Inclasificables y exocanónicos: asedios críticos a los márgenes de la literatura reciente[1]

Marta PASCUA CANELO
Sheila PASTOR
Universidad de Salamanca, España

marta.pascua[at]usal.es

sheilap[at]usal.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 01-07.

[1]Este monográfico forma parte de las actividades del proyecto de investigación "Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI" (PID2019-104957GA-I00) financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033, cuyo IP es Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca).

CC BY NC ND

Desde las esferas de la historia, la crítica y la teoría, los estudios literarios han recaído durante siglos en la paradoja de la clasificación, pues todo esfuerzo por catalogar supone la definición de unas etiquetas que serán superadas una y otra vez en el movimiento pendular que lleva a los objetos artísticos de la tradición a la originalidad. Así, frente a las categorías derivadas de la reflexión sobre el género literario, "cauce para el autor y síntoma para el lector" (Garrido Gallardo, 1998: 22), las obras singulares han encontrado el modo de desbordar las taxonomías. Un buen ejemplo son los "libros inclasificables e indefinibles" que rescatara Esperanza López Parada en *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes* al advertir la presencia de parcelas de escritura que parecían constituirse

> al margen de la ley; esto es, al margen del sentido, del prestigio de la totalidad y la obra cerrada, al margen del texto mismo, fuera de la distribución genérica y [...] [con] una fuerte voluntad de descolocarse, de cultivar y ocupar las fronteras (1999: 11).

Más allá del canon, también, como señalara Wilfrido H. Corral (1996) en el artículo "Raros y canónicos", dedicado a obras fragmentarias, subversivas e intersticiales que iniciaban una aventura escritural rupturista mediante formas abiertas y móviles. Pero no solo las obras de incuestionable factura miscelánea han sido merecedoras del epíteto de inclasificables. De él han hecho bandera también otros géneros en cuya naturaleza pervive la hibridación: ensayos, crónicas, dietarios —no en vano, Francisca Noguerol ha destacado "el orgullo con que ostentan su carácter inclasificable" de estos últimos (2009: 24)—.

Es cierto que las fronteras de los géneros literarios han sido maleables desde sus inicios, si bien esta tendencia hacia la hibridación no ha dejado de acentuarse desde los albores del nuevo milenio. A ello hay que sumar en las últimas décadas la abundancia de obras que refuerzan la paradoja clasificatoria mediante su expansión fuera de los cauces textuales y más allá del formato libro. Postulamos que se trata de una variante más dentro de la misma tradición rupturista, lo cual convoca a las parcelas de la crítica que había avanzado en el

estudio de los textos que desdeñan cualquier división de los géneros a examinar ahora las escrituras que "rebasan las categorías tradicionales del concepto de 'literatura'" (Noguerol, 2022: 19) y que en última instancia asumen la *postliteratura* (Posada, 2020) como el nuevo paradigma vigente.

Estos múltiples desbordamientos genéricos y discursivos vendrían a confirmar "la renovada *obsesión* estética y formal" del hecho literario (Escandell Montiel, 2022: 12). Por consiguiente, es pertinente afirmar que hoy en día continúan publicándose libros que son percibidos todavía como inclasificables, aun cuando la crítica no ha cejado en su empeño de etiquetar y ofrecer herramientas de análisis para aquellas obras que se posicionan, voluntaria o involuntariamente, fuera de los cánones del presente. En las tensiones entre centro y periferia, aquellos textos que no se corresponden de manera más o menos rígida con la división tradicional de los géneros o con el concepto mismo de texto literario se sitúan manifiestamente en los márgenes. Así pues, bajo las etiquetas teórico-conceptuales de *inclasificabilidad* y *exocanon*, las páginas aquí reunidas se afanan en mirar de frente esas textualidades y materialidades de la literatura "exocanónica" (Escandell Montiel, 2022). A fin de cuentas, este monográfico se une a la tradición crítica interesada en leer y nombrar lo inclasificable. Y sus artículos compilados prueban la fertilidad teórica y creativa de la inclasificabilidad en el momento actual.

El artículo que inicia el monográfico sienta su raíces en los primeros pasos de una tradición que, apelando al rupturismo inaugurado por las vanguardias históricas, recurre al fragmentarismo, a la hibridación genérica y a la intermedialidad como motores estéticos de la denuncia política. Mario Federico Cabrera examina en "El laboratorio neobarroco: *Lumpérica* de Diamela Eltit" la experimentación neobarroca en la primera novela de la autora chilena. Su análisis demuestra que la inclasificabilidad de la obra desde un triple eje que incluye el léxico, la sintaxis y la organización textual ensalza su potencial político y disruptivo. El diálogo entre los cuerpos subversivos y la experimentación en la escritura

convierte la novela en un laboratorio de la ética y la estética donde el cuerpo desbordante encuentra su correlato en un discurso que tensiona los límites convencionales de la narrativa. De este modo, la lectura del neobarroco como una "una pulsión creadora que desborda las fronteras genérico-discursivas" permite comprender la novela como una contracartografía de la resistencia que da cuenta del "potencial político de la experimentación estética".

Expuestos los precedentes de la inclasificabilidad a finales del siglo XX, los siguientes ensayos se consagran a obras de muy reciente publicación. Para continuar, Adriana Rodríguez Alfonso elabora en "Íconos exoftálmicos: prácticas de la excentricidad en *La noche politeísta* de Luis Chitarroni" un marco teórico para las escrituras excéntricas, ejemplificadas en la figura, el pensamiento literario y la obra del escritor argentino. La autora comienza recordando que las poéticas rupturistas también conforman su propia tradición, y la de Chitarroni pasa por *Los raros* de Rubén Darío para hermanarse también con los "excéntricos" evocados por Augusto Monterroso y Sergio Pitol, coincidentes todos no solo en desviarse de las modas, sino también de las directrices del poder. Su propuesta se basa en un análisis complejo que atiende a los plano discursivo —los textos y paratextos de *La noche politeísta* (2019)— y extradiscursivo —circulación y recepción de la obra, labor de editor del escritor— con el objetivo de calibrar el capital simbólico de la excentricidad.

A continuación, el trabajo de Gianna Schmitter "Cuando la literatura se borda: la obra *Cuadernos Patria* de Nereida Apaza Mamani" se adentra ya en una segunda categoría de inclasificabilidad que apela a la materialidad de la escritura. Continuando el sendero de investigación abierto en torno a las transliteraturas, que conforman otro prisma teórico para encarar los nuevos inclasificables, su artículo se ocupa de aquella literatura que sale del libro y escapa de los circuitos literarios convencionales para mostrarse, por contra, en galerías y museos. *Cuadernos Patria* (2021), de la poeta y artista visual peruana Nereida Apaza Mamani, constituye el objeto de estudio que dispara múltiples reflexiones desde la teoría literaria y la sociocrítica. La obra consta de doce cuadernos o libros de artista que, bordados a mano y

ajenos a la reproductibilidad técnica de la galaxia Gutenberg, tensionan y trascienden los espacios canónicos por su carácter *trans*. Tanto transgenérico como transmedial e, incluso, transautorial por cuanto la obra interviene con aguja e hilo mensajes y objetos del patrimonio nacional que no son de factura original de la autora. De este modo, Schmitter avanza camino en la investigación de la literatura ultracontemporánea exocanónica y, al unir ética y estética, aporta claves teóricas imprescindibles para el asedio crítico de las piezas más experimentales.

Tras las pautas analíticas que instauran los dos artículos previos, el cuarto trabajo reflexiona sobre el papel