, una idea de clase social, una visión del mundo como progreso y justicia, y una responsabilidad hacia los demás. Ya no es una visión del mundo inmunitaria, sino que acarrea una visión global de la sociedad, una serie de responsabilidades que esta supone y unos beneficios que, debido a las condiciones políticas, todavía no se presentan pero que es posible anhelar a través de la lucha. Por lo tanto, la segunda idea presente en Arnáez, es la idea urbana del cuerpo social, de vivir en una colectividad que incluye también una noción de justicia hacia los campesinos indígenas: «estaba acostumbrado (...) a los indios sentados de [*sic*] cuclillas, como si todas sus posiciones, trabajo y reposo, tuvieran como único fin empequeñecerse, hacerse más bajos de lo que en realidad eran»[25]. La opción ideológica de este tipo de pensamiento es la fe ecuménica (o cierto socialismo cristiano). En palabra de Arnáez, «vivir no es un ejercicio aislado, sino un movimiento en función de los demás. Debí aprender esto siendo joven (...). Jesús debió decir: 'Ayudaos los unos a los otros', y lo habríamos entendido mejor»[26]. Bellini acierta cuando individúa en la fe el elemento ideológico fundamental de la novela[27]; Pedro, arrepentido, busca consuelo en ella; por su parte, el narrador a menudo

[23] *Ivi*, p. 184.
[24] *Ivi*, p. 187.
[25] *Ivi*, p. 185.
[26] *Ivi*, p. 235.
[27] BELLINI, *De amor, magia y angustia*, p. 77.

convierte la narración en una filípica contra la modernidad científica: «Y es que los hombres de esta época –¡por fin puedo decirlo!– carecen de fe. Han convertido la fe, que fue luz de todas las agonías, en una lamparilla, y a esa candileja le llaman 'mística política'»[28]. Pero, si la doctrina cristiana hace del cuerpo el centro de su pensamiento, es cierto que no 'cuida' del cuerpo, sino que 'legisla' sobre él, y ya hemos quedado en que la diferencia entre Estado moderno e instituciones antecedentes estriba en la relación sea de 'cuidado' sea de 'normatividad' sobre el cuerpo que el primero pone en marcha. Por lo tanto, si bien ninguna de las dos (destrucción y fe católica) puede rubricarse entre las opciones de la modernidad capitalista, solo la primera (tal y como la define el narrador) es precultural (o loca que, para el caso, es lo mismo) y no supone ninguna relación con un paradigma comunitario. El catolicismo, por la voluntad de legislar sobre el cuerpo, introduce un primer concepto de la biopolítica.

En opinión de Roberto Esposito dicha noción se da en el nexo entre ley y muerte. Para explicar tal vínculo, el filósofo napolitano trae a colación la *Epístola a los Romanos* del apóstol Pablo. Aquí se lee que sin la ley el pecado no existe, pero una vez alcanzado dicho mandamiento el pecado surge y Pablo muere al mismo tiempo en el que vive en él: «la legge, che doveva servire per la vita, è divenuta per me motivo di morte»[29]. Así que desde el catolicismo la ley construye una idea de *communitas*, que supone u origina el concepto biopolítico de *immunitas*. El paradigma inmunitario de Esposito, de hecho, nos sirve para un primer acercamiento a la contradicción esencial del poder soberano patente en la novela. En el momento en que el protagonista deja la (dicha) barbarie de su vida en el campo para sumarse a la (dicha) civilización de la ciudad, o sea desde el momento en que se suma a la comunidad, también se divisa la idea real de la muerte. Ya no es la muerte mítica del padre en la lucha contra la naturaleza, sino la muerte de Cristina, que niega la ciencia al mismo tiempo que enfatiza su importancia, y más aún la masacre que se realiza al final

[28] MARÍN CAÑAS, *Pedro Arnáez*, p. 5.

[29] Cfr. SAN PAOLO, *Lettera ai Romani*, en ESPOSITO, *Immunitas*¸ p. 75.

de la novela, en el último encuentro entre el narrador y Arnáez en la entrevista que el primero tiene en la cárcel con el segundo.

El tema interesante que la novela pone en escena es que la contradicción propia de la modernidad no reside en la institución primigenia, la religión, ni en su antítesis, la barbarie, sino en la modernidad misma. Los lectores del regionalismo se orientarían hacia el clásico esquema épico en el que dos grandes ideologías o sistemas luchan frente a un escenario majestuoso. Cierta herencia caudillista reside en Doña Bárbara y esta tiene que ser vencida por la ley de Santos Luzardo en el maravilloso llano venezolano. En un clásico del regionalismo, el contrincante del proyecto liberal moderno se sitúa en una posición al mismo tiempo incluida y excluida a la modernidad: interna porque al legislar sobre la totalidad del territorio de la nación, la modernidad necesariamente incluye al adversario; exterior porque al mismo tiempo la modernidad misma rechaza su antagonista por ser salvaje. En *Pedro Arnáez* en cambio, la contradicción tanatopolítica de la modernidad depende de ella misma: es un instrumento del poder soberano. El narrador es, al mismo tiempo, expresión y refutación de los preceptos biopolíticos. Por un lado, el Estado mismo es el ente biopolítico que fomenta su misión civilizadora enviándolo a sanar el paludismo. Dentro de la concepción científica del trabajo (y fuera de la esclavitud), la mano de obra tiene que sanarse para cumplir mejor su papel social. En este contexto, Arnáez representaría el obstáculo a la salud pública, creado a raíz de una educación letrada errónea. Reiteramos la puesta en escena, fulcro de la novela, de la teoría biopolítica: el Estado ejerce, a través de sus mejores representantes (los científicos), el poder de cuidar los cuerpos y luchar contra las fuerzas que se oponen a la misión civilizadora. Si no fuera que el Estado es, finalmente, el culpable de la violencia contra los campesinos indígenas. Aquí encontramos la gran contradicción de la biopolítica, es decir la producción de muerte por parte del organismo que confiere a sí mismo la facultad de preservar la vida[30].

[30] Se habrá notado que la novela comienza y termina con el eco de las dos guerras mundiales, lugares de la deflagración de la contradicción tanatopolítica no solo por el conflicto

Finalmente, el paradigma inmunitario de Esposito funciona para tratar de encasillar la herramienta filosófica de la novela. Pedro Arnáez, en calidad de sujeto emblemático, representaría el elemento simbólico de la muerte social apta a sanar el cuerpo general. Su visión del mundo, desviada de las propias prácticas modernas a favor de concepciones antecedentes a la modernidad, lo define en posición antagónica con respecto al desarrollo de las sociedades burocráticas y capitalistas. Desde este punto de vista, su muerte es importante para imaginar un cuerpo extraño, aislado del pensamiento común, que representaría una mínima cantidad de muerte que se inyecta en el cuerpo sano para garantizar la vida, tal y como en la inmunización médica.

Para tratar de explicar este punto de vista, podríamos leer las largas escenas de las masacres de campesinos también a través de los estudios foucaultianos, como el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, en el que el poder soberano se convierte en biopoder por la sustitución del discurso político-militar con uno racista-biológico[31]. Esta herramienta teórica es insuficiente, ya que en la novela el discurso es étnico, pero también político-militar (de represión interna): las fuerzas armadas terminan con la vida de miles de personas, en su mayoría indígenas, para preservar el orden preestablecido del cuerpo social. Es también útil fijarnos en la producción de desvíos a la norma, usando para tal efecto el estado de excepción de Carl Schimtt y su elaboración en los estudios de Giorgio Agamben[32]. De este ensayo podemos sacar la idea, también central en la novela, que la disputa entre dos concepciones de la vida social, las que tenían al comienzo el narrador por un lado y Arnáez por otro, no supone la exclusión de la segunda de un discurso moderno. La *zoé* que Arnáez de una forma u otra conceptualiza, no es una herencia de la vida bárbara (como

---

en sí, sino por el estallido eugenésico, en particular en los campos de concentración nazis, donde la preservación del estado de salud del *cuerpo social* se daba a través de la sistemática producción de muerte (G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (1984), Bollati Boringhieri, Torino 1998).

[31] Véase LEMKE, *Biopolitics. An advanced introduction*, p. 62.

[32] G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1994, pp. 79 y ss. Véase también LEMKE, *Biopolitic. An advanced introduction*, p. 75.

suponen los argumentos de las élites liberales y, por consiguiente, del regionalismo), sino una versión de la *nuda vita* que, en los tiempos de la modernidad, constituye una visión del poder. Es decir que Arnáez no es un sujeto pre-moderno, sino que interpreta, de alguna forma, un papel de la modernidad. Mientras Arnáez sea funcional al aparato de normas del Estado burgués, su existencia y su pensamiento pueden seguir; cuando su vida deje de tener sentido económico, pierde cualquier derecho.

Agamben individúa en el *homo sacer* ese sujeto que está y estuvo siempre (por lo menos en la cultura europea) al mismo tiempo fuera y dentro del discurso social[33]. Así que la trayectoria de Arnáez tiene cierta coherencia, en particular en su desplazamiento del campo a la ciudad, con la idea de que su calidad de ciudadano, de sujeto comunitario, no depende de una voluntad sino de la pura vida. Por el solo hecho de vivir, Arnáez se encuentra involucrado (y de una forma muy clara, es decir como marginal) en el gran entramado biopolítico del Estado. A la sombra indeleble de las dos guerras mundiales, entedemos que la irrupción del poder soberano en el cuerpo social es constante, además de brutal, y que el protagonista no hace otra cosa que representar en carne propia esta contradicción fundamental de la biopolítica. Con todo, nos falta todavía un elemento a analizar: la decisión de hacer coincidir el clímax de la narración biopolítica con la rebelión de campesinos de 1932 y su cruel represión y, más en general, con el concepto de masacre que el marco temporal de la narración supone. Todos los pensadores sobre biopolítica presentados hasta aquí coinciden en considerar el campo de concentración como el lugar en el que estallan las contradicciones biopolíticas, es decir la defensa de la vida y la contemporánea producción de muerte. Sin embargo, en una visión de la opción política latinoamericana, necesitamos ensanchar el enfoque analítico, incluyendo también las consecuencias del desorden poscolonial y las prácticas de gobierno. Para tratar de definir la relación que existe entre política, tanatopolítica y proyecto liberal en un área del tercer mundo, el ensayo que más nos ayuda es *Necropolítica* de Achille

[33] AGAMBEN, *Homo sacer,* pp. 102-116.

Mbembe[34]. Aquí leemos que, como ya había vislumbrado Michel Foucault, el elemento fundamental depende del énfasis que la modernidad otorga al concepto de raza, elemento central en la inclusión o exclusión del cuerpo de la dimensión de protección de la biopolítica: «[l]a característica más original de esta formación de terror es la concatenación del biopoder, del estado de excepción y del estado de sitio. La raza es, de nuevo, determinante en este encadenamiento»[35].

4.

Para concluir, es interesante notar el papel marginal pero no irrelevante que la teosofía juega en la historia de Pedro Arnáez. El narrador no ahorra invectivas contra dicho conjunto de enseñanzas, aludiendo a la obra de Alberto Masferrer, *El minimum vital*[36], inspirada también en ellas: «Recordaba aquella nueva teoría: el espacio vital. Todo quedaba justificado. ¿Qué se habían hecho las teorías apolilladas del derecho internacional y de la ley humana?»[37].

Además, Maximiliano Hernández Martínez era un fervente teosófico y la idea de redención a través de la masacre no puede excluirse de su conducta política (aunque se parezca a la mayoría de las conductas políticas de países poscoloniales). El ensayo de Marta Casaús Arzú y Teresa García Giráldez[38]

[34] A. MBEMBE, *Necropolítica, seguido de "Sobre el gobierno privado indirecto"*, traducción española de Elisabeth Falomir Archambault, Melusina, Valencia 2011. El gran mérito de Mbembe es el de poner el estado de excepción en su lugar (los países poscoloniales) y en su contexto (los procesos de formación de unas élites posconoloniales). Sin embargo, el mismo Agamben considera el estado de excepción como una constante, o una de las normas, en la creación de una sociedad y, para el caso de la modernidad, el *homo sacer* no sería otra cosa que la demostración de este proceso. Arnáez, por supuesto, no es un *homo sacer* para el médico, pero sí, junto a treinta mil personas más (sin contar los sobrevividos), para el Estado.

[35] *Ivi*, p. 35.

[36] A. MASFERRER, *El minimum vital* (1929), CONCULTURA, San Salvador 1996.

[37] MARÍN CAÑAS, *Pedro Arnáez*, p. 245.

[38] M.E. CASAÚS ARZÚ – T. GARCÍA GIRÁLDEZ, *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales* (1820-1920), F&G, Guatemala 2005, pp. 71-121.

otorga un papel relevante a la teosofía que se perfila como una herramienta inherente a las prácticas estatales sobre el cuerpo social. Por lo que se ha visto hasta ahora, *Pedro Arnáez* puede contribuir a la definición de un recorrido por las prácticas biopolíticas en el área. Desde este punto de vista, la obra de Cañas puede funcionar también de documento alrededor del debate sobre las concepciones de las políticas públicas entre los siglos XIX y XX y de los retos sociales que tal proyecto implica tanto en relación con la marginalidad social como dentro de las mismas élites liberales que respaldaban o ponían en función la maquinaria estatal. La construcción ficcional del personaje Arnáez, sujeto imaginamos bien difícil de encontrar en la realidad de las comunidades aldeanas y remotas de comienzos del siglo XX (huérfano, herrante pero culto), sirve en términos de dispositivo narrativo apto a sondear los vericuetos del papel del Estado en la retórica de la protección de la vida.

Otro papel que es posible otorgarle a la novela, depende de su relación con el regionalismo como 'género'. En este sentido, es fácil rastrear las analogías con la narración ideológica que las novelas de la tierra latinoamericana arman con la visión del Estado en términos de ente jurídico. La novela de Cañas nos permite extender el punto de vista biopolítico también a obras diferentes, como en el caso de *Doña Bárbara*. O también se podría investigar sobre casos como *La vorágine* o *Don Segundo Sombra.* Aquí se podría profundizar la sensación patente de que el papel de la ficción es mucho más activo de lo que acontece en la novela de Gallegos, ya que se plantea poner en escena la dimensión pragmática de las narraciones liberales en la reglamentación de ideas como socialidad, progreso, orden y salud pública.

Por lo tanto, si bien considerada por Quesada Soto y más críticos al margen del estallido de una literatura social y comprometida, y ya en el ocaso de la narrativa simple y llanamente realista, desde otro punto de vista, *Pedro Arnáez* puede representar un momento en la reconstrucción de la experiencia realista (social o no) y regionalista latinoamericana que se está desarrollando desde el comienzo de este siglo y, más aún, en la narrativa de la crisis (económica, jurídica etc.) de América Latina.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1994.

Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Alvarado Vega, Óscar. *El infierno verde: texto y locura*, EUNED, San José 2009.

Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin American's Export Age*, Universidad de Minnesota, Minneapolis 2013.

Bellini, Giuseppe. "*Pedro Arnáez*: la vida como problema", en Giuseppe Bellini, *De amor, magia y angustia: ensayos sobre narrativa centroamericana*, Bulzoni, Milano 1983, pp. 63-88.

Borré, Omar. *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*, América Libre, Buenos Aires 1996.

Casaús Arzú, Marta Elena – García Giráldez, Teresa. *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*, F&G, Guatemala 2005.

Esposito, Roberto. *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998.

Esposito, Roberto. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2004.

Esposito, Roberto. *Bios. Filosofia e biopolitica*, Einaudi, Torino 2004.

Foucault, Michel. *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, traducción italiana de Mauro Bertani y Valeria Zini, Feltrinelli, Milano 2015.

González Muñoz, Irene. "La representación del cuerpo dócil en *El infierno verde* de José Marín Cañas", *Filología y Lingüísitca*, 2013, 39, pp. 105-115.

Lemke, Thomas. *Biopolitics. An Advanced Introduction*, New York UP, New York/London 2011.

Marín Cañas, José. *Pedro Arnáez*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1992.

Masferrer, Alberto. *El minimum vital*, CONCULTURA, San Salvador 1996.

Mbembe, Achille. *Necropolítica, seguido de "Sobre el gobierno privado indirecto"*, traducción española de Elisabeth Falomir Archambault, Melusina, Valencia 2011.

Piglia, Ricardo. *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona 2002.

Possenti, Vittorio. *La rivoluzione biopolitica. La fatale alleanza tra materialismo e tecnica*, Lindau, Torino 2011.

Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*, Editorial de Costa Rica, San José 2010.

Centroamericana 30.1 (2020): 185-202
ISSN: 2035-1496

Recibido: 1 de junio de 2019
Aceptado: 13 de octubre de 2019

CUERPO FEMENINO: ¿CUERPO NIHILISTA?
«Vacío» y la construcción social de la locura

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES
(Universidad de Costa Rica/Universidad Autónoma de Barcelona)

Resumen: El cuerpo no constituye meramente una materialidad, una posesión, un medio de intercambio que posibilita la interacción con el 'otro'; el cuerpo es, por demás, un texto en el cual se inscriben los significados culturales. Así, los cuerpos nunca 'son' por sí mismos, sino a partir de discursos, construcciones sociales y prácticas performativas: mandatos, etiquetas, creencias, sistemas normativos y de control (religión, leyes, moral, medicina). Partiendo de dicha premisa, este estudio pretende aproximarse al texto dramático costarricense *Vacío* (2010) de Roxana Ávila y Ailyn Morera para establecer un diálogo entre el modo de configuración imaginario-discursivo del cuerpo femenino y la construcción cultural de la locura y la maternidad.

Palabras claves: Cuerpo femenino – Locura femenina – Maternidad – Construcción cultural de la locura – Costa Rica.

Abstract: «**Female Body: Nihilist Body? Emptiness and the Social Construction of Madness**». The body does not merely constitute a materiality, a possession; a means of exchange that enables interaction with the 'other'; the body is, on the other hand, a text in which cultural meanings are inscribed. Thus, bodies never 'are' by themselves, but from discourses-social constructions and their performative practices: mandates, labels, beliefs, normative and control systems (religion, laws, morals, medicine). Starting from this premise, this study aims to approach the Costa Rican dramatic text *Vacío* (2010) by Roxana Ávila and Ailyn Morera, to establish a dialogue between the imaginary-discursive mode of configuration of the female body and the cultural construction of madness and motherhood.

Keywords: Female body – Female madness – Motherhood – Cultural construction of madness – Costa Rica.

Preámbulo: ¿por qué «Vacío»?

La palabra dicha o escrita es poder. Su carácter performativo encarna, posiciona, estigmatiza. Así: la denominación 'loca' al recaer sobre un cuerpo ya sea 'femenino' o 'feminizado' lo convierte ineludiblemente en objeto. El cuerpo demencial se vuelve ajeno, su desequilibrio y peligrosidad lo convierten en motivo de control, escrutinio, aislamiento. Ahora bien, si concebimos la locura como construcción social, los factores y condiciones que la determinan serán tan variados como múltiples a través del tiempo. Esto significa que cualquier aproximación a ella deberá circunscribirse a su propio contexto.

Partiendo de lo anterior este estudio se detiene a analizar las conexiones existentes entre cuerpo femenino-locura-maternidad a partir de la obra de teatro costarricense *Vacío*[1] de Roxana Ávila Harper[2] y Ailyn Morera Ugalde[3], llevado a escena en el año 2010 por el Teatro Abya Yala[4] y el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica.

[1] Estrenada en el año 2010, en el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, San José; en el 2011, se presentó en el Teatro de la Aduana, San José; en el 2012, en la Sala Bertolt Brecht en La Habana, Cuba, en el marco del Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas y, nuevamente en el 2012, en España, en el 27° Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Véase página oficial del Teatro Abya Yala: <www.teatro-abyayala.org/node/165>.

[2] Codirectora del Teatro Abya Yala, directora, actriz, investigadora, dramaturga y catedrática de Teatro de la Universidad de Costa Rica. Entre sus obras se hallan: *Negra* (2009), de Denise Duncan; *El mundo cuenta* (2008); *Cenizas* (2006), obras cortas de Beckett; *Vestido de novia* (1996) de Nelson Rodríguez; *Romerillo en la cabeza* (1994) de Antonio Orlando Rodríguez.

[3] Fundadora del Teatro Archipiélago, dramaturga, directora, investigadora, guionista, actriz. Algunas de sus obras son: *Las princesas azules* (2010); *El laberinto de las mariposas* (2008); *Folie à deux de Natacha y el Lobo* (2007); *Dicen las paredes* (2006); *Qué lindas que son las ticas, pero solo las lindas* (2003).

[4] La Asociación Cultural para las Artes Escénicas Abya Yala, fundada en 1991, conforma una compañía costarricense de teatro independiente, cuyos montajes se caracterizan por ser el resultado de la creación tanto investigativa como colectiva. Su trabajo posee clara influencia de la propuesta antropológica-teatral de Eugenio Barba y Odin Teatret, la cual consiste en problematizar/desnaturalizar los discursos y las prácticas sociales dominantes.

Vacío constituye una forma alternativa de teatralidad: fusiona el cabaret, la música popular[5], la danza contemporánea, el baile de salón, el canto, la acrobacia. Carece de personajes, aunque en ella participan doce actrices. Posee una estructura fragmentada, donde historias, canciones, silencios se traslapan. Muchas cosas suceden en el escenario al mismo tiempo y los espectadores son parte de éste. No existe un escenario tradicional. En el espacio de la escena varias mesas con sus respectivas sillas se disponen para ser ocupadas por el público. A un lado se encuentra el rincón instrumental; al otro, el rincón de las actrices-cantantes con sus respectivos micrófonos. Sumado a ello, un micrófono central cuelga del techo, cerca de una jaula suspendida, donde permanece una actriz-acróbata.

La propuesta conforma teatro investigativo, su temática y espacio se basan en la investigación de Mercedes Flores González[6]. De allí que la obra incorpore fuentes como: historiales clínicos, gacetas médicas, publicidad y códigos civiles de la época, así como fragmentos de cartas escritas por las internas a sus parientes. Sumado a ello, posee intertextos y referencias a trabajos teóricos y literarios de autoras cuales Eunice Odio, Lydia Davis, Gioconda Belli, Victoria Sau, Michel Foucault.

La apuesta de *Vacío* se centra en presentar de qué modo en la práctica psiquiátrica del hospital Chapuí (Costa Rica), en el período 1890-1950, la locura femenina[7] estuvo asociada al ejercicio de la maternidad[8]. Recurre a

[5] La obra posee más de 20 canciones populares en español, inglés, portugués; todas interpretadas en vivo, a excepción de una. Entre ellas se hallan: *Cómo fue*, Benny Moré; *Amanecí otra vez*, Chavela Vargas; *Bésame mucho*, Consuelo Velázquez; *Historia de un amor*, Carlos Almarán; *Volver*, Carlos Gardel; *Cucurucucú paloma*, Tomás Méndez; *Toda una vida*, Antonio Machín; *Eso es imposible*, Ray Tico.

[6] M. FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica (1910-1950),* Editorial Universidad de Costa Rica, San José 2011.

[7] Otras investigaciones acerca del estudio de la locura en Costa Rica que convendría revisar son: *Locura y género en Costa Rica (1910-1950)* de Mercedes Flores González (2011) y *En el hospital psiquiátrico. El sexo como (lo) cura,* de Isabel Gamboa Barboza (2009).

[8] Véase el estudio de Ileana D'Alolio, "El discurso literario costarricense sobre enfermedad mental y locura femenina (1890-1914)", *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 5 (2005), 1-2,

registros y fuentes históricas que recopilan las vivencias de las madres, abuelas y bisabuelas encerradas allí, así como a otros discursos que definieron el contexto de la época y conspiraron, de algún modo, para asegurar el control y la permanencia de estas mujeres en este centro psiquiátrico. El viaje hacia el pasado propuesto por *Vacío* procura, desde el presente, reivindicar sus cuerpos, su maternidad, su memoria y exige reflexionar en torno a los modos de control ejercidos por la medicina y el Estado sobre los cuerpos de las mujeres.

Coordenadas contextuales: hacia una noción de locura

La acción de *Vacío* se circunscribe al contexto de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, período en el cual Costa Rica consolida, a partir del café, una economía agroexportadora, que logra no sólo centralizar el poder económico, sino también el poder político de la burguesía, cuyo interés en la cultura extranjera, el liberalismo y la masonería la conducen a liderar un proyecto civilizador basado en reformas positivistas que procuraron conciliar la modernización y el progreso económico con el ideario del orden social. Este último aspecto resulta clave para este estudio: ¿de qué modo el Estado liberal 'moldea' al sujeto social para tornarlo 'compatible' con sus intereses económicos?, ¿cómo estos sujetos 'se vuelven' modernos? Veamos, el progreso prolongado hacia lo social se homologó a civilizar/difundir/validar los valores burgueses y capitalistas (vinculados a la higiene, salud y trabajo)[9]; propósito que no sólo implicó educar, sino también controlar, sanear, y por qué no decirlo, 'limpiar' la sociedad.

pp. 1-31, en <revistas.ucr.ac.cr/index.php/diálogos/article/ view/6234> (consultado el 10 de agosto de 2018). En especial: *El Combate* (1914), Eduardo Calsamiglia; *Los huérfanos* (1910), Daniel Ureña; *La loca de la Avenida Central* (1899), Manuel Argüello Mora.

[9] «Este intento de estructuración implicaba la creación de una filosofía jurídica desarrollada en los códigos penales, por medio de la cual se intentó promover una sociedad disciplinada en el trabajo, en las leyes y en la moral requeridas por el capitalismo agrario» (FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica*, p. 53).

Como parte de las reformas liberales que alrededor de 1880-1914 promovieron la creación de una red institucional de control social[10], a partir de cárceles, hospitales, asilos, programas de asistencia a pobres y vigilancia de los sectores populares, en 1890[11] se funda el Hospital Nacional de Locos, denominado luego Asilo Chapuí[12]. Esta institución médico-psiquiátrica se articuló desde el organicismo, postura ideológica que, unida al nacionalismo orgánico, sostuvo que la decadencia física y moral de la sociedad, materializada en mujeres y hombres endebles a las pasiones, provenientes de los sectores populares, requería perentoriamente la moralización, la vigilancia, la protección.

Aun cuando el Asilo Chapuí fue, en su momento, la única institución a nivel nacional y centroamericano dedicada a la atención de los 'enfermos de la razón', el tratamiento de anomalías mentales no representó su labor exclusiva. Su intervención caritativa-asistencial le permitió no sólo desempeñar una función asilar, sino también represiva, al operar sobre las transgresiones sociales y genéricas debido a que «el grado de cultura que ha alcanzado la República reclama la fundación de un asilo nacional de locos, que a la mayor brevedad posible, proporcione abrigo y asistencia a los que vagan por los

[10] En la esfera de la salud pública conviene incluir: la Escuela de Obstetricia (1899), la Casa de Maternidad (1900), la Escuela de Enfermería (1916), la Escuela de Enfermería y Obstetricia para mujeres (1920), la Policía de Higiene y el Departamento de Sanidad Escolar (ambas en 1914), la Subsecretaría de Higiene y Salud Pública (1922), la Ley de Protección de la Salud Pública y la Ley del Servicio de Asistencia Pública (ambas en 1923), la Agencia Principal de Policía de Higiene y Salubridad (1925), la Secretaría de Salubridad Púbica y Protección Social (1927).

[11] Antes de esta fecha, Flores González registra en 1833 la apertura del lazareto general, espacio de proscripción social para sifilíticos avanzados y leprosos en estado de indigencia y en 1845 la fundación del Hospital San Juan de Dios y la Junta de Caridad de San José. «Hasta esa fecha las actividades curativas en el país habían sido asumidas por curanderos, empíricos y matronas, a través de la medicina herbolaria, tradicional y familiar» (FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica*, p. 51).

[12] También recibió el nombre de Hospital de Insanos. Su fundación tuvo lugar durante la administración del ex presidente Bernardo Soto (1886-1890).

caminos sin protección de ningún género, y con peligro para la tranquilidad de los habitantes» (Decreto XXVI de la República de Costa Rica, 1885)[13].

Surge en este punto una interrogante clave: ¿desde dónde y cómo se definía la locura en el contexto del Asilo Chapuí? Al respecto, conviene señalar que sus prácticas psiquiátricas estuvieron fuertemente influenciadas por los discursos médicos franceses y alemanes, los cuales a través del tiempo operaron a partir de tres paradigmas: alienación mental (siglo XIX), enfermedades mentales (las dos primeras décadas del siglo XX) y estructuras psicopatológicas (desde los años 30 hasta los 70)[14]. En cuanto a la categoría de alienación mental, desarrollada por el médico francés Phillippe Pinel (1745-1826), ésta supuso una enfermedad única de cuatro estadios: manía, melancolía, demencia e idiotismo, cuyo tratamiento consistió en recibir asistencia médica para curar el órgano enfermo (cerebro) y recibir tratamiento terapéutico moral (disciplina del cuerpo y equilibrio de la mente):

> Esta mezcla se evidenciaría a través del funcionamiento interno de las instituciones asilares, donde prevalecían dos directrices centrales: la clasificación meticulosa de las personas internadas –criterios técnicos de evaluación– y la terapia moral, donde operaba la vigilancia y un régimen de tareas cuya finalidad era estimular la mente y la disciplina del cuerpo[15].

Llama la atención cómo, a inicios del siglo XX, organicismo y alienismo (provenientes del discurso médico-psiquiátrico) se reencuentran con el higienismo (discurso liberal) para consagrar la herencia como causa general de

[13] M. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, *Reseña histórica. Hospital Nacional Psiquiátrico Manuel Antonio Chapuí y Torres*, Caja Costarricense de Seguro Social, Comité Premios Institucionales, San José 1991, p. 11.

[14] El desarrollo de la psicofarmacología trajo consigo el abandono de la clasificación de las enfermedades, para dar paso a la categorización de las conductas y su respectivo tratamiento.

[15] FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica*, p. 69.

las enfermedades[16]. Dentro de esta lógica, el pauperismo, la vagancia, la prostitución, el alcoholismo ('vicios sociales') podían ser combatidos por medio del saneamiento hereditario. La radicalización de esta postura justificó la incorporación al asilo de diversos procedimientos: aislamiento, aplicación de purgantes, hidroterapia, fármacos sedantes e hipnóticos, inducción al coma, electrochoque, inyecciones de azufre, inoculación, convulsoterapia. Estas intervenciones operaban muchas veces desde la amenaza y el castigo, pretendían aniquilar cualquier vestigio de resistencia hacia la práctica médica, controlar y erradicar comportamientos, prácticas y actitudes trasgresoras. Se trataba de un totalitarismo médico moderno[17] avalado socialmente.

> Habiendo alcanzado una gran sofisticación, la psiquiatría de fines del siglo XIX se desinteresó del sujeto y lo abandonó a tratamientos bárbaros donde la palabra no tenía valor alguno. Prefiriendo así la clasificación de las enfermedades a la escucha del sufrimiento, se hundió en una especie de nihilismo terapéutico[18].

Como parte de este paradigma, causas asociadas al 'desequilibrio' y la falta de autocontrol: exceso de trabajo, pasión sexual, masturbación, alta frecuencia de relaciones sexuales, género y caracteres sexuales femeninos fueron considerados como etiología fisiológica de desórdenes mentales:

> [Existían muchos] prejuicios médicos sobre el funcionamiento de la corporalidad femenina como fuente natural de la nerviosidad psíquica: histerismo, puerperio, pubertad, menopausia y embarazo (...). Las orientaciones psiquiátricas

[16] «En nuestro manicomio, cuando entra un enfermo con las formalidades de ley, se le toma el peso y todos los datos se consignan en la historia clínica correspondiente; insistimos principalmente en sus antecedentes hereditarios y personales» (Dr. Alvarado, Asilo Chapuí, 1929, citado por FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica*, p. 94).

[17] «Resulta inevitable asociar (...) estas brutales intervenciones con el contexto europeo que había atravesado las sangrientas guerra civil española y las dos guerras mundiales. Una época impregnada de totalitarismos y violencias (...), producía técnicas científicas igualmente abominables» (FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica,* p. 119).

[18] E. Roudinesco citado en *Ivi*, p. 120.

> organicistas prevalecientes durante la transición al siglo XX distorsionaron los procesos vitales de la corporalidad femenina, al adjudicarles connotaciones intrínsecamente anómalas a su funcionamiento, que derivaban en patologías mentales transitorias o permanentes[19].

De acuerdo con lo expuesto, el determinismo bio-social predominante en el discurso y práctica psiquiátricas concibió la locura como una patología orgánica, manifestación inequívoca de la decadencia moral y racional y la degeneración hereditaria; por tanto, una dislocación del orden, una amenaza al ideario liberal de sujeto 'moderno'-patriarcal adherido a la disciplina del sistema productivo-laboral-doméstico. Por ello, aun cuando existía una nosología de los desvíos psíquicos, existían otros criterios (quizás de mayor peso) que definieron desde la ideología liberal, conservadora y patriarcal quiénes merecían atención médica. Sin duda alguna, tanto el discurso como la práctica psiquiátrica funcionaron en concordancia con la búsqueda progresista de quienes, desde el poder, anclaron las funciones genéricas tradicionales para lograr así tanto la productividad en el mundo doméstico (mujeres) como en la esfera pública (hombres).

En esta línea, el ordenamiento liberal y la eugenesia perfilaron la corporalidad femenina como receptáculo reproductivo y figura clave en el saneamiento físico-moral de la población; es decir, su existencia tuvo relevancia como madre más que como sujeto. La sacralización materna desvinculó a la mujer de lo social, su realidad se redujo al cumplimiento cabal de su función reproductiva. Aquellas mujeres que transgredieron o no asimilaron dicho imaginario cargaron consigo el estigma 'loca' y, en consecuencia, debieron someter sus cuerpos al escrutinio médico. La exigencia/control hacia las mujeres cobró mayor fuerza debido a otros factores contextuales: el auge de los movimientos feministas, la reivindicación de los derechos ciudadanos y la inserción laboral de las mujeres, que desde la mirada patriarcal, se asoció al caos y debilitamiento de la división genérica tradicional.

[19] *Ivi*, p. 75.

Mujer > madre > loca

Las coordenadas contextuales trazadas hasta este momento son puestas en escena en *Vacío* en forma polifónica, cual *collage* de historias (dichas-cantadas-escritas)[20]. La obra conformada por tres actos articula discursos, voces y tiempos distintos.

El primer acto se ubica en el pasado, tanto las actrices como el público se encuentran en un manicomio-cabaret, donde las internas allí recluidas son habladas desde las prescripciones médico-científicas. La obra inicia con la apertura del Hospital Chapuí, institución que ejerce control sobre los cuerpos-mentes-comportamientos de las mujeres[21] 'enfermas', propósito teñido tanto de valor político como de cariz espiritual-religioso:

> Hoy 4 de mayo, en el centro de la capital, se ha inaugurado un costoso edificio al que se le asignó la misión de restaurar la salud a la parte más desgraciada de la sociedad, el enfermo de la razón. Este edificio que pudiera llamar templo estará consagrado al culto de la virtud más sublime, la caridad. San José, 1890[22].

Pronto el espectador advierte que los cuerpos-objeto de todas esas mujeres que actúan-hablan-bailan-cantan en *Vacío* portan consigo el estigma de la locura asociado a causas materno-femeninas. A través de los diferentes casos clínicos referidos en la obra, es claro que la única valía de las mujeres es ejercer la maternidad, quien se rehúsa a cumplir con ello, se resiste, o lo hace mal, debe tratarse y permanecer recluida. Por este motivo será recurrente continuar un embarazo aun en condiciones de alto riesgo (aborto, muerte) y en contextos de

[20] En el trascurso de la obra, las actrices reparten a los espectadores, dispuestos en sus mesas, cartas escritas por las internas del Asilo Chapuí. Este recurso acompaña y complementa la puesta en escena.

[21] Conviene aclarar que aun cuando el Hospital Chapuí recibió tanto a hombres como mujeres, la obra teatral *Vacío* se centra únicamente en los casos de las mujeres allí internadas por causas asociadas a la maternidad y al comportamiento femenino dictado desde la norma patriarcal.

[22] R. ÁVILA HARPER – A. MORERA UGALDE, *Vacío*, guion dramático (versión digital), 2010, acto I, en: <www.teatro-abyayala.org/sites/default/files/vacio.pdf> (consultado el 17/06/2018).

precariedad y dependencia económica. La presión para ejercer la maternidad será tan aguda que llegará incluso a provocar severos quebrantos de salud física y psíquica:

> Para muchas de las mujeres internadas devenir madre significaba la premonición de una desgracia inevitable en la muerte del hijo o de su condición de mujer deseante. En el límite de tolerancia de esta abrumadora realidad, los nuevos embarazos o partos podían desencadenar estupor u odio hacia sus entonos relacionales más inmediatos[23].

Ello se evidencia en dos líneas de la obra:

> Ha tenido doce partos, cinco hijos vivos, siete mueren de eclampsia infantil. Hace como diez años, estando amamantando [sic] un niño se trastornó [por la primera vez]. Hace tres años se trastornó por la segunda vez [por las mismas circunstancias] (amamantaba un niño). Ahora hace cuatro meses que se trastornó por tercera vez. (También daba pecho a un niño) Causa: puerperio, herencia. Historial clínico 9425, 1907[24].

> Salió embarazada y abortó a los seis meses. Fue arrojada de la casa paterna y vivió maritalmente algunos meses con un individuo pero este se cansó y la abandonó, pasó a vivir con la abuela y allí empezó [hace cinco meses] a dar muestras de un desequilibrio mental. Historial Clínico 9730, San José, 1913[25].

Mención aparte demanda el caso de una madre internada en el Asilo Chapuí, cuyo hijo, producto de un ciclo de abuso-violación, no se encuentra bien de salud:

> Hoy dio a luz a un niño que no se encuentra bien desarrollado (...) ella había antes declarado que su tío V.M., debe ser el padre del chiquillo (...) ahora

[23] FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica*, p. 288.

[24] ÁVILA HARPER – MORERA UGALDE, *Vacío*, p. 4. Las citas del texto dramático *Vacío* poseen la enumeración por páginas de acuerdo con el guion digital facilitado por las autoras, mas éste no se encuentra ni editado ni publicado.

[25] *Ivi*, p. 9.

> confiesa que primero fue el propio padre de ella R.C. que tuvo que ver con ella y por eso se enojó la madre mucho, después fue el dueño de la Taquilla del Garabito que primero le regaló unos confites y en seguida la llevó adentro, después también el tío V.M. y por último el otro tío R.P., todos le hicieron eso. Historial clínico 9210[26].

En congruencia con esta imagen de madre venerada, una mujer podía ser recluida en el manicomio porque se alegara en su contra faltas que corrompían esa adscripción, o bien que evidenciaran pulsiones hostiles que alteraran la socialización: comportamiento inmoral, cero dominio de la ira, deseo erótico incontrolado, rebeldía, agresividad (asociada a los ciclos menstruales). Muchas de estas 'faltas' se asociaron con las mujeres pertenecientes a los sectores populares: prostitutas, sirvientas, obreras; lo cual concuerda no sólo con la idea liberal de 'saneamiento', sino también con la práctica psiquiátrica: la mayoría de mujeres ingresadas al nosocomio pertenecían a dicha clase social. ¿Congruencia sistémica, acaso? «Las mujeres fueron encerradas en el Asilo por ejercer la prostitución, por ser coquetas o 'desaforadas', por ser desobedientes o malcriadas, porque sus esposos querían deshacerse de ellas»[27]:

> Histérica en sumo grado, [no ha presentado síntomas de enfermedad mental determinada] solamente llora y se queja de su suerte, acusando a su amante de haberla sacado de su casa prometiéndole matrimonio. Historial Clínico 9442, Histeria, 1900[28].

> Se casó a los 16 años (...) no presenta manifestaciones eróticas, el acto sexual le inspira repugnancia y le produce dolor en la región útero-ovárica [datos del marido]. Se trata más bien de una histérico-neurasténica que de una verdadera alienada, caprichosa, malhumorada. Historial Clínico 9507, 1913[29].

---

[26] *Ivi*, p. 6.

[27] FLORES GONZÁLEZ, *Locura y género en Costa Rica*, p. 288.

[28] *Ivi*, p. 6.

[29] *Ivi*, p. 8.

> Parece que ella ha sido muy mala y arrastrada en la calle y la mala vida es la causa de la histeria. Historial clínico 9041[30].
>
> El 29 de junio dio a luz una niñita. Tres días después principió a excitarse, y quiso que su esposo hiciese *uso de ella.* Como su esposo se opuso, pues no lo creía conveniente, principió ella con un resentimiento que se convirtió ocho días después en un ataque de furia[31].

Claramente las experiencias de las mujeres consignadas en la obra *Vacío* evidencian cómo la noción de locura femenina se tejió a partir de elementos sociopolíticos ligados al esquema moral genérico, la herencia, la clase social (precariedad), el progreso. La práctica psiquiátrica operó desde la deshumanización del sujeto. Las causas emocionales-subjetivas-sociales de los 'desequilibrios' no tuvieron lugar en los diagnósticos médicos, no fue relevante si los cuerpos degastados por los embarazos-partos recurrentes no resistían más las exigencias patriarcales; si habían enfrentado abandono; si habían sido abusadas, violadas. Nada de eso se contó. La mujer loca (trasgresora, opuesta a la disciplina productiva) perdió su autonomía (al menos la que podía tener en su espacio doméstico), se convirtió en cuerpo-objeto de la ciencia y la moral.

Ahora bien, el discurso médico no fue el único que modeló o controló el cuerpo femenino, la publicidad y el Estado, a través de la educación, apostaron por ello. El II acto de *Vacío* recupera discursos externos al psiquiátrico, donde prevalece el totalitarismo epistemológico sobre el cuerpo femenino y sus prácticas: lactancia materna, cesárea, belleza, salud. Así, un anuncio sobre leche en polvo intenta persuadir a las mujeres de no amamantar a sus hijos[32]. Mientras tanto, un boletín de puericultura

[30] *Ivi*, p. 18.

[31] *Ivi*, p. 13.

[32] «Nos preocupamos por la mujer ¡Guacatela con tu leche! ¡Ahora el mundo es más feliz! / ¡Guacatela con tu leche! ¡Gracias a la vaca *chic*! / [*Canto de niño*] Guárdate ese pecho, no ofrezcas más que la nueva leche, yo quiero tomar. / La mejor leche en polvo para el crecimiento sano de tu niño. / Nueva Leche *Chic* lleva y gánate una cafetera MUUUU… / [*Canto*]

introducía un mandato médico-sanitario, sustentado en el saber absoluto de los médicos y la obturación de la capacidad racional femenina: «Escúchalo bien mujer / El consejo del que sabe /en salud y educación / el doctor es el mejor/ Ustedes son ignorantes / Él les va a recomendar / No inventen ninguna cosa / Sólo el médico sabe pensar»[33]. De este modo, la alienación epistémica «allana el terreno» para imponerles a las mujeres cómo parir. La cesárea es el método recomendado. Ya lo advirtieron: «[n]o inventen ninguna cosa». Nada de parteras, nada de parto natural.

En esta línea llaman la atención los 'argumentos' referidos para intentar convencer e imponerles a las mujeres el sometimiento a la intervención quirúrgica. Por un lado se halla la desmitificación del dolor como validación femenino-materna: «[p]repárate bien mujer a parir sin dolores»; «[l]a cesárea es sin sufrir (bum, bum)»[34] y, por otro, la referencia a la 'elegancia' y modernidad del procedimiento: «[c]ambia que llegaron tiempos mejores / Es más dulce a la vista, señora no se resista»; «(...) y queda de lo más *chic*»[35].

Vacuidad femenina

El III acto de *Vacío* presenta un giro en forma y contenido con respecto al resto de la obra. En cuanto a la forma constituye un monólogo polifónico. Un yo-nosotras (hija) se refiere a un tú (madre), a quien, inicialmente, le lanza una serie de reproches asociados a demandas[36], estos alternan con el rezo de duplas mordaces de antiletanías (antiepítetos femeninos tradicionales).

¡Guacatela con tu leche! Ahora el mundo es más feliz. / ¡Guacatela con tu leche! ¡Gracias a la vaca *chic*! (ÁVILA HARPER – MORERA UGALDE, *Vacío*, acto II, p. 18).

[33] *Ibidem*.

[34] *Ivi*, p. 20.

[35] *Ibidem*.

[36] «¿Para dónde vas? ¿Con quién vas? (...) / ¿A qué hora volvés? (...) / ¿A qué hora es tu cita? ¿A qué hora salís? (...) / ¿Dónde estás? (...) / ¿Con quién estabas? (...) / ¿A qué hora volviste? (...) / ¿Qué hacés? ¿Qué lees? ¿Qué estás pensando? ¿Dónde estás, ahora mismo, Madre?» (*Ivi*, acto III, p. 22).

Madre con mancha
Madre corrupta
Madre insolente
Madre admirable[37]

Madre del mal consejo
Madre destructora
Virgen digna de compasión
Virgen poderosa
Virgen infiel
Ideal de ambigüedad[38].

Respecto al contenido, la voz enunciadora busca reconocerse en la imagen preconstruida por los discursos repasados en el acto I y II, para luego renunciar a ella, reconciliarse con su madre y comenzar a ser (madre e hija). En este sentido, el III acto implica una doble resignificación: la propia y la materna; doble en el tiempo, también: presente y pasado. El yo enunciador no puede reconfigurarse a sí misma, sin antes reencontrarse con el pasado ancestral, con su madre. Durante ese proceso, la voz enunciadora reconoce de qué modo la imposición del silencio, la violencia y el poder masculinos han condicionado su vida y la historia ancestral de las mujeres. Cómo las prescripciones de 'ser mujer' han sido heredadas generación tras generación y cómo la existencia femenina ha quedado reducida a una función aprendida, a un destino impuesto.

Mi madre me mintió y a su vez su madre le mintió,
Prisioneras, cómplices, ambiguas[39].

Has sido reducida al silencio. Te cerraron la boca con un pene o un hijo.
Después te han hecho hablar un lenguaje que no es el tuyo para convencerte de enviar a tus hijos a la escuela, a la iglesia, al ejército, al asilo, a la cárcel, a la muerte[40].

[37] *Ivi*, pp. 21-22.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ivi*, p. 21.
[40] *Ivi*, p. 22.

> Mi madre no es la Madre, mi madre está en función del padre[41].
>
> No podés amarme madre, porque estás condicionada a no amar a las mujeres[42].

El hallazgo anterior conduce al yo enunciador hacia el descubrimiento del vacío y el nihilismo existentes tras el rostro loable de la maternidad. Este destello de conciencia le permite crear una identificación con su madre, lo cual se transforma en aceptación y deseo de devolverle el lugar arrebatado por el patriarcado y sus condicionamientos.

> El vacío… la mujer no existe. Esta es la falta que llevamos.
> Y ahora soy tan igual a vos, madre. Si supieras todo lo que de vos he odiado, ahora lo descubro en mí.
> Quien nos ha hecho esclavas no ha sido el hijo, sino el padre.
> Quiero reencontrarte y ponerte en tu lugar… (…)
> Hiciste lo que pudiste… arrastrando hijos sin saber para qué, ni para quién; rodeada de ollas, de niños, de horarios y prohibiciones, del que dirán[43].

Dicho reconocimiento y gratitud otorgados a su madre se prolongan hacia todas las mujeres-madres, sobre todo aquellas que cargaron o cargan consigo el peso del estigma social y la exclusión. La obra en sí misma se convierte en tributo no sólo a las internas del Asilo Chapuí desde su fundación hasta el presente, sino también a la maternidad. La voz enunciadora reconoce que todas las madres desde o a pesar de sus distintas realidades y condiciones hicieron o han hecho lo que han podido.

> Amemos a la madre
> A las madres prostitutas
> A las que se fugaron
> A las infanticidas, a las locas
> Aquí estoy madre para abrazarte. Hiciste lo que pudiste[44].

---

[41] *Ibidem*.
[42] *Ivi*, p. 23.
[43] *Ivi*, pp. 23-24.
[44] *Ivi*, p. 24.

El cierre de la obra es categórico: cuando el velo que cubre a la sacratísima madre cae y queda el *Vacío*… por fin… la madre es madre y la hija es hija. La letanía final implora: «Cordera de diosas / Que quitas el pecado del mundo (…) / ¡No nos des paz!»[45], ello equivale a seguir en la lucha, a resistir ante el vacío.

A modo de cierre. Cuerpo femenino: ¿cuerpo nihilista?

Hasta aquí: el análisis-diálogo propuesto revela por demás de qué modo los discursos y significados culturales construyen los cuerpos, en este caso femeninos, e intentan su borramiento-anulación en pro de ordenes estructurales-ideológicos concretos: liberalismo y patriarcado. Desde una coherencia tan despiadada como conveniente ambos paradigmas conspiran con la praxis médica para elevar la condición-función-decisión de la maternidad como la única forma de ser/estar de los cuerpos femeninos. Esto es: la mujer es madre, la mujer no es mujer; sino será puta (abierta al placer y a la sexualidad) o loca (perturbada, agresiva, rara). Tras de sí solo está el vacío, la nada.

Los cuerpos femeninos representados en *Vacío* trascienden el nihilismo en el cual se hallaban sumergidos y desde el presente son resignificados y recordados. Tácitamente la obra plantea que no es posible sostener o defender una noción distinta de 'madre', sin antes volver al pasado, reconciliarse con las madres ancestrales, recordar, reconocer la historia y las realidades de las mujeres que nos precedieron. Sería como edificar sobre escombros. Por esta misma razón, el espacio escénico no es tradicional, los asistentes no son espectadores, son parte de… Así, en el III acto, cuando tiene lugar el diálogo polifónico, todas las madres parecen ser convocadas: las madres internadas hace más de un siglo en el Asilo Chapuí, las madres espectadoras, las madres de los asistentes. Todas sin excepción. La puesta en escena persigue prolongar su acción más allá de las paredes del teatro, más allá de la duración del espectáculo.

[45] *Ivi*, p. 25.

La admirable apuesta de *Vacío* le permite conjugar desde el arte aproximaciones y cuestionamientos que atraviesan nuestros cuerpos y géneros. Hoy, a casi diez años de su estreno, cuando en Costa Rica se continúa discutiendo abiertamente sobre la legalización del aborto y la venta de la píldora 'del día después', la reflexión propuesta por *Vacío* al despertar la memoria y la conciencia históricas, exhorta a romper desde el arte y la resistencia cotidiana la vacuidad y el nihilismo que han determinado la existencia de los cuerpos femeninos.

Bibliografía

Alvarenga Venutolo, Patricia. *Identidades en disputa: las reinvenciones del género y la sexualidad en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José 2012.

Ávila Harper, Roxana – Morera Ugalde, Ailyn. *Vacío,* guion dramático (versión digital), 2010, en <www.teatro-abyayala.org/sites/default/files/vacio.pdf>.

D'Alolio, Ileana. "El discurso literario costarricense sobre enfermedad mental y locura femenina (1890-1914)", *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 5 (2005), 1-2, pp. 1-31, en <revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view /6234>.

Flores González, Mercedes. *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-1910)*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José 2007.

Flores González, Mercedes. *Locura y género en Costa Rica (1910-1950)*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José 2011.

Gamboa Barboza, Isabel. *En el hospital psiquiátrico. El sexo como (lo) cura*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José 2009.

Grillo Rosanía, Roxana. "Feminidad y raciocinio: la construcción social de la locura", *Revista Crisol*, 2004, 11, pp. 52-54.

Herrero-Martín, Rosana. "*Vacío* una propuesta performática", *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica,* 2013, 18, pp. 195-210.

Morera Ugalde, Ailyn – Ávila, Roxana. "*Vacío*", *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, 2011, 160-161, pp. 38-59.

Ramírez Achoy, Jéssica. "Herir la imaginación de la enferma", *Revista de Historia,* 2014, 70, pp. 261-265.

Rodríguez Jiménez, Manuel. *Reseña histórica. Hospital Nacional Psiquiátrico Manuel Antonio Chapuí y Torres*, Caja Costarricense de Seguro Social, Comité Premios Institucionales, San José 1991.

Sau, Victoria. *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*, Icaria, Barcelona 1995.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*, Editorial Taurus, Madrid 1996.

Teatro Abya Yala. *Vacío,* puesta en escena (16 de julio de 2013) en <https://vimeo.com/70402628>.

Centroamericana 30.1 (2020): 203-233
ISSN: 2035-1496

Recibido: 1 de junio de 2019
Aceptado: 9 de octubre de 2019

SIDA Y HOMOSEXUALIDAD EN LOS CUENTOS *«Antes y ahora» y «Carpe diem» de Alfonso Chase*[*]

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ
(Universidad de Costa Rica / Goethe-Universität Frankfurt)

Resumen: Este trabajo estudia las significaciones movilizadas en torno al VIH/sida y a los sujetos relacionados con la 'enfermedad', en los relatos "Antes y ahora" y "Carpe diem", del autor costarricense Alfonso Chase. En primer lugar, se ofrece una contextualización de los cuentos en relación con la 'literatura seropositiva' costarricense y latinoamericana, luego se plantea una breve reflexión sobre la metáfora (a partir, sobre todo, del trabajo de Paul Ricœur), con el fin de entenderla como un elemento del lenguaje que afecta el discurso y que alcanza el pensamiento, hasta el punto de dirigir las formas en las que entendemos el mundo y actuamos en él. Con esta postura teórica, se analizan los cuentos y se definen las 'imágenes de transformación' relacionadas con el VIH/sida y con los homosexuales. Finalmente, se presentan unas ideas generales para entender la ligazón que se establece, en los textos de Chase, entre la enfermedad y el temor a la muerte.

Palabras clave: Metáfora – Narración – VIH/sida – Literatura costarricense – Enfermedad.

Abstract: «AIDS and Homosexuality in the Short Stories "Antes y ahora" and "Carpe diem" by Alfonso Chase». This paper studies the meanings mobilized around HIV/AIDS and around the subjects related to the 'disease', in the short stories "Antes y ahora" y "Carpe diem", by the Costa Rican author Alfonso Chase. First, a contextualization of the stories in relation to the Costa Rican and Latin American 'HIV positive' literature is offered; next, a brief reflection on the metaphor (based mainly on Paul Ricœur's work) is presented, in order to understand the metaphor as an element of

[*] Este trabajo se realizó con el apoyo de la Universidad de Costa Rica (UCR) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD)

language that affects the discourse and that reaches thought, to the point it directs the ways in which we understand the world and act on it. Then, with this theoretical approach, the selected stories are analyzed and the 'transformation images' related to HIV/AIDS and to homosexuals are defined. Finally, some general ideas are presented to understand the bond that is established, in 'Chase' stories, between the disease and the fear of death.

Keywords: Metaphor – Narration – HIV/AIDS – Costa Rican Literature – Disease

Introducción

La 'literatura seropositiva latinoamericana', como la llama Lina Meruane[1], apareció a finales de la década de los años ochenta, con dos obras de Severo Sarduy: *Colibrí* (1984) y *El cristo de la rue Jacob* (1987); esta se caracteriza por mostrar, de manera explícita o no, el VIH y el 'escenario crítico' del sida. La producción más rica de textos seropositivos se produjo a partir de la década de los años noventa (fue iniciada con la novela *Pájaros de la playa,* 1993, también de Sarduy), cuando se dio un 'despertar en la conciencia letrada' que multiplicó las escrituras latinoamericanas sobre la 'enfermedad'. Los primeros textos revelaron, asegura Meruane, un temor que iba más allá del virus y del síndrome[2]; ellos anunciaron el resurgimiento de los discursos conservadores y, entonces, de los ataques contra la comunidad homosexual que, desde hacía muchos años, se entendía como la portadora de un 'mal' moral y psíquico, y a la que ahora se le sumaba uno fisiológico. Las narraciones seropositivas mostraron, por tanto, las problemáticas sociopolíticas reactivadas con el virus. La 'epidemia', afirma la autora, llevó a la comunidad homosexual de vuelta hacia el pasado:

[1] L. MERUANE, *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de Cultura Económica, México 2012.

[2] El miedo, de acuerdo con la autora, es una de las características principales de las 'narraciones seropositivas'. Lo podemos encontrar tanto en los primeros textos, producidos cuando no se tenía un tratamiento contra el virus, como en los más recientes, en los que la 'condena a muerte' se ha suspendido, gracias a los avances farmacológicos (*Ivi*, pp. 88-89).

> hacia las políticas de higiene social, hacia la creación de nuevas categorías patologizantes y exportables, y hacia los valores de la familia tradicional defendidos por un conservadurismo que se oponía a la supuesta relajación moral de las costumbres. La homofobia volvía a ser una práctica política legitimada y opacada por el discurso científico y político de la defensa de la ciudadanía[3].

Entonces, los textos literarios seropositivos se multiplicaron en este momento y conformaron un corpus de lectura para la «desventurada comunidad»[4], como la llama Meruane. Sus propuestas en torno a la representación de la situación general de los disidentes sexuales fueron diversas (como diversos fueron los recursos simbólicos utilizados); no obstante, al inicio todas estuvieron marcadas por la tragedia de la muerte física (provocada por el síndrome) y la muerte social (provocada por el estigma). A pesar de que Meruane se acerca a los textos seropositivos más 'transgresores' (hace referencia, en un primer momento, a las obras de Sarduy, Reinaldo Arenas o Néstor Perlongher, pero también estudia las de Copi, Pedro Lemebel, Mario Bellatin o Rodolfo Fogwill, entre otros), es claro, desde nuestro punto de vista, que algunos trabajos literarios se alinearon con los discursos dominantes sobre la 'enfermedad', al referirse en términos 'desafortunados' a ella y a los sujetos con los que se relacionó. Las retóricas movilizadas por los distintos trabajos literarios fueron realmente variadas. En unos casos, los textos fueron contestarios (en este tipo de obras se centra Meruane y son, según parece, los trabajos más abundantes), pero, en otros, las narrativas estuvieron ligadas con los discursos predominantes de la época (los provenientes de los campos periodístico, médico o político). Como trataremos de comprobar, los cuentos de Alfonso Chase, "Carpe diem" y "Antes y ahora"[5]; deben ser ubicados en el segundo tipo de trabajos, ya que ellos realmente plantearon a la 'enfermedad' como un dispositivo biopolítico que apareció para 'contener' los excesos de los

[3] *Ivi*, pp. 64-65.

[4] *Ivi*, p. 63.

[5] A. CHASE, *Cara de santo, uñas de gato*, Editorial Costa Rica, San José 1999.

homosexuales, quienes fueron 'dibujados' como criminales o como pervertidos. Aunque fueron publicados a finales de la década de los años noventa y aunque la 'enfermedad', en ese momento, ya había dejado de ser mortal (al menos en ciertos contextos), estos relatos reactivaron los discursos del período anterior; nos llevaron, como afirma Meruane, de vuelta al pasado, por lo que no podemos relacionarlos con los textos hispanoamericanos más rompedores, aparecidos luego de la triterapia farmacológica[6], desarrollada desde mediados de la década de los años noventa.

Si bien, como lo demuestra Meruane, la literatura seropositiva latinoamericana es abundante y no está restringida a las primeras décadas de desarrollo de la 'enfermedad', en el caso costarricense la producción de textos ha sido escasa, tanto que en los trabajos que hacen una revisión general de la literatura hispanoamericana[7] sobre el VIH/sida, no se estudia del todo la 'literatura seropositiva costarricense'. Meruane, por ejemplo, no hace referencia a ninguno de los textos que se han publicado en Costa Rica, ni siquiera a la conocida novela de José Ricardo Chaves, *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*[8]. De acuerdo con nuestra revisión, además de los cuentos y de la novela de Chaves, sólo se publicó, en esta primera etapa (hasta finales de la

[6] De acuerdo con Meruane, los avances farmacológicos llegaron tarde a los países latinoamericanos y más tarde todavía a la escena literaria, por lo que muchos textos continuaron mirando hacia un pasado ominoso, que en muchos casos se mantenía en el presente. Pero incluso en los textos que consideran dichos avances, el miedo se mantiene como un elemento central en la constitución de las subjetividades que se vinculan, de manera directa o indirecta, con el virus y el síndrome (MERUANE, *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*, p. 257).

[7] En sus trabajos, Mirta Suquet menciona algunos de los textos costarricenses, sin profundizar en el análisis. Véanse: M. SUQUET, *Rostros del VIH/sida. Enfermedad e identidad en las narrativas del yo latinoamericanas: perspectiva comparada*, tesis de doctorado, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2015 e ID., "Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura hispanoamericana", en A. CALDERÓN *et al.* (ed.), *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia 2015, pp. 271-299.

[8] J.R. CHAVES, *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*, EUNA, Heredia 1998.

década de los noventa), un libro de relatos más, titulado *Tiempos del SIDA: relatos de la vida real*, de la autora Myriam Francis[9]. Este material inauguró las representaciones que, desde el campo literario costarricense, se hicieron sobre la 'enfermedad' y sobre los sujetos relacionados con ella. A excepción de la novela de Chaves[10], dichos textos no han sido estudiados de manera profunda por la crítica nacional.

En relación con los textos de Chase seleccionados, sólo existen unas breves reseñas. Candide Carrasco se acerca a ellos para asegurar que son cuentos narrados casi de forma documental, con «voces narrativas [que] adoptan modales, vocabulario y hasta acentos para expresar sus realidades cotidianas»[11]. Sobre "Carpe diem", asevera que es un cuento que «ilustra con precisión casi-clínica el deterioro que el SIDA impone sobre un muchacho, su larga agonía y

[9] M. FRANCIS, *Tiempos del SIDA: relatos de la vida real*, Euroamericana de Ediciones, San José 1989.

[10] Aunque no trabajeremos esta novela, es necesario hacer referencia a algunas de las investigaciones publicadas sobre ella, ya que son las reflexiones más importantes que se han hecho sobre la 'literatura seropositiva costarricense': O. FERNÁNDEZ, *Proliferation of Disease in Iberoamerican Fiction*, tesis de doctorado, Pennsylvania State University, Pennsylvania 2003; J.P. ROJAS GONZÁLEZ, "Una necesaria duda: sujeción y visibilidad de las marginalidades", *Káñina*, 30 (2006), 2, pp. 163-174; S. COTO RIVEL, *Espacios de marginalidad y nuevas propuestas de género. La construcción del discurso homoerótico en la novela* Paisaje con tumbas pintadas en rosa*, de José Ricardo Chaves*, tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, San José 2007; U. QUESADA, "La emergencia del sujeto homosexual en Costa Rica. Dos textos paradigmáticos", *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 213-225; K. POE, "Formas de convivencia en la enfermedad. Representaciones del sida en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998) de José Ricardo Chaves", *Revista Estudios*, 31 (2015), 2, pp. 1-18; M.A. SOTO RODRÍGUEZ, *Otredad, exclusión social y resistencia: una lectura psicoanalítica de la novela* Paisaje con tumbas pintadas en rosa *de José Ricardo Chaves*, tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, San José 2017 y J.P. ROJAS GONZÁLEZ, "La aniquilación del 'otro'. Violencia, homosexualidad y sida en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998), de José Ricardo Chaves (Costa Rica)", en M. CHIHAIA (ed.), *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria. Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Narr Francke Attempto, Frankfurt am Main 2019, pp. 181-213.

[11] C. CARRASCO, "Voces gay en la narrativa costarricense", *Letras*, 35 (2003), pp. 89-90.

soledad, y nos ofrece sus reflexiones sobre el pasado y su curiosa opinión sobre su estilo de vida»[12]. Lamentablemente, Carrasco confunde este relato con "Antes y ahora", por lo que su lectura es inexacta, al menos en relación con la figura del ángel que ella encuentra en "Carpe diem" (el ángel, como veremos, aparece en "Antes y ahora"). Sobre "Antes y ahora", apunta: «Con un lenguaje de alto color, mezclando spanglish y el español de un hombre de poca educación pero de mucha sabiduría, fruto de multitud de encuentros, Tino nos da consejos y nos ofrece sus ideas sobre el sexo, el amor, los gays, los ángeles, el SIDA y la vida de ahora y de antes»[13]. Alexánder Obando, por su parte, afirma que, en *Cara de santo, uñas de gato*, Chase aborda «temas y psicologías oscuras de la vida homosexual»[14]. Finalmente, de acuerdo con Guillermo Fernández, "Antes y ahora" captura la visión «un poco simple y pecadoramente risueña del homosexual viejo y analfabeto, nostálgico por la vendimia que conoció y que desaparece en la época del sida»[15]. Este mismo autor apunta que, en "Carpe diem", «el sidoso camina lúcidamente hacia el suicidio. La disposición que tiene de su vida es su única heroicidad, y se niega al maltrato lento que ejerce el virus»[16]. Estas son todas las menciones que existen sobre los cuentos seleccionados; todas, como vemos, hacen referencia a la centralidad de la 'enfermedad' y al deterioro que ella conlleva.

La enfermedad, como tema literario, nunca se ha dejado de lado en la literatura universal y, en relación con el VIH/sida, es para nosotros evidente que se volvió una metáfora altamente productiva. Explica Pedro Pérez-Leal que, aunque la metáfora es un elemento constituyente de cualquier proceso discursivo o cognitivo, también es una parte integral del proceso de ficcionalización por el cual la literatura recrea la enfermedad como uno de sus

[12] *Ivi*, p. 90.

[13] *Ivi*, pp. 90-91.

[14] A. OBANDO, *La gruta y el arcoíris. Antología de narrativa gay/lésbica costarricense*, Editorial Costa Rica, San José 2008, p. XXII.

[15] G. FERNÁNDEZ A., "Los marginales", *Revista Áncora. Suplemento cultural de La Nación*, 1999, en <www.nacion.com/ancora/1999/julio/25/ancora5.html> (consultado el 1 de marzo de 2020).

[16] *Ibidem*.

objetos. La metáfora, entonces, es la principal intermediaria entre la realidad extratextual (en nuestro caso, el VIH/sida) y la intratextual (es decir, los textos que se ocupan de la 'epidemia'). Asevera el autor:

> Primero, la metáfora cumple, además de una función estética y retórica, una función cognitiva; segundo, el lenguaje metafórico no es propio tan sólo de ciertos discursos, como el narrativo, el poético o el religioso, sino que está presente en todos los registros lingüísticos, desde el habla cotidiana hasta el lenguaje científico; tercero, la metáfora no tiene un carácter excepcional, sino que se trata de un fenómeno recurrente e imprescindible para comprender la naturaleza del lenguaje y del pensamiento humanos; cuarto y último, la metáfora no es reducible a un símil condensado[17].

Pérez-Leal explica que la metáfora mantiene una relación privilegiada con la enfermedad, ya que virtualmente todo es susceptible de enfermar o de originar enfermedad (usos, valores, ámbitos enteros de la actividad humana o sus productos, el amor o la vida misma). Según él, las metáforas de la enfermedad se pueden considerar estructurales (son las que caracterizan un concepto en función de otro –sigue a George Lakoff y a Mark Johnson–), ya que definen grandes campos de sentido, ajenos a su esfera ordinaria de acción[18]. El autor, además, plantea la capacidad que tienen algunas enfermedades para tornarse metáforas epocales (como sucedió con la peste y con la tuberculosis, pero también con el VIH/sida). La enfermedad, en estos casos, ya no es médica sino literaria, y las metáforas que se le asignan son el resultado de una manifestación cultural que ha consolidado con el tiempo un modo de concebir el padecimiento. Por ello, Pérez-Leal concluye que las enfermedades epocales no sólo son el producto pasivo de un conjunto de factores sociales, materiales y biológicos, ellas también catalizan los miedos, las obsesiones y las ansiedades que devienen en una enorme producción de significados que hacen que estas enfermedades sean capaces, literal y metafóricamente, de dar sentido a su

[17] P. PÉREZ-LEAL, *Literatura de VIH/sida. Enfermedad, cultura y metáfora*, tesis de doctorado, Georgetown University, Washington, D.C. 2007, pp. 101-102.

[18] *Ivi*, p. 144.

tiempo[19]. La literatura (y el arte en general), a partir de lo anterior, es, para el investigador, el campo más fecundo en relación con la virtualidad metafórica de la enfermedad.

En *La metáfora viva*, Paul Ricœur afirma que la metáfora debe ser reconcebida como una herramienta filosófica, ya que ella nos permite, con su trabajo articulador de imágenes y de constructos, leer el mundo y darle sentido a la realidad, de una manera diferente a como lo hacen los conceptos[20]. La metáfora es un elemento del lenguaje que va más allá del efectismo con el que se le ha asociado, ya que tiene un poder reflexionante. Está vinculada con la *lexis* (es decir, con la manifestación del pensamiento) y participa de un proyecto de instrucción o enseñanza[21], pues tiene la tarea de 'poner ante los ojos', de 'hacer imagen'; es decir, de describir «lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto»[22]. Estas características pocas veces mencionadas son las que activan su capacidad pedagógica, sobre todo al presentar las cosas 'como en acción' (por ello las metáforas están vivas, por ello tienen, también, una función ontológica: con sus desviaciones, con su capacidad de invención y de innovación, 'dicen lo que es'). Para el estudioso, esta no es una labor secundaria de la metáfora; todo lo contrario, es donde se halla su poder. Apunta Ricœur:

> La metáfora no es viva sólo en cuanto vivifica un lenguaje constituido. Sí lo es en cuanto inscribe el impulso de la imaginación en un «pensar más» a nivel del concepto. Esta lucha por el «pensar más», bajo la dirección del «principio vivificante», es el «alma» de la interpretación[23].

Por lo anterior, no le podemos dar un enfoque puramente retórico a la metáfora (centrada, en este caso, sólo en la palabra), también debe ser comprendida desde un enfoque semántico, que reconozca a la frase como la primera unidad de significación. Este cambio propuesto por Ricœur lleva a que

[19] *Ivi*, p. 154.

[20] P. RICŒUR, *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1980, pp. 17 y ss.

[21] *Ivi*, p. 52.

[22] *Ivi*, p. 56.

[23] *Ivi*, p. 409.

la metáfora se entienda como «un hecho de predicación», como «una desviación insólita a nivel de discurso-frase»[24]. Llevar la metáfora al campo discursivo (al campo semántico) es importante, ya que aclara su valor como enunciado y, entonces, como parte de una red de conexiones en la que los signos están vinculados no sólo entre sí, sino, además, con las cosas denotadas: el enunciado metafórico reconoce la relación entre la lengua y el mundo[25]. Lo que plantea Ricœur es una nueva retórica, fundada en la interanimación de las palabras dentro de la 'enunciación viva': las metáforas existen en la invención propia del discurso, en sus significaciones contextuales. Esta nueva retórica se aleja del «simple desplazamiento de las palabras», para llevarnos a la «relación entre pensamientos». El pensar es fruto del trabajo de la metáfora, al poner en presencia «ideas heteróclitas»; la metáfora, por ello, confiere un *insight*, es decir, «constituye una operación intelectual irreductible, que informa y aclara como ninguna paráfrasis podría hacerlo»[26].

Lo anterior nos dirige al valor hermenéutico de la metáfora. La metáfora es un instrumento de re-descripción. La lógica del descubrimiento, aclara Ricœur, comporta un proceso cognoscitivo, que se revela en la complejidad de la red de enunciados (metáfora ampliada) que conforma toda una obra. Lo importante, según apunta, es que se deben tomar en cuenta las conexiones que se establecen entre metáforas, así como su profundidad. En conclusión, según Ricœur: «La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento»[27],

[24] *Ivi*, p. 71.

[25] *Ivi*, p. 108.

[26] *Ivi*, p. 125. Es necesario aclarar que la producción de sentidos y de conocimientos, activada por el enunciado metafórico, no es inocua. Todo lo contrario, los enunciados metafóricos pueden llevarnos por caminos insospechados, al promover tanto sentidos beneficiosos sobre el mundo, como funestos: «El poder creador de la metáfora origina mundos, influye en nuestra percepción y en nuestra conceptualización de la realidad e impulsa a la acción» (J.M. GONZÁLEZ GARCÍA, *Metáforas del poder*, Alianza Editorial, Madrid 1998, p. 16).

[27] *Ivi*, p. 332.

su función hermenéutica. Por supuesto, esto tiene que ver con la verdad metafórica, un concepto que, de acuerdo con Ricœur, busca evidenciar la relación entre el enunciado metafórico y lo real. La metáfora, sin embargo, lleva al lenguaje a una realidad que se revela sólo parcialmente, que es ambigua y que está definida por la desviación simbólica ('ser como'). La verdad metafórica es tensional, es y no es. Entonces, el enunciado metafórico, en tanto elemento productor de innovación semántica, opera entre la identidad y la diferencia, y de ello se deduce su riqueza hermenéutica. Así, podemos afirmar que la metáfora no es un instrumento de demostración, sino un vehículo de 'comprensión'.

El VIH/sida, la homosexualidad y las imágenes de transformación

La explicación que hemos ofrecido nos ha de servir ahora para acercarnos a los cuentos seleccionados: "Carpe diem" y "Antes y ahora", del autor costarricense Alfonso Chase. Nos enfocaremos en el estudio de la representación del VIH/sida y de los sujetos vinculados con la 'enfermedad', a partir de las metáforas que estos textos organizan en torno a ellos. Las metáforas están incluidas en tramas[28], por lo que también nos referiremos al trabajo narrativo de dichos textos; en general, tomaremos estos elementos como herramientas simbolizadoras[29] que nos 'hacen ver' de una forma específica (no necesariamente 'positiva') realidades directamente relacionadas con ciertos

[28] De acuerdo con Ricœur, las tramas, las narraciones que construimos le dan, de alguna manera, sentido al mundo en el que vivimos. Esta afirmación es cierta tanto para las narraciones ficcionales como para las producidas por la historiografía, ya que ambas formas de narración, desde el punto de vista del filósofo, se sirven mutuamente a través de un préstamo recíproco en sus estrategias narrativas y en sus modos referenciales: tanto la historia como la ficción se aferran a las posibilidades de contar una narración como si realmente se hubiera dado (P. RICŒUR, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI Editores, México 2009, p. 780).

[29] Para Ricœur, las metáforas son la «superficie lingüística» de los símbolos. Los símbolos están en las «profundidades de la experiencia humana», y se mueven entre lo no semántico y lo semántico (P. RICŒUR, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores, México 2006, p. 78).

seres humanos en la década de los años noventa, según la contextualización planteada en los cuentos. Entonces, la idea es realizar un trabajo de 'interpretación' que considere no sólo la transferencia de significados, sino también sus interrelaciones con el mundo referido y su injerencia sobre nuestros modos de pensar.

En "Carpe diem", el VIH/sida no se nombra. Los lectores lo podemos reconocer a partir de la caracterización que el narrador hace del personaje principal, un migrante homosexual, costarricense, en New York. Sólo el hecho de que la 'enfermedad' no se nombre, ya debe alertarnos de su peso simbólico: el texto no nos dice qué es lo que causa el sufrimiento del personaje, pero el lector lo intuye porque el lenguaje que se utiliza para referir el padecimiento de este hombre está ya en el mundo, los significados en torno a la 'enfermedad' nos anteceden, son, como diría Ricœur, previos a la acción establecida en el texto (el cual, sin embargo, hará uso de ellos para ofrecer una re-descripción de la realidad, ahora desde la ficción). El VIH/sida, desde los primeros años, se entendió como una 'enfermedad' que desbordaba lo fisiológico y, por ello, adquirió múltiples significaciones culturales (la mayoría vinculada con la simbólica del mal)[30]. Hablar del VIH/sida (sobre todo del sida), aún hoy, es un tabú. Pero que en el cuento no se pronuncie su nombre, no quiere decir que no esté presente; todo lo contrario, al no nombrarlo, más se enfatiza, sobre todo a través de la trama planteada en relación con el protagonista, un hombre 'ahogado' con el peso físico, psíquico y social de la 'enfermedad'.

Entonces, la palabra sida, aunque no se pronuncie, está ahí, y su poder simbólico parece conformarse en el texto a través de imágenes de transformación del ser humano en 'otro' (a partir, por supuesto, de la 'infección'). El sida, aquí, no es sólo una 'enfermedad'; es además una metáfora que revela imágenes de la descomposición humana, según las múltiples

[30] En *Finitud y culpabilidad*, Ricœur se refiere a los símbolos primarios del mal: la mancilla, el pecado y la culpabilidad. Como veremos a lo largo del desarrollo de nuestro trabajo, las representaciones de los cuentos de Chase no se alejan de estas concepciones primarias, que se pueden encontrar en las ideas de infección, descomposición, exceso, castigo, contrición, entre otras (P. RICŒUR, *Finitud y culpabilidad*, Editorial Trotta, Madrid 2004).

acepciones que puede tener este término. Hay que pensarlo como una separación, como una división, pero también como una forma de desorden (físico, mental, social) y de deterioro. La descomposición hace referencia a un cuerpo putrefacto, pero también a un ánimo indispuesto. Con lo anterior, podríamos incluso decir que el cuerpo enfermo es una metáfora en sí mismo, ya que implica una desviación (de su estado 'normal') que nos 'dice algo', en este caso, algo sobre la muerte y sobre los temores humanos que la rodean (como veremos en el apartado final). Estamos ante una idea general de avería o malogramiento. Veamos cómo, hacia el final del cuento, se aclara la transformación del personaje al exponer la división de su conciencia y la transformación de su ser:

> Con naturalidad miró lo que le rodeaba en su pequeño cuarto. (...) Rompió una a una las fotografías que tenía pegadas en la pared y que reflejaban su único espacio de presente y pasado. Sin emoción alguna, respirando con agitación, sintió sobre su pecho hundido el palpitar del corazón, sabiendo que pertenecía ya a otra persona.
> Nada de lo que allí quedaba era suyo ahora. Ni siquiera su sombra, dividida en múltiples fragmentos sobre la pared[31].

En el cuento, el cambio del personaje en una otredad se da a causa del 'mal', entendido también como una 'polución', algo que se halla en la sangre[32]; es decir, en todo el cuerpo, y afecta cada uno de los aspectos de su vida. Lo vemos (es «puesto ante nuestros ojos», para utilizar la expresión de Ricœur)[33] en su transformación física, en su triste forma de sentir el mundo, en su sufrimiento generalizado, en la revisión de su propio accionar antes de saberse 'infectado'. Al inicio del texto, se señala lo siguiente sobre la situación del personaje: «Se quedó solo. Por propia voluntad y en la distancia que creyó percibir en la mirada de los otros. Dejó de visitar a su familia en Union City. Y su vida se

[31] A. CHASE, "Carpe diem", en *Cara de santo, uñas de gato*, Editorial Costa Rica, San José 1999, pp. 50-51.

[32] *Ivi*, p. 49.

[33] RICCŒUR, *La metáfora viva*, p. 56.

redujo al ir y venir de la casa al trabajo»[34]. En este punto, la afección es planteada como un fenómeno con consecuencias en lo social, pero que no deja de fundamentarse en lo corporal (ambos 'espacios', el cuerpo y la sociedad, han dejado de ser lo que eran para el personaje). En relación con el espacio corporal, el narrador detalla a continuación cómo empezó la 'enfermedad' en el protagonista y describe algunos de sus síntomas: empezó con una «molestia» que le movía todo el cuerpo, «nacida del estómago y tintineante entre los bronquios»[35]; desde el principio, el personaje adelgazó rápidamente y se le inflamaron los ganglios en el cuello y cerca de la ingle; luego tuvo frecuentes influenzas y dolores de huesos; una tos persistente y náuseas recurrentes; constantes dolores en la parte baja de la espalda y muchos escalofríos; además, una debilidad creciente y «una punzada en el cerebro que le nublaba la vista y le hacía percibir pequeños puntos negros, que luego se desvanecían en el aire»[36].

Estas 'anomalías' corporales son, evidentemente, signos de la 'enfermedad' y, como tales, funcionan, en el caso del VIH/sida, como una marca estigmatizante. Los síntomas, acá, tienen un peso simbólico, y son ellos los que nos permiten deducir que el hombre está 'enfermo de sida': los síntomas también hacen imagen, 'dicen lo que es'. El estigma en torno al protagonista se nota en el trato lejano que empezó a tener con su familia y amigos, pero también en la distancia que estableció en relación con él mismo (al final del cuento, él ya no es él, como afirmamos antes). Entonces, el cuerpo del personaje es tomado por algo que lo va alterando, por el VIH/sida, y es esta alteración la que conlleva su situación social inferiorizada, la cual es definida realmente por las narrativas que se reactivan acá en torno a la 'enfermedad', en torno al 'mal', entendido como una 'nueva peste'. Dichas narrativas (que, además, plantean la supuesta culpabilidad del 'enfermo de sida') no son nuevas, provienen de distintos campos. Piénsese en el periodismo, la medicina, la

[34] CHASE, "Carpe diem", p. 43.

[35] *Ibidem*.

[36] *Ivi*, p. 47.

política y la religión; estos campos, durante los años ochenta, ratificaron los significados más perniciosos sobre el VIH/sida. La «miseria de posición» (el concepto es de Pierre Bourdieu)[37], el rechazo que sufre el personaje, en tanto 'representante de la peste', será lo que finalmente lo dirija a la muerte material. En el caso de este sujeto, primero se da una muerte social (la que el enfermo trata de ignorar, al menos en la etapa final de su 'infección' –se repite que a él ya nada lo conmueve–) y, luego, la muerte definitiva, la cual sólo podemos entender como una consecuencia de la primera, ya que este hombre enfermo termina suicidándose en el río Hudson. El suicidio, acá, no es una elección final liberadora, al menos no en un sentido político. El suicidio es la salida ante el dolor creciente (físico, social, emocional), experimentado por el personaje:

> A la mañana siguiente encontró, en diversos lugares del cuarto, unos envoltorios con veneno para ratas, puestos por la invisible mano de quien le había visitado el día anterior. Se estremeció. Pero el escalofrío por todo el cuerpo solo fue un aviso para algo que había estado pensando durante días y días. ¿Cómo terminar con aquella larga agonía?[38]

En este cuento, el sida no mata al personaje, lo mata la soledad y el rechazo (aunado, por su puesto, a los malestares físicos constantes, los cuales se vuelven insoportables). A lo largo del texto, se resalta cómo la soledad (otro signo que debemos incluir en la red de conexiones establecida por el cuento) era uno de sus mayores tormentos, y es claro, según hemos visto, que ella es el resultado de su sintomatología. La 'enfermedad' hizo que los amigos lo evitaran, que el trato con sus clientes cambiara y que el jefe hablara con él sobre sus continuos malestares (el jefe incluso le recomendó, para no dar una mala impresión en el trabajo –era barman–, alzarse el cuello de la camisa o ponerse un chaleco para tapar su delgadez). Luego, sin embargo, el narrador asegura: «No sentía miedo de la soledad o de la conciencia de estarse quedando absolutamente solo, por

[37] P. BOURDIEU, *La miseria del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1997, p. 10.

[38] CHASE, "Carpe diem", p. 46.

propia voluntad o por el sentido de distanciamiento de aquellos que fueron sus amigos. Lo único que realmente le producía pánico era la carencia de sueño»[39]. En este punto, la 'enfermedad' es tan sobrecogedora (principalmente por la incapacidad del personaje para dormir, para descansar), que la situación social pasa a segundo plano, aunque nunca deja de ser parte del sufrimiento del protagonista, quien parece ser un sujeto totalmente resignado ante su destino, la enfermedad y la muerte:

> En términos reales nada le importaba ya. Ni tomar siquiera los medicamentos o los analgésicos. O las infusiones que le habían dado para evitar los dolores de huesos, que algunas veces eran insoportables. (...)
> Había oído decir que existe gente que se aferra a la vida cuando la muerte se convierte en algo inevitable. No era su caso. Al temor inicial de cuando habría de declararse alguna enfermedad y cuáles serían los primeros síntomas, tomó las cosas con gran tranquilidad. Con una cierta resignación que se manifestaba en su manera de seguir un plan de vida, interrumpido por el cansancio o por los pequeños dolores y cada vez menos por la idea fija de que el plazo era cada vez menor y las cosas y las gentes se diluían ante sus ojos, cubiertos por esa extraña sensación de que el cerebro, atormentado por pequeños aguijones, iba cerrando lentamente su capacidad de percepción[40].

El VIH/sida es presentado, entonces, como una descomposición corporal con implicaciones en lo social y en lo psíquico, según se ha explicado. Hasta este punto, podríamos pensar que la narración de Chase expone el sufrimiento, y, por ende, la humanidad, de este hombre (de cualquier hombre) con VIH/sida durante la década de los noventa (a pesar de la complicación que hoy implica –aunque posiblemente también a finales de los noventa– la reproducción de imaginarios similares a los de los primeros textos literarios sobre el VIH/sida, centrados en la inexorabilidad de la muerte por la 'nueva enfermedad' y en el suicidio como un escape al sufrimiento). Sin embargo, para nosotros es un problema cuando, hacia el final del cuento, el narrador asegura que el personaje

[39] *Ibidem*.

[40] *Ivi*, p. 47.

nunca había reflexionado sobre su «tipo de vida». En este punto, se refiere que, desde los diez años, el protagonista empezó a desarrollar un impulso físico estimulado por los escarceos con sus primos, los cuales se «hicieron costumbre y marcaron su vida»[41]. Esto lo llevó a desarrollar una 'adicción' a los encuentros fugaces, furtivos y anónimos, apoyada por un miedo al compromiso (lo que le impidió tener relaciones más estables): «Todo al grano. Rápido: casi sin dar nombres o dándolos falsos. Una especie de alivio que se hizo costumbre, primero, y luego adicción. Cada madrugada lo mismo. Algún lugar oscuro. Un cine viejo y destartalado. Un orinal público. Un sitio al extremo de la ciudad, cerca del puerto»[42]. Para el narrador, estos aspectos sintetizan la vida previa del personaje, quien finalmente conoce a un chico que le atrae más de la cuenta y que, según él, lo 'infecta' (o al menos eso quiere pensar):

> Podría jurarlo ahora mismo. Tres semanas saliendo casi todos los días. Intimidad y ternura en la belleza destartalada de un cuarto de artista y algo de dejadez, de olvido de sí mismo, para encontrarse reflejado en los ojos de la otra persona. Luego la costumbre y más tarde la separación. Sin muchos lamentos: con cortesía y nostalgia como ocurre en estos tiempos donde ningún sentimiento debe ser muy intenso ni ninguna memoria convertirse en recuerdo. Todo en el ahora, en el aquí de nuestro tiempo, en ese dolor que le llega del cuello hasta el cerebro. De los hombros hacia arriba, expandiéndose por toda la espalda. Y esa tos: necia, sofocante, seca y fuerte[43].

Desde nuestro punto de vista, lo que se resalta sobre el personaje, en esta parte del cuento, es su gusto por el sexo casual y, entonces, su promiscuidad; y, aunque el narrador no parezca interesado en enjuiciar al protagonista, realmente lo hace, ya que se enfoca en describir su vida (anterior a la 'enfermedad') como una 'vida desordenada'. Por supuesto, lo dicho no se aleja de las narrativas reproducidas durante los primeros años de la aparición del

[41] *Ivi*, p. 48.
[42] *Ivi*, p. 49.
[43] *Ibidem*.

virus, cuando se entendía al enfermo de sida como un enfermo 'moral' (al vincular el 'mal' con la homosexualidad y con sus 'modas perniciosas'). El VIH/sida, por tanto, se puede interpretar, de acuerdo con la lógica establecida en el texto, como el 'descalabro final' al que llevan las costumbres sexuales del propio protagonista. Así, estamos realmente ante dos suicidios: el primero relacionado con las libertades sexuales, con el 'vicio' del protagonista (entendido como un acto autodestructivo, que lleva al VIH/sida) y, el segundo, con el hecho de tirarse en el río para aliviar su sufrimiento ante los dolores provocados por la 'enfermedad'. Se ratifica, entonces, que las imágenes de transformación están ligadas con el VIH/sida y que llevan, fundamentalmente, a la destrucción, a la muerte.

La idea de disfrutar en el momento, en el ahora, nos dirige al título del cuento, "Carpe diem". Sin embargo, aquí, la máxima de Horacio se plantea como una queja ante los cambios producidos por la revolución sexual, en la segunda mitad del siglo XX, en relación con las comunidades homosexuales (sobre todo en los espacios urbanos)[44]. Estos cambios son los que provocan el caos relacionado con la 'enfermedad', pero también, paradójicamente, son ellos los que llevan al personaje a entender su desgracia como algo positivo, ya que le permitieron una especie de contrición y de autoreflexión. La desgracia se conforma, al final del cuento, como un elemento didáctico-moralizante: «viéndolo bien [su desgracia] no lo era tanto, porque por aquella situación había empezado a mirarse adentro de sí mismo, alejándose de fiestas y actividades, de bares y espectáculos»[45]. Entonces, el protagonista, según el

[44] Al respecto, el narrador de este cuento asegura que el protagonista: «Siempre se sintió bien en la ciudad, que amaba y conocía como pocos. Un espacio de libertad absoluta, único en el mundo. Calles en las que podía ser un número o una sombra. Baños públicos en donde era un cuerpo sin nombre. Una o múltiples caricias sobre su carne, algo que se diluye en vapor ardiente para purificarse». *Ivi*, p. 50. La ciudad también es valorada, en "Antes y ahora", como un espacio cómodo para el personaje: «Después de lo de la clínica [una clínica de abortos en la que trabajó] me volví otra vez para acá, porque yo no puedo vivir sin Radio City y sin ir de compras al Méicis [Macy's] o tirarme todo el domingo en Central Park» (CHASE, "Antes y ahora", p. 102).

[45] CHASE, "Carpe diem", p. 50.

narrador, asume el VIH/sida como una lección, lo cual reactiva los discursos que utilizaron la 'enfermedad' como una herramienta biopolítica, como una forma de control de las conciencias y de los cuerpos de los sujetos, un control ejercido «desde adentro»[46]. *Carpe diem* también es, para el personaje, vivir el dolor producto de la 'enfermedad', la cual, según lo explicado, se comprende como una desgracia autoinfligida. Finalmente, no extraña que en la escena del suicidio se retome la frase de Horacio. Vivir el momento llevó al personaje a hundirse en el río:

> Enrumbó hacia el sur. Hasta la orilla del río. Sucio y espeso, verdusco y oscuro al empezar el anochecer. Se detuvo al borde de un pequeño promontorio. *Carpe Diem*, dijo antes de hundirse. Primero lentamente, luego arrastrado por la perezosa corriente que reflejaba, débilmente, las primeras luces de los lejanos edificios[47].

Como explicamos con Ricœur, hemos leído la trama de este cuento a la luz de las conexiones que se establecen entre los signos que ella misma moviliza. Esto nos ha permitido desvelar las ideas profundas que se ligan con el personaje principal, pero, más aún, con la 'enfermedad' que lo atormenta. Nuestro análisis de los elementos metafóricos del texto nos ha llevado a descubrir la configuración cognitiva que, en este caso, sostiene las imaginaciones sobre el VIH/sida, las cuales funcionan como una forma de comprensión de un fenómeno complejo. De acuerdo con lo señalado en el anterior apartado, la metaforización en torno al virus y al síndrome no ha sido nunca inocente, mucho menos, inocua. Las metáforas reveladas en el cuento, las cuales no son nuevas, ya que las encontramos fácilmente ligadas con otras enfermedades mortales del pasado[48], producen sentidos y conocimientos peligrosos, pues

[46] M. FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, 1. *La voluntad de saber*, Siglo XXI, México 2007.

[47] CHASE, "Carpe diem", p. 51.

[48] A propósito, véanse los trabajos de P.A. TREICHLER, "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification", *Cultural Studies*, 1 (1987), 3, pp. 263-

buscan, de una u otra forma, limitar la vida de ciertos sujetos, de los homosexuales, al degradarlos como humanos, al mostrarnos una síntesis negativa de sus vidas y de sus muertes.

En "Antes y ahora", el narrador es el mismo protagonista. En este caso, sí tiene nombre: Constantino Ureña, un homosexual, costarricense, viejo, iletrado y migrante en la ciudad de New York, a finales de los años noventa. Acá, el personaje no está enfermo y no hay una descripción de la 'enfermedad' como una transformación corporal. La transformación tiene que ver más con los usos y costumbres de la gente, sobre todo del personaje, quien se autocaracteriza, al menos cuando era un recién llegado en la ciudad, como un «calenturiento»[49]. El VIH/sida, por tanto, se entiende como un hito histórico (se marca un antes y un después de la 'enfermedad' que vino a cambiarlo todo) con consecuencias en distintos aspectos de la vida de las personas, sobre todo en sus dinámicas relacionales y sexuales. Esta idea del VIH/sida como un hito histórico no deja de ser una torcedura significativa para este término médico (no hay que olvidar que tanto VIH como sida son, en primer lugar, lenguaje científico). Incluso podríamos interpretarlo a partir de los aportes de Hans Blumenberg, quien entiende las metáforas absolutas como elementos para reflexionar sobre aspectos difíciles de la realidad humana, a través de las épocas[50]. Así, el VIH/sida es una metáfora que nos permite, acá, diferenciar entre tiempos: el tiempo vivido antes de la aparición del virus (el de la libertad sexual, como señalamos en relación con el cuento anterior) y el tiempo que vino después, con todas las problemáticas que implicó para el ser humano, sobre todo para los homosexuales. Si el VIH/sida es una metáfora absoluta, lo es de la crisis general (¿existencial?) que provocó este 'mal' en la época de su aparición.

305 y S. SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Impresiones Sud América, Buenos Aires 2003.

[49] CHASE, "Antes y ahora", en *Cara de santo, uñas de gato*, p. 102.

[50] H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, traducción de Jorge Pérez de Tudela, Trotta, Madrid 2003.

El cuento inicia con una introducción en la que el personaje se expone como un consejero, aunque, según él, no haya nacido para eso: «Yo no nací para dar consejos. Pero me he pasado la mitad de mi vida intentando darlos, aunque nadie me haga caso. Todo lo que tengo es la experiencia y, a veces, ni ella me sirve de nada, porque repito las mismas cosas como si estuviera condenado a vivirlas hasta el final de mis días»[51]. Constantino se dedica a hablar de sí mismo, de su gusto por conversar y de su capacidad para convencer, sobre todo a hombres, ya que asegura que por su apartamento pasaron casi 300 muchachos:

> ¿Usted sabe?, mucha gente me tiene envidia por lo poco que tengo o por la gente tan linda que me consigo a pura labia. No es que les prometa el cielo, pero sí las nubes. Yo me sé la historia, completa, de todos los muchachos que han pasado por este chante [por esta casa]. (...) Cuando yo me vine siempre estaba con calentura y no podía ver a un muchacho porque me espoteaba [*to spot*, aquí puede significar 'ubicarse en un lugar para ser notado'] todo. Nadie me creería si yo contara a los que he tenido en mi cama, aunque fuera un ratito, y de pura ilusión, pues yo tengo el don de hacer que se crean como el Stiv Rivs [Steve Reeves] en sus mejores tiempos[52].

Este personaje es representado como un homosexual pintoresco, caracterizado por su promiscuidad, pero también por su perversión y criminalidad. Estos conceptos tienen, de acuerdo con la lógica conservadora y patriarcal, una relación significativa con los homosexuales, con su 'estilo de vida', y, entonces, con el VIH/sida; son parte de la cadena de significados ligados a la 'enfermedad' y a todo el mal que ella representa (podríamos decir que estamos ante una metáfora ampliada, de acuerdo con lo expuesto por Ricœur). Veámoslo con el propio Constantino, quien explica que, por su gusto por los hombres jóvenes[53], tuvo que escapar de Costa Rica:

---

[51] CHASE, "Antes y ahora", p. 101.

[52] *Ivi*, pp. 102-103.

[53] Además de los hombres jóvenes, el personaje asegura que a él le gustan los «hombres bien machos» y, en un derroche de desprecio y de discriminación, dice que no soporta a las

> Y es que nosotros [los homosexuales] somos muy colorientos y por eso yo me tuve que venir para acá, porque me agarraron con un chiquillo en el Parque Bolívar y casi me llevan hasta el Patronato. Yo no ando pensando en maldeces, pero cuando veo a uno que me gusta mucho me pongo como loco y pierdo el control de la cabeza a los pies. Es algo que no me puedo explicar y me sucede desde era un beibi [*baby*], casi, cuando veía a los animales hacer cosita y me quedaba como ido hasta que mi abuela o el peón me entraban a escobazos[54].

Es claro que la narración de este personaje, de su propia vida, está marcada por sus ansias por contar; incluso el texto concluye con la siguiente leyenda: «Consejos de don Constantino (Tino) Ureña, una tarde de agosto de 1998, en Central Park, en la Ciudad de Nueva York»[55]. El personaje homosexual tiene acá voz, pero, como vemos con la cita, es la voz de un sujeto infame; un 'enfermo sexual', de acuerdo con las representaciones estereotípicas del homosexual[56]. Constantino se configura, en el cuento, como un criminal con suerte, ya que puede escapar de la justicia costarricense[57] y de la calamidad del

«loquillas jugando a tener implante vaginal»: «No me gusta hacer de mujer ni en la cama ni en la casa. No me interesa tener marido o ser la esposa de cualquier patas vueltas que se vive jorobando a su pareja. Yo tengo la idea de que la gente de ambiente, no toda, repite la vida de los *strai* [*straight*] y hasta se dan de vergazos entre ellos. Yo no. ¡En mi casa mando yo! Aunque algunas veces los caprichos de algunos me haigan [hayan] hecho mucho daño, pero siempre sin que la sangre llegue al río» (*Ivi*, p. 105).

[54] *Ivi*, p. 103.

[55] *Ivi*, p. 107.

[56] No hay que olvidar que las representaciones (como los imaginarios, las narraciones, las metáforas) tienen consecuencias en el mundo del lector. La reproducción de este tipo de imaginarios debe, por ello, provocar una reflexión en torno al peso social de estas representaciones que podemos calificar como funestas, ya que ratifican el lugar que se les ha dado a estas personas doblemente estigmatizadas, tanto por su sexualidad como por la asociación que, desde los ochentas, se estableció entre ellas y el VIH/sida.

[57] El personaje también logra escapar de la justicia estadounidense, ya que dice que, cuando llegó a New York, empezó a trabajar como técnico de alimentación en una clínica privada que «terminó siendo de abortos», por lo que tuvo que salir corriendo de ahí (*Ivi*, pp. 101-102).

VIH/sida. ¿Cómo logra esto último? Según él, gracias a la ayuda de un ángel que vivió con él por un tiempo y que lo protegió. Asegura el personaje:

> Pero a mí me protege un ángel. ¿No le he contado eso? (...) Un ángel de verdad que se llamaba Máikol (...). Supe que era un ángel porque no sabía dónde había nacido o de dónde venía. No tenía lugar dónde vivir y se ganaba los chuminos por temporadas, porque ni hambre tenía. En ese tiempo era muy fácil ver ángeles aquí, por el lado de la calle catorce y un poquito más abajo, por el muelle[58].

Constantino afirma que nunca tuvo «nada de aquello» con el ángel, el cual es descrito como un hombre «moreno y bien hecho»[59], pero está convencido de que su vida se salvó gracias al tiempo que estuvo con él, ya que, en esa época fue cuando se dio la explosión de casos y él, milagrosamente, no se vio afectado: «Ahora yo puedo comprender que era un ángel, de verdad, porque en ese tiempo se dieron muchos casos y porque cada vez que le preguntaba que de dónde venía siempre me decía: ¡oh, míster Ureña, de allí!, y señalaba hacia arriba, como si hubiera caído de entre las nubes»[60]. Decimos milagrosamente, pues el personaje insiste en señalar (en un gesto mitómano) la cantidad de hombres que pasaron por su casa, desde presidentes y artistas, hasta deportistas y cantantes. El milagro se explica por el cambio que experimentó Constantino al conocer al ángel; según él, desde entonces su vida se transformó (aunque no detalla cómo): «Uno nunca vuelve a ser el mismo luego de haber vivido con un ángel, como me pasó a mí. Se me fue el sentido del tiempo y no pude saber si fueron semanas o meses, ya se lo dije. Eso sólo ocurre una vez en la vida y de una entre un millón de oportunidades»[61].

Aunado a lo anterior, el protagonista nos cuenta que, durante su última visita a Costa Rica (hacía diez años, es decir, a finales de los ochenta), fue a la basílica a pedirle a la Negrita, a la Virgen de los Ángeles, que no le diera el

[58] *Ivi*, p. 103.
[59] *Ivi*, p. 104.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*.

«Eis» (*AIDS*, el sida). Como es evidente, el relato de Constantino toma aspectos propios del pensamiento mágico-religioso para explicar el milagro de estar sano: «Por aquí se han muerto casi todos mis amigos y un montón hacen cola. No sé qué nos pasó. Yo creo que nuestra vida es antes y después del *Eis*. Antes uno no tenía miedo y se la tiraba con seguridad y vacilando. Ahora uno está como paralítico. Todo se lo come con los ojos»[62]. Con lo anterior, podemos pensar que el cambio vital al que se refiere el personaje está ligado con la ya mencionada transformación de las relaciones sociales y sexuales ocurrida a partir de la aparición de la 'enfermedad'. Así, podemos interpretar que Constantino cambió porque tuvo temor a los cuerpos de los otros, ante la posibilidad de que estuvieran enfermos y lo 'contagiaran' (de ahí que sólo pudiera 'comer con los ojos')[63]. El miedo al 'mal' y, entonces, a la muerte, participan de la caracterización del VIH/sida en este relato. El VIH/sida es, acá, una amenaza que, de una u otra manera, pone en regla a los sujetos (antes señalamos cómo el VIH/sida funcionó, de acuerdo con ciertas retóricas políticas, médicas y religiosas, como una herramienta de control). En la narración de Constantino incluso se presenta uno de los mitos que se movilizó en la década de los ochenta en torno a la 'enfermedad', entendida como un arma para acabar con los homosexuales, un virus creado por científicos: «Adelita González, cuando vino por aquí la última vez, tenía la idea de que el *Eis* era una cosa que se había hecho en un laboratorio para matarnos a todos, porque les daba miedo de que nos estuviéramos apoderando del mundo»[64]. A pesar de estas ideas, el cuento concluye con una especie de llamado a la 'liberación', ya que Constantino asegura que 'ahora' que perdió el miedo a la muerte, es más feliz. Su alegato final es a favor de

[62] *Ivi*, p. 106. Énfasis en el texto.

[63] El VIH/sida no se aleja, en este caso, de la idea de la enfermedad como castigo, aunque en el caso del protagonista sea un castigo secundario (el de sólo 'comer con los ojos'); este castigo, sin embargo, señala cómo las relaciones entre los homosexuales se vieron alteradas por el 'mal', por el terror a la muerte.

[64] CHASE, "Antes y ahora", p. 106. Énfasis en el texto.

«vivir el momento»[65], de disfrutar la vida, pues «el único cielo está aquí y uno se lo hace», según sus palabras finales. Sigue el personaje:

> No hay nada del más allá y un cuerpo bien lindo vale más que la vida eterna. No sé qué me pasó. Me exclusivé con yo mismo y, aunque no perdí devociones, pienso que a mí no me importa que todo se acabe cuando uno cuelgue las tenis.
>
> (...)
>
> Tal vez cuando me esté muriendo llegue otra vez el ángel. ¿No tiene calor? Compórtese como en su casa. Si se quita la ropa yo no me enojo. Solo un ratico. ¡No ve que el que carga el saco es el único que sabe lo que lleva adentro![66]

Con todo lo anterior, nos parece que este cuento revela la amplitud de acción de la 'enfermedad', la cual ha afectado no sólo a los cuerpos (a los sistemas orgánicos humanos completos), sino, además, al sistema social del que participa el personaje. El 'cuerpo social', entonces, también se transforma a causa del miedo provocado por el 'mal': antes era un 'cuerpo abierto', que permitía las relaciones entre las personas[67]; ahora es un 'cuerpo cerrado', gobernado por el temor a la muerte por la 'enfermedad'. La noción de 'mal' se mantiene constante dentro de la red de conexiones establecida entorno al VIH/sida. Desde nuestro punto de vista y de acuerdo con las significaciones que encontramos en los textos literarios estudiados, este es el núcleo duro de las representaciones relacionadas con la 'enfermedad'. Que el VIH/sida se entienda como el 'mal' explica esa conciencia de cuidado que encontramos en Constantino, aunque al final abogue por romper con la enajenación provocada por el miedo. Como afirma Meira Weiss, «las enfermedades son, sin dudarlo,

[65] Este consejo, al final de la narración de Constantino, tiene un peso biopolítico importante; sin embargo, a la luz de lo estudiado en relación con el cuento anterior, no deja de ser paradójico.

[66] *Ivi*, pp. 106-107.

[67] De nuevo, en este punto, podemos hacer referencia a la revolución sexual, la cual, tanto en el anterior cuento como en este, parece ser un elemento fundamental para entender la aparición del VIH/sida y el consecuente cambio social, dirigido por el discurso conservador a favor de la moderación (finalmente criticada por Constantino).

una parte importante de nuestra experiencia corporal y pueden arrojar luz sobre la construcción social del cuerpo como un medio cultural de expresión y actuación»[68]. Así, como hemos visto en "Antes y ahora", el VIH/sida descubre (para delimitar) la relación que tenemos con nuestros cuerpos y, también, los intercambios que establecemos con otros cuerpos dentro del entramado social.

A manera de conclusión: la enfermedad y lo siniestro

Las metáforas, las tramas, los imaginarios, los símbolos (en tanto recursos de significación) participan en la construcción de narrativas específicas que, como vimos en los casos estudiados, revelan todo su poder predicativo al sintetizar la acción humana; es decir, al hacer, desde la ficción, una composición y selección de las realidades vividas por los sujetos a los que se refieren. De acuerdo con Ricœur, toda síntesis implica una forma específica de entender el mundo[69], por lo que conlleva un trabajo representacional parcial, el cual, además, se puede tornar negativo cuando reproduce ideas que no hacen sino ratificar los procesos de marginalización propios de las sociedades jerárquicamente organizadas. Estas ideas funestas son asumidas por los lectores, quienes finalmente ponen los textos y sus discursividades en relación con su propia existencia. Por lo anterior, es importante plantear críticas a aquellas reconfiguraciones ficcionales (o con otras pretensiones de verdad), que hagan que veamos como normal la violencia simbólica que las atraviesa.

En los cuentos de Chase, encontramos representaciones ambiguas, ya que, por un lado, parece que tratan de rescatar algo de la humanidad de los homosexuales, cancelada por el VIH/sida; pero, por otro, movilizan discursos estereotípicos que aseguran su carácter 'perverso' y, entonces, justifican todo el mal que los rodea. Por ello, en ambos textos se plantea una queja (algo velada) a las libertades sexuales que, según lo detallado por los narradores, llevaron, de

[68] M. WEISS, "Signifying the Pandemics: Metaphors of AIDS, Cancer, and Heart Disease", *Medical Anthropology Quarterly*, 11 (1997), 4, p. 472. La traducción es mía.

[69] P. RICŒUR, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI Editores, México 2004, p. 32.

una u otra forma, a la crisis producida por el VIH/sida, el cual se entiende en estos cuentos, fundamentalmente, como una descomposición. En el primero, el VIH/sida se define como una 'enfermedad mortal' producida por una vida desordenada (el protagonista, como vimos, es revelado como un sujeto promiscuo, ajeno al compromiso). La 'enfermedad' es una especie de 'cruz' (de castigo) para el personaje, quien decide liberarse de esa carga a través del suicidio. El segundo cuento no deja de reproducir una imagen funesta del personaje homosexual, ya que es caracterizado como un criminal, como un 'enfermo sexual' (por su promiscuidad, pero más por su gusto por los menores de edad). En este caso, el VIH/sida no está en el cuerpo del personaje sino en el cuerpo social, lo cual, desde la perspectiva del narrador-protagonista, transformó las dinámicas relacionales de los sujetos, especialmente de los homosexuales como él, que disfrutaban al tener muchos y variados compañeros. Así, la 'enfermedad' se liga con el temor a la muerte y, entonces, con la idea de una amenaza constante.

Lo anterior nos permite reflexionar, en este punto, sobre la enfermedad en general, pero más aún sobre la enfermedad mortal (como hemos dicho, de esta manera se entiende el VIH/sida en los relatos), en relación con el sentimiento de lo siniestro. De acuerdo con Andrew Warsop[70], el cuerpo enfermo, interpretado fenomenológicamente como una herramienta rota o descompuesta, despierta una sensación extraña, pero, según él, lo más extraño de la enfermedad (aunque no es exclusivo de ella) es que activa la idea de que nuestros cuerpos se volverán cadáveres inertes, sin vida (sigue los planteamientos de Freud y de Heidegger). Es más que evidente que el cuerpo indica la propia mortalidad, pero cuando estamos sanos estamos alienados de esta evidencia: simplemente no la vemos. La enfermedad, entonces, se concibe como una amenaza en la medida en que nos hace conscientes de la carga existencial de nuestra propia mortalidad. Según afirma el autor[71], el sentimiento de lo siniestro se activa en un peculiar sentido de

[70] A. WARSOP, "The Ill Body and *das Unheimliche* (the Uncanny)", *Journal of Medicine and Philosophy*, 2011, 36, pp. 484-485.

[71] *Ivi*, p. 485.

horror o de ansiedad: «The anxiety of the uncanny stems from fear of punishment (Freud) and Dasein's awareness of its basic uncanniness or unhomelikeness (Heidegger). Both writers emphasize in different ways how the uncanny is associated with our becoming aware of our own death»[72]. La diferencia que Warsop encuentra entre Freud y Heidegger es que el segundo no caracteriza lo extraño a partir del objeto de nuestros miedos, sino a partir del giro radical que, en la extrañeza, se da en la conciencia de cómo existe uno; es decir, en el acto de concientización de que somos-para-la-muerte. Para Warsop, este último punto es el más claro a la hora de entender las sensaciones que despierta el cuerpo enfermo en nosotros:

> In bodily uncanniness, we become aware of how our bodies are like other objects not merely in the sense that we see them as perceivable and outside us but other in the sense of being inert or lifeless material. When we are well, we are absorbed by the diverse ways our bodies disclose the world to us, but in illness, we are reawakened, in a bodily way, to impending world collapse. Death manifests itself as the inevitable going-to-die lifelessness of our bodies. We see how our material bodies may occupy and share 'lifeless' physical space with other inert things. Medicine encourages us to think of our bodies as tools or machines that perpetually serve us and, in this sense, guarantee our living through them. But in uncanniness, we see how flesh will fail us and how we have been wrong to think otherwise. We are, as Heidegger pointed out, Being-toward-death, and, although we can defer to others, surgeons for example, to help us restore our bodily capacity, we cannot deputize the distinctively ineluctable possibility of our own death[73].

Así, podemos volver a los relatos de Chase y ver que el VIH/sida llena de este sentimiento de lo ominoso prácticamente todo: en "Carpe diem", el cuerpo del protagonista, con su transformación a causa de la 'enfermedad', deja de ser familiar y se vuelve extraño (para él y para todos). El personaje se torna en un cadáver con algunos rastros de vida o se mantiene como un ser vivo, pero en la

[72] *Ivi*, p. 487.
[73] *Ivi*, p. 493.

agonía final. Estamos ante la manifestación más clara de la muerte, entendida como un colapso de todas nuestras posibilidades (de ahí que antes habláramos, en relación con la enfermedad, de la idea de descomposición). La sociedad (la familia, los amigos, etc.) reacciona ante la situación del personaje de forma en que también se evidencia lo siniestro de la situación alrededor del VIH/sida y su capacidad para despertar la conciencia del ser-para-la-muerte mencionada antes. Esto, además, explica el rechazo que experimenta y la separación que él mismo marca en relación con los otros.

En "Antes y ahora", es la sociedad la que despierta este sentimiento en el protagonista. La sociedad deja de ser familiar para Constantino, pero deja de serlo por la presencia potencial del VIH/sida en todos. Es el miedo el que salva a este hombre que sólo encuentra tranquilidad en sus imaginaciones mágico-religiosas: en su compañero-de-casa/ángel-venido-del-cielo y en su ruego a la Virgen de los Ángeles. El VIH/sida implica, para el personaje, un despertar en relación con la muerte. Esta primero le provoca terror (entiende que así como muchos ya han muerto por la 'enfermedad', él también puede morir), pero, más tarde, lo lleva a plantear su liberación, al tener la voluntad por acabar con ese sentimiento siniestro que lo rodea todo. Entonces, el antes y el ahora pueden entenderse tanto a partir del miedo provocado por la 'enfermedad', como a partir de la ruptura en relación con dicho miedo, gracias a la cancelación de lo ominoso: vivir el ahora, por ello, es su consejo más emancipador, ya que no sólo neutraliza lo ominoso de la conciencia de ser-para-la-muerte, sino que, también, anula el poder biopolítico, el cual, como afirmamos antes, funcionó y, posiblemente, aún funciona en torno a esta 'enfermedad'.

Finalmente, podemos retomar aquí las ideas de Ricœur sobre la importancia que tienen las narraciones para las identidades colectivas. En la medida en que ellas participan de los procesos ligados al recuerdo y al olvido (es decir, a la memoria), nos parece necesario su estudio; sobre todo es vital la revelación de los recursos de significación que conforman las narraciones mismas, ya que, como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo, ellos son fundamentales para comprender los imaginarios que nos llevan a pensar y a actuar de formas particulares. Los recursos de significación pueden remarcar divisiones que excluyen a los otros; sin embargo, también podemos encontrar

recursos que tratan de recuperar a quienes han sido olvidados por narrativas específicas. Los cuentos de Chase, lamentablemente, no logran esto último y se quedan, principalmente, en una reproducción de estereotipos (en este caso, vinculados con el VIH/sida) que no hace sino dañar más al homosexual de carne y hueso.

Los entramados discursivos están cargados de recursos de significación (metáforas, ficciones, imaginarios) que propician formas específicas de percepción del mundo y de los sujetos que lo habitan. Estas formas específicas de percepción pueden ser en unos casos beneficiosas, pero en otros pueden ser funestas. Pueden ser funestas al juzgar ciertas realidades y al activar procesos de revictimización de individuos marginalizados en diferentes momentos históricos, como también al ocultar el sufrimiento y, entonces, la humanidad de quienes han sido definidos como un otro indeseable, como parias. Así, el carácter ruinoso de ciertos recursos de significación lo es en la medida en que pueden estar cargados de distintas formas de violencia. Según González García[74], «las metáforas de la enfermedad suelen tener un componente altamente autoritario», ya que están cargadas de «ideologías políticas» que las utilizan para promover el miedo y la sensación de peligro en torno a ciertos padecimientos (y en torno a los sujetos vinculados con ellos), como forma de control de la población. Esto es, precisamente, lo que hemos encontrado en los relatos de Chase estudiados.

Bibliografía

Blumenberg, Hans. *Paradigmas para una metaforología*, traducción de Jorge Pérez de Tudela, Trotta, Madrid 2003.

Bourdieu, Pierre (ed.). *La miseria del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1997.

Carrasco, Candide. "Voces gay en la narrativa costarricense", *Letras*, 35 (2003), pp. 81-101.

Chase, Alfonso. *Cara de santo, uñas de gato*, Editorial Costa Rica, San José 1999.

[74] J.M. GONZÁLEZ GARCÍA, *Metáforas del poder*, p. 20.

Chaves, José Ricardo. *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*, EUNA, Heredia 1998.

Coto Rivel, Sergio. *Espacios de marginalidad y nuevas propuestas de género. La construcción del discurso homoerótico en la novela* Paisaje con tumbas pintadas en rosa*, de José Ricardo Chaves*, tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, San José 2007.

Fernández, Óscar. *Proliferation of Disease in Iberoamerican Fiction*, tesis de doctorado, Pennsylvania State University, Pennsylvania 2003.

Fernández, Guillermo. "Los marginales", *Revista Áncora. Suplemento cultural de La Nación*, 1999, en <www.nacion.com/ancora/1999/julio/25/ancora5.html>.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad,* 1. *La voluntad de saber*, Siglo XXI, México 2007.

Francis, Myriam. *Tiempos del SIDA. Relatos de la vida real*, Euroamericana de Ediciones, San José 1989.

González García, José María. *Metáforas del poder*, Alianza Editorial, Madrid 1998.

Meruane, Lina. *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de Cultura Económica, México 2012.

Obando, Alexander. *La gruta y el arcoíris. Antología de narrativa gay/lésbica costarricense*, Editorial Costa Rica, San José 2008.

Pérez-Leal, Pedro. *Literatura de VIH/sida. Enfermedad, cultura y metáfora*, tesis de doctorado, Georgetown University, Washington, D.C. 2007.

Poe, Karen. "Formas de convivencia en la enfermedad. Representaciones del sida en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998) de José Ricardo Chaves", *Revista Estudios*, 2015, 31, pp. 1-18.

Quesada, Uriel. "La emergencia del sujeto homosexual en Costa Rica. Dos textos paradigmáticos", *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 213-225.

Ricœur, Paul. *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1980.

Ricœur, Paul. *Finitud y culpabilidad*, Editorial Trotta, Madrid 2004

Ricœur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI Editores, México 2004.

Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores, México 2006.

Ricœur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI Editores, México 2009.

Rojas González, José Pablo. "Una necesaria duda: sujeción y visibilidad de las marginalidades", *Káñina*, 30 (2006), 2, pp. 163-174.

Rojas González, José Pablo. "La aniquilación del 'otro'. Violencia, homosexualidad y sida en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998), de José Ricardo Chaves (Costa Rica)", en Matei Chihaia (ed.), *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria. Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Narr Francke Attempto, Frankfurt am Main 2019, pp. 181-213.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Impresiones Sud América, Argentina 2003.

Soto Rodríguez, Mario. *Otredad, exclusión social y resistencia: una lectura psicoanalítica de la novela* Paisaje con tumbas pintadas en rosa *de José Ricardo Chaves*, tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, San José 2017.

Suquet, Mirta. *Rostros del VIH/sida. Enfermedad e identidad en las narrativas del yo latinoamericanas: perspectiva comparada, tesis de doctorado*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2015.

Suquet, Mirta. "Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura hispanoamericana", en Aránzazu Calderón *et al.* (ed.), *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia 2015, pp. 271-299.

Treichler, Paula. "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification", *Cultural Studies*, 1 (1987), 3, pp. 263-305.

Warsop, Andrew. "The Ill Body and *das Unheimliche* (the Uncanny)", *Journal of Medicine and Philosophy*, 2011, 36, pp. 484-495.

Weiss, Meira. "Signifying the Pandemics: Metaphors of AIDS, Cancer, and Heart Disease", *Medical Anthropology Quarterly*, 11 (1997), 4, pp. 456-476.

Centroamericana 30.1 (2020): 235-260
ISSN: 2035-1496

Recibido: 1 de junio de 2019
Aceptado: 31 de octubre de 2019

EL DOCUMENTAL PERFORMATIVO
Cuatro experiencias centroamericanas

ROCÍO ZAMORA SAUMA
(Freie Universität Berlin)

Resumen: A partir del estreno reciente de cuatro películas centroamericanas (*Los ofendidos*, 2016, de la salvadoreña Marcela Zamora; *Heredera del viento*, 2017, de la nicaragüense Gloria Carrión; *La asfixia*, 2018, de la guatemalteca Ana Isabel Bustamante; *¿Dónde estás?*, 2018, de la costarricense Maricarmen Merino) este trabajo analiza las estrategias cinematográficas a través de las cuales estas películas resitúan la figura del testimonio en el marco de una tendencia emergente en las artes escénicas y audiovisuales gracias al uso *performativo* de las relaciones entre documental y ficción.

Palabras claves: Performativo – Nuevo documental – Testimonio – Memoria – Montaje.

Abstract: «**Performative Documentary. Four Central American Experiences**». Taking as a starting point the recent release of four Central American films (*Los ofendidos*, 2016, by Salvadoran Marcela Zamora; *Heredera del viento*, 2017, by Nicaraguan Gloria Carrión; *La asfixia*, 2018, by Guatemalan Ana Isabel Bustamante; *¿Dónde estás?*, 2018, by Costa Rican Maricarmen Merino) this paper analyses cinematographic strategies through which these films relocate the figure of testimony and their relation to an emerging tendency in the performing and audiovisual arts to perform the relations between documentary and fiction.

Keywords: Performative – New Documentary – Testimony – Memory – Montage.

En la X Muestra de Cine *Verdad Memoria Justicia* celebrada en Guatemala en el mes de octubre de 2018 se presentaron varios largometrajes[1] que utilizan la perspectiva en primera persona para abordar temas vinculados a la historia política reciente de América Latina. Entre ellos se proyectaron cuatro documentales centroamericanos: *Los ofendidos* (2016) de la salvadoreña Marcela Zamora (1980); *Heredera del viento* (2017) de la nicaragüense Gloria Carrión (1980); *La asfixia* (2018) de la guatemalteca Ana Isabel Bustamante (1982) y *¿Dónde estás?* (2018) de la costarricense Maricarmen Merino (1985)[2]. Es interesante notar que las cuatro documentalistas nacieron en el primer lustro de la década de los ochenta y han estrenado sus documentales entre los años 2016 y 2018.

A excepción del caso de Maricarmen Merino, los otros tres documentales abordan temáticas relacionadas con la guerra contrainsurgente que tuvo lugar en Centroamérica, específicamente desde los años 80. Sus documentales se refieren a este período histórico desde la mirada crítica e inquisitiva, singular y familiar de la desaparición forzada, la tortura y la militancia política. En el caso de Maricarmen Merino también desde el proceso de duelo tras la pérdida de su padre, José Merino, una importante figura de la izquierda costarricense. La característica fundamental que reúne estos documentales reside en el uso de la perspectiva en primera persona para relatar situaciones que no son solamente privadas, sino que involucran procesos afectivos y políticos característicos de las sociedades de posguerra de la segunda parte del siglo XX. Desde cada uno de sus intereses, estos documentales plantean discusiones que interpelan la

[1] También se mostró el cortometraje *El Tigre del Ixcán* de la guatemalteca Tatiana Palomo Arenas (2018). Palomo es la nieta de Luis Arenas, un importante finquero que fue asesinado por la guerrilla en 1975. Su directora confiesa haber vivido su infancia sin conocer que hubo una guerra en Guatemala. Cfr. E. CORONADO, "*El Tigre del Ixcán*, un proyecto fílmico desde la perspectiva de su nieta", *Plaza Pública*, 26 de octubre de 2018, en <www.plazapublica.com.gt /content/el-tigre-de-ixcan-un-proyecto-filmico-desde-la-perspectiva-de-su-nieta> (consultado el 31 de mayo de 2019).

[2] Agradezco a Joaquín Ruano por la recomendación de estos documentales.

cuestión de lo enunciable, lo imaginable y lo representable[3], con el objetivo de articular, construir e imaginar lo que por diversas razones no ha sido dicho o comprendido o, al menos, no lo suficiente.

Para realizar este trabajo de búsqueda, el cine funciona como un medio de investigación y como una herramienta de exploración afectivo-epistémica, desde la cual se articula el orden de lo individual a situaciones colectivas. Esta relación vincula lo performativo a la cuestión del registro y de lo testimonial, planteando otra vía para seguir pensando los usos de lo testimonial en América Latina, ahora de la mano del cine y de sus recursos.

Performatividad y testimonio

Según la tipología establecida por Bill Nichols, estos cuatro documentales se pueden localizar dentro de dos 'modos' cinematográficos: el «documental performativo» y el «documental participativo». En el primer caso, el «documental performativo» «sets out to demonstrate how embodied knowledge provides entry into an understanding of the more general processes at work in society»[4]. Esta definición sitúa la centralidad del cuerpo como medio y lugar de inscripción de lo social. En los cuatro documentales, el abordaje de aspectos de la historia política reciente centroamericana se encuentra mediado por las experiencias íntimas de las cineastas. Esta mediación se realiza gracias a varias estrategias. En primer lugar, el uso de la perspectiva de la primera persona en conjunto con fuentes documentales como fotografías, archivos históricos o entrevistas otorga objetividad al relato

[3] Sobre la necesidad de representar e imaginar el horror, véase G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, París 2003; C. EMCKE, *Weil es sagbar ist*, Fischer, Frankfurt am Main 2013; J.E. BURUCÚA – N. KWIATKOWSKI, *"Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios*, Katz, Buenos Aires 2015.

[4] B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington/ Indianapolis 2001, p. 131. Lamentablemente la traducción al español utiliza el término 'expresivo' en lugar de 'performativo'. Véase la traducción de Miguel Bustos García: *Introducción al documental*, UNAM, México 2013.

subjetivo. En segundo lugar, el uso de la voz en *off* permite generar un proceso reflexivo al interior de lo visto en las imágenes. Ésta permite jugar con los tiempos de los hechos evocados, planteando un tiempo intermedio entre el pasado y el presente, tiempo propio del testimonio[5]. Lo mismo ocurre con los espacios, pues éstos son localizados y deslocalizados gracias a la amplitud de lo referido desde el fuera de campo, donde se incluyen también los ecos de los contextos históricos. En tercer lugar, la aparición de las cineastas y las preguntas que ellas formulan a sus personajes, ya sea visualmente o mediante la voz que escuchamos desde las locaciones, hacen pensar que el objeto de la película es precisamente la pregunta sobre cómo documentar. En estos casos, sobre cómo documentarse y objetivarse a sí mismas en conjunto con las resonancias de los contextos históricos centroamericanos.

Estos documentales además inscriben lo autobiográfico gracias a las referencias a distintos momentos de su vida en conjunto con las fuentes documentales que utilizan. Para Efrén Cuevas, lo autobiográfico define «las prácticas de carácter documental, que por tanto se construyen sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario en *off* del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, fílmico o escrito»[6]. Todas estas estrategias aparecen en los documentales de las cineastas. La estrategia de registrar momentos íntimos y cotidianos acompañados de una voz en *off* y de bandas sonoras que dan una dimensión poética a las imágenes lleva a que estos documentales jueguen con las dimensiones de lo auténtico como estrategia de verosimilitud. En el uso del documental como proceso de exploración[7], las cineastas nos hacen pensar que

[5] François Hartog habla del tiempo intermedio de las víctimas (F. HARTOG, "El tiempo de las víctimas", *Revista de Estudios Sociales*, 2012, 44, pp. 12-19).

[6] E. CUEVAS, "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica", en C. TORREIRO – J. CERDÁN (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid 2005, pp. 223-224.

[7] Otro ejemplo importante es el documental de la paraguaya Renate Costa, *Cuchillo de palo,* estrenado en la Berlinale en el año 2010. Costa utiliza también la perspectiva en primera persona como punto de partida de su investigación acerca de la muerte de su tío, quien habría «muerto de tristeza». A partir de esto, Costa llega a narrar la represión contra los

lo que vemos es el íntimo proceso de esa búsqueda del personaje que coincide con la dirección de la película. En el caso de Maricarmen Merino, tanto la dirección como la edición estuvieron a su cargo.

Por otra parte, para Stella Bruzzi el 'nuevo documental' revela que los documentales constituyen actos performativos[8]. Según su definición, lo performativo indica dos estrategias que definen las prácticas contemporáneas del documental. Por un lado, la tendencia a profundizar lo fragmentario e incompleto de la referencia a lo real y, por otro, el cuestionamiento reflexivo de las fronteras entre realidad, documental y representación: «The underpinning idea of New Documentary is that the pact between documentary, reality and the documentary spectator is far more straightforward than many theorists have made out: that a documentary will never be reality nor will it erase or

homosexuales durante la dictadura Stroessner (1954-1989) en Paraguay a través de la figura de su tío, que ha muerto, y de su relación con su padre. Véase J. MARTÍNEZ OLIVA, "Algunos apuntes sobre *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner", *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 2016, 2, pp. 47–66. Es interesante notar que tanto Renate Costa como Ana Isabel Bustamante han realizado estudios de documental de creación en universidades españolas. Ejemplos interesantes pueden encontrarse también en el cortometraje dirigido por Chantal Akerman, *Pour Febe Elisabeth Velásquez* (1991), denuncia y homenaje a la activista salvadoreña asesinada, el cual formó parte de la serie "Escribir contra el olvido" producida para el 30 aniversario de Amnistía Internacional. La filmografía de Agnès Varda y Jonas Mekas han sido centrales en la medida en que proponen un cine que pone en escena archivos de sus vidas y reflexiones, i.e. *Les plages d'Agnès* (2008) y la constante grabación del mundo cotidiana de Mekas. Véase también el proyecto realizado en el 2007, *365 Day Project*. Éste se encuentra documentado en el sitio web autor <http://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1> (consultado el 28 de febrero de 2020).

[8] «Documentaries, like Austin's performatives, perform the actions they name». Véase el capítulo sexto "The performance documentary", en S. BRUZZI, *New Documentary*, Routledge, Nueva York/ Londres 2006, p. 187. Esta autora acentúa la relación entre el carácter performativo del nuevo documental con la televisión y la producción de realidad que es evidente en varias de las producciones entre los telenoticieros. Confróntese los primeros párrafos de la "Introducción".

invalidate that reality by being representational»[9]. Para Bruzzi, el documental se concibe como un proceso de negociación entre realidad y representación[10]. En este sentido se entiende también la fuerza que adquiere el término de performativo frente a la idea de descripción y constatación de la realidad. Esto quiere decir que no hay relación inmediata entre documental y realidad, sino que en el documental lo real está intervenido por sus formas de registro, entre las cuales se encuentran los recuerdos de las cineastas. La perspectiva en primera persona acentúa la imposibilidad de llegar a capturar una realidad externa objetivamente. Su búsqueda insiste sobre el carácter mediático de esto que se presenta como real. Tanto desde las menciones sobre la película en el momento del rodaje que son integradas en la edición de la película, como desde el componente del pasado, de lo histórico, que *figura* el presente. Este carácter mediático y reflexivo de estas películas entabla un diálogo con lo que sobrevive, con lo que nos acosa y nos obsesiona, en el sentido del término inglés *to haunt*.

En los *performance studies*, el concepto de lo performativo ha estado vinculado, entre otras perspectivas, a la noción de presencia entendida como

[9] *Ivi*, p. 6.

[10] La relación entre documental y representación ha estado presente en varios momentos de la historia del cine latinoamericano. Véase P.B. SCHUMANN, *Historia del cine latinoamericano*, Editorial Legasa, Buenos Aires 1987. Sobre la cuestión del realismo y del cine político y militante, véase S. VELLEGIA, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, INCAA/Editorial Altamira, Buenos Aires 2009. Julianne Burton realiza un recuento de ciertas tendencias y dificultades de escribir masivamente una historia sobre el cine latinoamericano (J. BURTON, "Towards a History of Social Documentary in Latin America", en *The Social Documentary in Latin America,* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, pp. 3-30). Véase también I. LEÓN FRÍAS, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, Lima 2013. Para el caso centroamericano, M.L. CORTÉS, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Santillana, México 2005. Véase particularmente la segunda parte de este libro, "Cine y Revolución".

efímera e irrepresentable[11]. En este artículo se entenderá lo performativo más bien como fuerza de desplazamiento, la cual a la vez que instituye nuevos elementos, archiva y conserva aspectos del pasado (i.e. imágenes, palabras, sonidos, gestos). La repetición y la carga histórica de la presencia permiten extraer lo performativo de todo presentismo, indicando la tesitura fantasmagórica de la presencia. En los términos de Derrida, la iteración produce una relación de *différance*, a saber, de espaciamiento y temporalización respecto de lo archivado que lo modifica a la vez que lo conserva[12]. En el caso de estos cuatro documentales centroamericanos, la exploración interior y familiar desplaza elementos de la historia política y social dentro de la experiencia de las cineastas y de sus familiares. Para ello se utilizan técnicas cinematográficas mediante las cuales se inscriben imágenes de archivo dentro de espacios y situaciones del presente sugiriendo una interesante analogía con el funcionamiento de los recuerdos que atraviesan y rondan (*haunt*) los espacios.

Por otra parte, la perspectiva en primera persona enuncia una suerte de reclamo de autenticidad mediante la interrupción de la distancia entre el objeto y el sujeto. En este sentido, lo que se expone no es la realidad objetiva (lat. *ob-iectus*, de lo lanzado al frente) sino el trabajo de duelo y de pérdida de las propias directoras quienes se exponen en el proceso documental. Esta exploración y exposición de sí mismas revelan un interesante vínculo con el testimonio y el papel performativo de éste. Lo anterior permite relacionar el 'modo performativo' con el 'modo participativo'[13], caracterizado por la

[11] Sobre este vínculo entre lo efímero, lo irreproducible y el performance véase el tercer capítulo del texto de R. SCHNEIDER, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment,* Routledge, New York/London 2011.

[12] "La différance", en J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972, pp. 1-29.

[13] «Participatory documentary gives us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how that situation alters as a result (...). The sense of bodily presence, rather than absence, locates the film-maker "on the scene"» (NICHOLS, *Introduction to Documentary*, p. 116).

intervención y la transformación de la experiencia del o la cineasta en lo que se encuentra documentando. Este segundo modo enfatiza un movimiento bilateral que postula el carácter agente de los sujetos en el proceso documental y la agencia del proceso de documentación sobre los sujetos.

Otro elemento por subrayar reside en la interpelación al espectador al tratar con el dolor de sujetos singulares. La reconstrucción desde la experiencia íntima de la pérdida y el duelo, la estrategia de auto-exposición y el vínculo de esta reconstrucción desde la referencia a sus contextos políticos actualizan otra forma de abordar lo testimonial en Centroamérica.

El testimonio se diferencia, como dice Derrida, de la simple transmisión de conocimiento en cuanto

> quelqu'un s'engage auprès de quelqu'un, par un serment au moins implicite. Le témoin promet de dire ou de manifester à autrui, son destinataire, quelque chose, une vérité, un sens qui lui a été ou qui lui est de quelque façon présent, à lui-même en tant que témoin –seul et irremplaçable[14].

La garantía (*gage*) de la promesa del testimonio incluye al receptor en el gesto del *relato*, de lo que se transporta hacia otro (lat. *refero*). Este elemento es central para entender que el testimonio no se ha agotado ni ha perdido su fuerza política, como puede ser percibido al seno de la crítica literaria[15].

[14] J. DERRIDA, *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, Paris 2005, pp. 45-46.

[15] John Beverley afirma que la originalidad y urgencia del testimonio en la literatura «has undoubtedly passed» (J. BEVERLY, *Testimonio. On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2004, p. 77). Para el caso de Centroamérica, Werner Mackenbach realiza un recuento de algunas tendencias que marcan un cambio de paradigma de lo testimonial en Centroamérica. Es interesante subrayar la referencia a Nelly Richard en su análisis sobre el fenómeno de éxito editorial de las biografías, autobiografías y testimonios en Chile. Según la autora, este fenómeno marcaría un retorno del «neoindividualismo capitalista», «un retorno del individuo, del yo» desde el cual se elimina todo el carácter de denuncia del testimonio. Este tipo de literatura vendría a borrar la función mediadora entre historia y memoria que había caracterizado al testimonio latinoamericano. Esto no sucede en los documentales a pesar de la presencia de lo autobiográfico y la apelación al mundo de los afectos. Véase W. MACKENBACH, "El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares espistemológicos e

Contrario a esta perspectiva, el presente texto sostiene que el testimonio en Centroamérica se sigue reinventando, tal como lo evidencian estos documentales. En ellos, estas cineastas, quienes nacieron en la década de los ochenta, hablan del impacto de la guerra en sus historias personales y familiares. Se trata de una generación que se ubica entre el momento en que las retóricas revolucionarias se encontraban circulando y el continuo despliegue de las retóricas neoliberales que pretenden volver inimaginable la creación de otro espacio para lo revolucionario.

Como es conocido, el testimonio como género literario, pero también como fuente histórica, despertó un debate en el contexto norteamericano que ponía sobre la mesa la necesidad de cuestionar las formas de escucha de lo testimonial y de lo literario. La controversia que ocasionó las distintas aproximaciones a los testimonios de Rigoberta Menchú puso en evidencia la tendencia a naturalizar los patrones que organizan los regímenes de verdad de los marcos científicos. Frente a esta tendencia, Arturo Arias[16] sostiene que la hibridez expuesta en la narrativa del testimonio de Menchú produce la «construcción de un lugar para el performance de prácticas transgresoras»[17]

históricos", Cátedra Humboldt – Universidad de Costa Rica, p. 3, en <vinv.ucr.ac.cr/catedrahumboldt/docs/mackenbach-testimonio.pdf> (consultado el 28 de febrero de 2020).

[16] A. ARIAS, "After the Rigoberta Menchú Controversy: Lessons Learned About the Nature of Subalternity and the Specifics of the Indigenous Subject", *Hispanic Issue*, 117 (2002), 2, pp. 481–505; A. ARIAS, "Authoring Ethnicized Subjects: Rigoberta Menchú and the Performative Production of the Subaltern Self", *PMLA*, 116 (2001), 1, pp. 75–88. Sobre la relación entre lenguaje y lingüistica los recientes análisis de María Luz García permiten entender que la discusión no se ha agotado (M.L. GARCÍA, "Translated Justice? The Ixil Maya and the 2013 Trial of José Efraín Ríos Montt for Genocide in Guatemala", *American Anthropologist*, 121 (2019), 2, pp. 311–324).

[17] «The interpellation of competing discourses undermines the rigidity of Western ideologies, weaving a new rhetoric of the self, building a site for the performance of sly transgressive practices that push away from tutelary powers» (ARIAS, "Authoring Ethnicized Subjects", p. 78).

de la «retórica del yo», donde este 'yo' se constituye por distintos subtextos iterados en las formas del relato.

Shoshana Felman[18] afirma que el testimonio es el modo literario y discursivo de nuestra era, precisamente en el marco de la crisis de la evidencia y la verdad. Esto quiere decir que el carácter incompleto y fragmentario del conocimiento y de la memoria se muestra en el testimonio gracias al constante intento de asir (*to grasp*) el pasado. Los documentales de las cuatro cineastas generan ensayos sobre esta cualidad de la verdad en relación con la memoria y la evidencia. En el caso del documental *La asfixia*, Ana Isabel manipula los videos donde aparece su padre en un entierro, a quien nunca ha visto en vida. A través del uso indiciario o *indexical* (índex, lat. *indicis*, indicador) del archivo audiovisual, ella subraya el carácter evasivo de la imagen documental y de la memoria. Plantea la pregunta sobre cómo reconocer a su padre en la huella (*trace*) fijada en el archivo audiovisual, justamente porque su madre dice no recordar y saber si el padre había asistido al entierro. La manipulación del video parece dar una prueba de la presencia de su padre *ahí*, empero ¿es el documento suficiente? ¿en qué medida su aparición replantea una nueva versión del pasado?

Estas preguntas sobre la capacidad performativa del archivo ponen en escena aspectos sobre el funcionamiento de la memoria y del testimonio, conducidos por la preponderancia que adquiere la visibilidad de los cuerpos singulares como lugares de inscripción de problemáticas socio-históricas, i.e. colonialismo, género, raza. La dimensión de lo testimonial en estas películas participa de una tendencia a trabajar con el testimonio en la esfera de las artes contemporáneas, por ejemplo, en las artes del performance[19] y en las artes

[18] Se trata de la aseveración de Elie Wiesel. Felman discute esto en S. FELMAN, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", en D. LAUB – S. FELMAN, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History,* Routledge, New York/London 1992, pp. 5-6.

[19] Rosina Cazali define la performance como una micropolítica en el sentido de la inclusión de otras relaciones, fuentes y procesos de conocimiento: el performance «es *tal vez también* el mejor lugar para considerar la participación de la performance en la política, desde su

visuales y escénicas[20]. En ellas, la tensión entre lo documental y la ficción se inscribe en los cuerpos, en los testigos reales que hablan en primera persona en los eventos. Esta tendencia se vincula a su vez con el impacto de la teoría sobre las artes y la fuerza que ha adquirido la cuestión de lo performativo para abordar la relación entre lo documental y el arte[21]. Estos medios de conducir la narrativa singular dentro de una historia colectiva ligan estos documentales a una tendencia contemporánea de replanteamiento del testimonio. Estas formas de lidiar con el pasado van de la mano con otros procesos sociales como ocurre en el caso de la justicia transicional[22].

---

intimidad, su actitud reflexiva y su convicción de que lo personal, el cuerpo, también es político» (R. CAZALI, "*Ciao*, metáfora. Performance y violencia en Guatemala", en M. CAMUS – S. BASTOS – J. LÓPEZ (coords.), *Dinosaurio* reloaded. *Violencias actuales en Guatemala*, FLACSO, Guatemala 2015, pp. 389–403).

[20] En el último festival sobre nueva dramaturgia (FIND 2019, Festival Internationale Neue Dramatik) en el Schaubühne de Berlín se presentaron varios proyectos de teatro y performance donde adquiría un lugar central la figura del testimonio. Dos de estos proyectos provenían de América Latina: *Amarillo* de la compañía Teatro Línea de Sombra (México) y *Paisajes para no colorear* de Marco Layera (Santiago de Chile). También los proyectos de Milo Rau o de Rimini Protokoll son ejemplos importantes sobre la reconfiguración de la cuestión del testimonio como un elemento central en la esfera de las artes contemporáneas.

[21] Piénsese en la influencia de Judith Butler en el contexto de las prácticas artísticas vinculadas con las temáticas de género y de la performance política: J. BUTLER, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en S.E. CASE (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1990; J. BUTLER., *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York/London 1999. El caso de la importancia internacional que ha recibido el trabajo de la artista guatemalteca Regina José Galindo es un claro síntoma de ello en la medida en que su cuerpo funciona como lugar de inscripción de la violencia política, social, racial y de género característica de la sociedad guatemalteca y de otros contextos.

[22] Por ejemplo véase la idea de la globalización de las *technologies of telling* (B.M. FRENCH, "Technologies of Telling: Discourse, Transparency, and Erasure in Guatemalan Truth Commission Testimony", *Journal of Human Rights*, 8 (2009), 1, pp. 92–109). Sobre la

Bajo estas consideraciones, me interesa explorar en qué medida la perspectiva de la cámara abre el relato de la 'primera persona' al espacio intersubjetivo en los cuatro documentales, estableciendo distintas estrategias narrativas y cinematográficas que reformulan el género testimonial.

Estrategias

El líder político costarricense José Merino murió en la Habana en el año 2012. La película de Maricarmen Merino intenta encontrar la huella de su padre en las conversaciones con sus hermanos y su madre, así como en los archivos históricos y en el intercambio epistolar que mantuvo con su padre mientras ella no estaba en Costa Rica. Una de las escenas paradigmáticas de *¿Dónde estás?* la graba su directora con una cámara de mano: Maricarmen[23] se encuentra cerca de la entrada de la casa registrando a su gato, momento en el cual entra su madre. Ella la increpa con la cámara, la sigue. Ha llovido. La madre viene con las compras e intenta evitar el gesto de Maricarmen. Como espectadores creemos que ningún momento de esta escena, así como de la mayor parte de las escenas de esta película, han sido planeadas, aspecto que genera un sentimiento de espontaneidad e intimidad. Esto se exacerba gracias al uso recurrente de primerísimos y primeros planos, así como del ángulo de la perspectiva en picada de la cámara, los cuales nos muestran la vulnerabilidad de la madre tras la pérdida de su pareja. Estas imágenes contrastan con los planos de apertura de la película. Se trata de planos generales que nos sitúan en el espacio, la casa, y nos convierten en espías del inicio del día de la madre al abrir las cortinas de su cuarto.

Esta primera descripción nos muestra varios elementos propios del cine documental. Por un lado, este documental ve en el proceso documental un

globalización de las comisiones de verdad, véase P. HAYNER, "Comisiones de la verdad: resumen esquemático", *International Review of the Red Cross*, 2006, 862, pp. 1-18.

[23] Se utilizan los nombres de las directoras y no sus apellidos debido a la confusión que podría generarse con sus padres y, además, porque ellas mismas son personajes de sus películas.

medio para comprender 'lo real'[24], si bien desde una dimensión más bien íntima y familiar, antes que por un intereés por mostrar una realidad social y política (a pesar de que José Merino haya sido un líder y de que en la película aparezcan imágenes del Frente Amplio). Por otro, la grabación de estas situaciones señala el interés por producir una verdad 'indiciaria' del funcionamiento del proceso de duelo. La participación de Maricarmen mediante su voz nos lleva a creer que vemos lo que ella se encuentra viendo, como si fuéramos también testigos de ese proceso. Las elecciones respecto del registro del cuadro y de la perspectiva de la imagen junto con el sonido interno de los planos muestran que la realidad no está siendo únicamente mostrada, sino también intervenida por la misma participación de su directora. La madre entra en la casa y repentinamente se encuentra siendo grabada por su hija y por un dispositivo que va a fijar ese momento para otras audiencias. Los mismos planos de la película van produciendo una imagen frontal que interpela una suerte de empatía con su madre y sus hermanos, con sus duelos. Conforme avanza la película, los planos en picada van a convertirse en planos frontales, destacando la intención de producir una relación horizontal entre espectador y actor. Otro elemento importante reside en la vía de acceso a 'Maricarmen'. Ella está presente en la mayor parte de la película gracias a su voz en *off*. Esto provoca pensar que lo que vemos los espectadores es lo mismo que ella se encuentra observando (como si la cámara reprodujese lo que ven sus ojos). Será hacia el final de la película cuando realmente veamos al personaje que nos había hablado durante la película: ella aparece en el malecón de La Habana después de que nos ha compartido algunas cartas que había intercambiado con su padre.

[24] Sobre el giro subjetivo en el cine documental latinoamericano, véase: V. VALENZUELA, "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara", *laFuga en línea*, 2011, 12, <www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439> (consultado el 20 de febrero de 2020); A.M. LÓPEZ, "A Poetics of the Trace", en V. NAVARRO – J.C. RODRÍGUEZ (eds.), *New Documentaries in Latin America*, Palgrave, New York 2014, pp. 25-43.

En el caso de *Los ofendidos,* y a diferencia de *¿Dónde estás?,* el cuerpo de Marcela Zamora se encuentra más presente en el recuadro de la imagen, otorgando un mayor uso de los planos medios y generales que generan otro tipo de acompañamiento. Marcela también ha perdido a uno de sus padres, a su madre. Esta aparece como un motivo que da fuerza a la pesquisa de Marcela frente a la dificultad que encuentra para hablar con su padre, el político salvadoreño Rubén Zamora, quien fue torturado durante 33 días en la década de los años ochenta. Marcela encuentra el rostro de su padre en el *Libro amarillo*, documento realizado por la Policía Nacional donde se registraban las personas detenidas y torturadas durante la guerra. El vínculo familiar se encuentra en este caso ligado con la historia política del pasado reciente salvadoreño, elemento que provoca que la relación íntima que ella entabla con su padre pase por el proceso de decir los lugares, la lógica y los afectos que provocó y sigue provocando la práctica de la tortura en El Salvador y en general las situaciones vinculadas al pasado reciente salvadoreño. Por ello, en este documental encontramos una mayor presencia de entrevistas con personas vinculadas a la política, las cuales tienen un efecto en la forma en que se conduce la relación que se desarrolla entre Marcela y su padre. La soledad del dolor físico y traumático de la tortura se encontraba también en los otros entrevistados.

Marcela se sienta a la mesa con su padre mientras éste le cuenta su historia y la de aquellos que lo rodeaban. Sigue a sus entrevistados en algunas de sus prácticas cotidianas, como al Dr. Romagoza, quien fue también torturado, y a Neris Gonzáles, en el espacio donde fue torturada durante la guerra. Estos planos generales provocan un ocultamiento de la cineasta, planteando un mayor grado de objetividad. Esta decisión posiblemente señale el interés por priorizar la perspectiva de los otros en esas situaciones. Marcela aparece en el recuadro de las entrevistas que ella conduce incitando ciertas reacciones de sus personajes. Los cuestiona y se acerca empáticamente a éstos dependiendo del rol que tuviesen en la guerra. Estas entrevistas están entremezcladas con imágenes de archivo que sobredeterminan el relato individual, i.e. desde simulacros realizados en la Escuela de las Américas e imágenes de la guerra donde vemos una gran presencia de niños y niñas, hasta imágenes del presente que muestran los espacios evocados por sus testigos. Además, los archivos que

utiliza conservan en muchos casos las narraciones originales contenidos en éstos, usando el «carácter testimonial de la imagen entre la narración y la documentación»[25].

El uso de los archivos en *Heredera del viento* tiene otro sentido. En el documental de la nicaragüense Gloria Carrión, las imágenes de la revolución sandinista y las fotografías de sus padres se encuentran en muchos casos intervenidas por la voz en *off* de su directora. Gloria es hija de María Ivette Fonseca y Carlos Carrión, quienes se conocieron cuando eran militantes de la Revolución Sandinista. Gloria relata los recuerdos sobre la ausencia de sus padres cuando era una niña. Entrevista a sus padres sobre cómo se conocieron y la voz en *off* va cruzando imágenes de edificios abandonados y con grietas con imágenes de archivos históricos y familiares. Las entrevistas a sus padres permiten entender el documental como un momento de reconstrucción de las memorias episódicas de la cineasta. Estos recuerdos han dejado heridas que se proyectan en las imágenes documentales: muros rotos, fisurados, espacios vacíos, abandonados. Estas imágenes son además imágenes familiares, realizadas por su abuelo en el terremoto del 72. Son las imágenes que han caracterizado la idea de los restos de una utopía. La desaceleración de las imágenes en la exhibición de los archivos históricos habla de un proceso lento, ahora manipulable. A la vez que sus padres se vuelven objeto de investigación, ella también pasa por un proceso de enfrentamiento en relación con su país, con la revolución, con sus padres y consigo misma[26].

---

[25] G. DIDI-HUBERMAN, "El archivo arde", en G. DIDI-HUBERMAN – K. EBELING (eds.), *Das Archiv brennt*, Universidad de la Plata, Buenos Aires 2007, pp. 7-32, en <filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (consultado el 20 de febrero de 2020).

[26] Sobre la antiutopía y desencanto en el cine latinoamericano véase el texto: J. PLANAS, *El cine latinoamericano del desencanto*, Ediciones ICAIC, La Habana 2018. Este libro parte de la película *Japón* de Carlos Reygadas (México, 2002), sin embargo retoma otras películas que exploran formalmente la relación entre con la modernidad, lo urbano y la antiutopía en América Latina. Las referencias en el texto no incluyen cinematografía centroamericana. Un ejemplo que podría entrar en su corpus es el caso de la cinematografía de Julio Hernández Cordón, especialmente *Las marimbas del infierno* (2010), Francia/Guatemala/México.

La manipulación afectiva de la imagen documental aparece también en *La asfixia*, cuando Ana Isabel Bustamante busca el rostro de su padre en los archivos de un entierro. Escuchamos la voz de Ana Isabel preguntarle a su madre si ésta lo reconoce. La función de índice no se reduce aquí tampoco a la prueba, sino que se inscribe dentro de una relación afectiva con la imagen, con una imagen 'en movimiento' del padre de Ana Isabel. Ella nunca lo vio moverse. Fue secuestrado y desaparecido por el Ejército cuando ella estaba en el vientre de su madre en 1982. Ana Isabel detiene la imagen, la hace más lenta; la desacelera, la detiene. Lo busca. La imagen espectral es comprendida en este momento en esa tensión de vida y muerte. El vínculo afectivo con dichas imágenes hace que éstas extiendan la vida de su padre. La directora las muestra varias veces atravesadas por la voz de la madre que dice no saber. Ha pasado mucho tiempo. Ella no sabía que él estaba allí.

En su documental, Bustamante da una especial importancia a los espacios vacíos o a los espacios ahora habitados por otras personas. La fotografía, otra vez como testigo, aparece en primer plano al ser confrontada con el devenir de esos espacios, superponiendo lo que antes había en la foto con lo que ahora se encuentra allí. El cruce de tiempos aparece en el trabajo con el material de archivo gracias a su apropiación e intervención mediante el fuera de campo de la perspectiva inquisitiva de la voz en *off*. Este carácter inquisitivo es fundamental, pues su familia aún sigue buscando a su padre, Emil Bustamante, desde 1982. Es un documental sobre la búsqueda, sobre el duelo y la impunidad que pasan por los cuerpos y los vínculos afectivos entre ella y su padre; entre ellas y su padre y esposo; y entre éstos y la historia reciente de Guatemala. El documental construye esos fragmentos de vivencia, ahora transferibles y registrables.

Estos extractos de los cuatro documentales permiten comprender una suerte de inquietud que podría ser generacional respecto del pasado reciente, el cual se encuentra íntimamente ligado al duelo, la desaparición física del cuerpo y su permanencia en la imagen y en el registro (espacial, visual, epistolar, audiovisual, del recuerdo). El único documental que no está vinculado

directamente con la guerra contrainsurgente centroamericana es el de Merino. No obstante, comparte con estos otros tres documentales los elementos antes señalados[27]. Lo testimonial se encuentra en ellos precisamente en el trabajo con los fragmentos, con lo incompleto y con la necesidad de lidiar con ello. Las estrategias que utilizan vinculan el proceso de edición con el proceso de memoria individual, la cual trabaja constantemente con otros medios documentales[28].

Cine y memoria: entre la primera persona del singular y del plural

Todos estos documentales plantean la familiaridad entre el funcionamiento del proceso de edición cinematográfica y el de la memoria, como establece Richard Schechner cuando define el acto de recordar de la siguiente forma: «re/membering (= putting back together what time has dis/membered)»[29]. Aleida Assmann retoma el concepto de 'memoria episódica' para señalar la memoria fragmentaria e intransferible producida por un individuo en un

[27] En esta línea, el caso del documental/ficción *Nina y Laura,* dirigido por Alejo Crisóstomo (2015), es interesante en la medida en que también se refiere a ese nivel antropológico del duelo. Se trata, a grandes rasgos, de una ficción, pero intercala entrevistas de historias *reales* sobre procesos de duelo con motivo de la pérdida de un hijo o hija. Nina y Laura son una pareja, Laura, chilena, Nina, costarricense, quienes han perdido a su hijo pequeño. En la película nunca vemos a Laura, quien ha partido antes a Chile. Nina debe empacar sus cosas y las del niño, alquilar el apartamento e irse a Chile a juntarse con Laura. La mezcla entre las entrevistas y la ficción vinculan el carácter particular del duelo con su universalidad.

[28] Halbwachs aborda esto cuando menciona que para poder tener recuerdos de nuestra propia vida tenemos que echar mano de los documentos, entre ellos, i.e. las historias familiares y las fotografías. Cfr. M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, Albin Michel, París 1997, pp. 51-58.

[29] *Remembering* se puede traducir al español por 'recordar', término que archiva el sentido latino de *recordari*, a saber, la idea de volver (*re*) a poner en el corazón (*cordis*), algo que ya se había conocido (R. SCHECHNER, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, p. 38).

tiempo y espacio específicos[30]. Las memorias autobiográficas en este sentido no podrían, añade Assmann, ser encarnadas (*embodied*) por otra persona, aunque sí pueden ser compartidas *con* los demás gracias a sus formas de registro y a su inscripción dentro de una narrativa más amplia[31]. Codificar estas memorias en un medio común permite compartirlas, corregirlas, disputarlas y apropiárselas, dice Assmann[32]. En esta vía, los cuatro documentales analizados, tanto en la investigación, el rodaje y la edición, así como en la forma en que se usan los archivos, realizan desplazamientos que van de la esfera de lo privado a la de lo público. La inscripción de archivos históricos y documentales tiene una función central para reescribir lo individual en una narrativa colectiva. Este movimiento que va de lo privado (lo aún no transferido) a lo público (lo compartido a otros) señala el trabajo de la fuerza performativa que es fundamental en todo proceso testimonial. El testigo ha vivido y visto algo que comunica a los otros gracias a su reconstrucción en la edición. El corte y el montaje conllevan la elección de momentos dentro de una cadena que no es cronológica.

En la reescritura que producen estos documentales, el paso de la experiencia privada a la imagen cinematográfica 'recrea' (*re-enact*) lo pasado en el presente que se fija en la imagen como una versión que puede ser compartida. Desde la perspectiva del *reenactment* de Rebecca Schneider[33], el proceso de

[30] A. ASSMANN, "Transformations Between History and Memory", *Social Research*, 75 (2008), 1, pp. 49-72.

[31] «Autobiographical memories cannot be embodied by another person, but they can be shared with others» (*Ivi*, p. 50).

[32] «By encoding them in the common medium of language, they can be exchanged, shared, corroborated, confirmed, corrected, disputed, and even appropriated» (*Ibidem*).

[33] R. SCHNEIDER, *Performing Remains*, Routledge, New York/London, 2011. Un ejemplo del *reenactment* en el cine centroamericano es la película *Invasión* (2014) del panameño Abner Benaim. En ella, la conducción del documental integra el making of de ésta y reenactment de cómo se veían los escenarios tras la invasión de Panamá en 1989. Stella Bruzzi afirma la centralidad del reenactmente para el 'nuevo documental', «The most significant shift has been the rise of dramatic reconstruction as a supplement to or even replacement for archival material» (BRUZZI, *New Documentary*, p. 43).

reconstrucción de las propias memorias en estos documentales muestra el carácter fantasmal de la presencia. Por un lado, el cine supone la sobrevivencia de lo real en la imagen que puede ser reproducida sin necesidad de la presencia física de los cuerpos. Por otro, la reflexividad sobre el pasado en el presente mediante las estrategias descritas revela que el pasado no está enteramente muerto[34]. Los procesos de duelo muestran esto en todas las películas mencionadas y, en este sentido, la relación *disruptiva* entre pasado y presente supone la capacidad del pasado para perturbar el presente, así como la del presente para perturbar el pasado. Schneider habla de «energía mutuamente disruptiva» para referirse a la textura porosa y parcial del presente:

> neither are entirely 'over' nor discrete, but partially and porously persist (...) Thinking through 'mutually disruptive energy' implies that the bygone is not entirely gone by and the dead not completely disappeared nor lost, but also, and perhaps more complexly, the living are not entirely (or not only) live[35].

El concepto central para los procesos de memoria histórica latinoamericana de los desaparecidos apunta precisamente a esto. Tal como Ana Isabel Bustamante lo hace ver, la figura de su padre (a quien nunca vio en vida) aparece en todos los sitios. La pérdida del cuerpo físico se archiva en los espacios y en las memorias de las personas. El padre de Maricarmen Merino sobrevive en todos los espacios de la casa. La evocación de lo revolucionario y de la tortura aparecen como códigos de reinterpretación de la realidad y de la propia vida en relación con la historia política de cada uno de los países, como en los documentales de Gloria Carrión y Marcela Zamora. El uso de fotografías, registros audiovisuales y cartas no es tampoco gratuito. Estos objetos permiten conectar la memoria episódica y familiar con la historia política. Lo mismo ocurre con las entrevistas, pues confrontan una realidad que sobrevive en espacios colectivos. El uso de archivos interrumpe el relato

[34] «Theatrical claim lodged in the logic of reenactment that the past is not (entirely) dead» (SCHNEIDER, *Performing Remains,* p. 17).

[35] *Ivi,* p. 15.

privado, otorgando además verosimilitud al inscribir lo privado dentro de una narrativa colectiva.

La exposición de estas cineastas y sus búsquedas particulares provoca que el documental sea visto como un medio epistémico. Esto está ligado a lo que plantea el filósofo checo Vilém Flusser: las imágenes: «son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo 'exterior', y tienen la finalidad de hacer que ese 'algo' se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano»[36].

Ese 'poner al frente' tiene una función epistémica como proceso de documentación de los afectos, que le permite a cada una de ellas realizar un proceso reflexivo sobre sí mismas. Este proceso se realiza desde su trabajo con las imágenes documentales que les permiten reconstruir sus historias, así como en las decisiones en el proceso de edición. El documental funciona como un medio de sanación en la medida en que esas imágenes permiten exponer frente a sí mismas, pasando por una serie de decisiones de edición, cómo quieren/pueden reconstruir su historia. De tal manera, hacen de lo intransferible algo comunicable, también para sí mismas. En el sentido de Schechner, el documental les va permitiendo remembrar lo que se encuentra desmembrado y, en el sentido de Assmann, el *remembering* de esas memorias episódicas adquiere sentido en la medida en que se inscribe también en un relato más amplio: la película y la memoria colectiva.

El uso afectivo-epistémico del documental se muestra al final de cada una de estas películas. A pesar de que no haya realmente un final al duelo (o no ocurra de la misma forma para todas ellas) el final de los documentales sí permite pensar que han llegado a un momento importante en sus procesos. Maricarmen Merino camina por el Malecón de la Habana mientras la escuchamos leer una de las cartas que le había enviado su padre. Al final de su lectura, se voltea, mira hacia la cámara y sonríe lentamente. El padre de Zamora viene de leernos el poema de Roque Dalton "Poema de amor",

[36] V. FLUSSER, *Hacia una filosofía de la fotografía*, SIGMA, México 1990, p. 11.

Marcela se encuentra del otro lado de la biblioteca, frente a él. Al final de su lectura se abrazan, otras imágenes los siguen. Ya Marcela no está en el encuadre, pero la escuchamos. Su padre limpia un LP, lo coloca en el tocadiscos y se sienta con un libro. La voz en *off* de Marcela, junto con la música que ha elegido su padre, nos confiesa que hablar con él sobre el pasado ha sido un proceso necesario que, además, ha reafirmado su trabajo.

Gloria se encuentra en el agua, dice que le entregó su niñez a la revolución. Nos cuenta que siempre quiso irse, pero que ahora quiere estar donde se encuentra. «Ahora puedo respirar» dice. Las últimas tomas nos muestran un recuadro de una ventana en un edificio en ruinas o a medio construir: en el centro, miran hacia afuera, su padre, ella y su madre. Sonríen.

En *La asfixia*, Ana Isabel y su madre se encuentran bajo un árbol en un cementerio; siguen buscando a su padre. A esta imagen del cementerio sigue un recuadro en negro donde aparece escrito cuándo y dónde fue enterrado Ríos Montt. A este le sigue otro recuadro en negro: escuchamos llorar a Ana Isabel y la voz de su madre que dice: «ves, cuesta hablar».

Notas finales

La importancia de seguir buscando y encontrando voces y estrategias narrativas, visuales y auditivas para tratar con las huellas del pasado se vuelve un medio político en las sociedades de posguerra. Esto último es importante porque la narrativa de estos cuatro documentales sitúa a las directoras, a sus familias y a las otras personas en una zona de vulnerabilidad que no trata a sus personajes en términos efectivistas o sensacionalistas, sino desde un lugar discreto y potente. Se trata de una forma de lidiar con la propia vulnerabilidad que va adquiriendo distintos rostros en la medida en que las preguntas de sus cineastas las van conduciendo a otras personas. Estos traslapes entre ellas y los otros en conjunto con el uso de los recursos cinematográficos mencionados van condiciendo sus procesos de duelo en el mismo proyecto documental. Para hablar de sí mismas, estas mujeres deben recurrir a otras personas, llevándolas a enfatizar las distintas recursividades de la propia documentación: cómo documentarse a sí misma, cómo producir y editar una versión de la vivencia de la desaparición forzada o de la tortura, ya sea desde la relación con la

desaparición del padre al que nunca conoció o con el silencio de la madre, como en el caso de Ana Isabel Bustamante. También ocurre en el caso de la tortura del padre de Marcela Zamora. El montaje se ofrece así como una forma de buscar una suerte de solución a lo fragmentario y lo incomprendido. Se trata de versiones sobre cómo tratar con la sobrevivencia de quienes ya no están físicamente presentes, pero que sobreviven en los espacios familiares, en el rostro de la madre y de sus hermanos, como lo explora Maricarmen Merino. También es una versión sobre cómo lidiar con la sobrevivencia de la fractura del período de la revolución desde los recuerdos de niñez, como en el caso de Gloria Carrión. La objetivación de las cineastas en la película permite así trabajar esos temas y esos procesos afectivos. En el momento en que las cineastas eligen y editan sus propias memorias, sus preguntas existenciales, sus íntimos y familiares procesos de duelo devienen también experiencias de los espectadores. En este sentido, como afirma Aleida Assmann[37], la memoria episódica adquiere una vía de sentido dentro de una narrativa más amplia en la cual se inscribe. Es decir que el marco de la imagen y su montaje dentro de un largometraje 'encarnan' el cuerpo en una memoria comunicativa que pasa por nuestros ojos, llegando a grabarse como imágenes propias en la experiencia de los espectadores. El cine produce así una suerte de espacio intersubjetivo, viral, mediante el cual el solipsismo de la experiencia se abre a través de la imagen como cuerpo medial.

Ahora bien, este aspecto mediático y espectral de las imágenes no es novel, sino que ha llevado a las distintas culturas a construir lenguajes y mecanismos para volver presente lo ausente. El tótem, la imagen religiosa, la escultura son formas de la memoria cultural que comparten con el cine ese gesto de registrar la muerte y la vida de la ausencia que se vuelve presente en la imagen. «La persona humana» dice Han Belting, «es, naturalmente, el lugar de las imágenes. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes,

[37] A. ASSMANN, "Memory, Individual and Collective", en R.E. GOODIN – C. TILLY (eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 212-213.

y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes»[38]. El medio artificial que simula el ojo es así una prótesis[39] que permite extender la vida de una ausencia.

Bibliografía

Arias, Arturo. "After the Rigoberta Menchú Controversy: Lessons Learned About the Nature of Subalternity and the Specifics of the Indigenous Subject", *Hispanic Issue,* 117 (2002), 2, pp. 481–505.

Arias, Arturo. "Authoring Ethnicized Subjects: Rigoberta Menchú and the Performative Production of the Subaltern Self", *PMLA. Special Topic: Globalizing Literary Studies*, 116 (2001), 1, pp. 75–88.

Assmann, Aleida. "Memory, Individual and Collective", en Robert E. Goodin – Charles Tilly (eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 2-17. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199270439.003.0011

Assmann, Aleida. "Transformations Between History and Memory", *Social Research*, 75 (2008), 1, pp. 49-72.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid 2007.

Beverley, John. *Testimonio. On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2004.

Bruzzi, Stella. *New Documentary,* Routledge, London/New York 2006.

Burton, Julianne. "Towards a History of Social Documentary in Latin America", en Julianne Butler (ed.), *The Social Documentary in Latin America,* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, pp. 3-30.

[38] H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid 2007, p. 71. El montaje y la edición como pilares centrales del cine han sido asociados con operaciones cognitivas, como aparece en la asociación temprana que hace Dziga Vertov (1929) en *El hombre de la cámara.*

[39] Sobre la extensión prostática y experiencia de fenómenos históricos a través de las tecnologías de *mass media,* véase A. LANDSBERG, *Prothetic Memory. The Transformation of Americam Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, Nueva York 2004.

Cazali, Rosina. "*Ciao*, metáfora. Performance y violencia en Guatemala", en Manuela Camus – Santiago Bastos – Julián López García (coords.), *Dinosaurio* reloaded. *Violencias actuales en Guatemala*, FLACSO, Guatemala 2015, pp. 389–403.

Coronado, Elsa. "*El Tigre del Ixcán*, un proyecto fílmico desde la perspectiva de su nieta", *Plaza Pública*, 26 de octubre 2018, en <www.plazapublica.com.gt/content/el-tigre-de-ixcan-un-proyecto-filmico-desde-la-perspectiva-de-su-nieta>.

Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Santillana, México 2005.

Cuevas, Efraín. "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica", en Casimiro Torreiro – Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid 2005, pp. 219–250.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972.

Derrida, Jacques. *Force de loi*, Éditions Galilée, Paris 1994

Derrida, Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris 1995.

Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, Paris 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003.

Didi-Huberman, Georges. "El archivo arde", en Georges Didi-Huberman – Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Universidad de la Plata, Buenos Aires 2007, pp. 7-32 en <filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>.

Emcke, Carolin. *Weil es sagbar ist*, Fischer, Frankfurt am Main 2013.

Burucúa, José Emilio – Kwiatkowski, Nicolás. *"Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios*, Katz, Buenos Aires 2015.

Felman, Shoshana – Laub, Dori. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York/London 1992.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, SIGMA, México 1990.

French, Brigittine M. "Technologies of Telling: Discourse, Transparency, and Erasure in Guatemalan Truth Commission Testimony", *Journal of Human Rights*, 8 (2009), 1, pp. 92-109.

Frías, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, Lima 2013.

García, María Luz. "Translated Justice? The Ixil Maya and the 2013 Trial of José Efraín Ríos Montt for Genocide in Guatemala", *American Anthropologist*, 121 (2019), 2, pp. 311–324.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris 1997.

Hartog, François. "El tiempo de las víctimas", *Revista de Estudios Sociales*, 2012, 44, pp. 12-19.

Hayner, Priscilla. "Comisiones de la verdad: resumen esquemático", *International Review of the Red Cross*, 2006, 862, pp. 1-18.

Landsberg, Alison. *Prothetic Memory. The Transformation of Americam Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.

López, Ana M. "A Poetics of the Trace", en Vinicius Navarro – Juan Carlos Rodríguez (eds.), *New Documentaries in Latin America*, Palgrave, New York 2014, pp. 25-43.

Mackenbach, Werner. "El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares espistemológicos e históricos", Cátedra Humboldt – Universidad de Costa Rica, en <vinv.ucr.ac.cr/catedrahumboldt/docs/mackenbach-testimonio.pdf>, pp. 1-30.

Martínez Oliva, Jesús. "Algunos apuntes sobre *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner", *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 2016, 2, pp. 47-66.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 2001 (*Introducción al documental*, traducción de Miguel Bustos García, UNAM, México 2013).

Planas, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto*, Ediciones ICAIC, La Habana 2018.

Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London/New York 2011.

Valenzuela, Valeria. "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara", *laFuga en línea*, 2011, 12, en <www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>.

Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, INCAA/Editorial Altamira, Buenos Aires 2009.

Películas

Benaim, Abner. *Invasión*, Panamá/Argentina 2014.

Bustamante, Ana Isabel. *La asfixia,* Guatemala 2018.

Carrión Fonseca, Gloria. *Heredera del viento,* Nicaragua 2017.

Costa, Renate. *Cuchillo de palo*, España/Paraguay 2010.
Crisóstomo, Alejo. *Nina y Laura,* Costa Rica 2015.
Hernández Cordón, Julio. *Las marimbas del infierno,* Francia/Guatemala/México 2010.
Merino, Maricarmen. *¿Dónde estás?*, México/Costa Rica 2018.
Palomo Arenas, Tatiana. *El Tigre del Ixcán*, Guatemala 2018.
Vértov, Dziga. *El hombre de la cámara*, Unión Soviética 1929.
Zamora, Marcela. *Los ofendidos*, El Salvador/México 2016.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
   a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
   b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
   a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
   b. Los estilos de letra serán los siguientes:
      i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal
      ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
      iii. Nombre del autor: versalita
      iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
      v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
   c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
   d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «....». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte de

texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página.
g. Obras citadas:
   i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
   ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
   iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
   i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
   ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p. ...); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
   a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
   b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
   c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
   d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

Política de acceso y reuso

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).

Código ético

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico).

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography

Dialnet

latindex

INDEXED BY LatAm Estudios+

Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poética (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
Amérika (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alternativas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anclajes (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelogie (Francia)
Badebec (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

Cuadernos del CILHA (Argentina)
452ºF (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutomia (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispamérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)

Política Común (Estados Unidos)
Presencia (Venezuela)
Quaderni Ibero Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

finito di stampare
nel mese di giugno 2020
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-691-6

ISSN: 2035-1496

9 788893 356916

€ 15,00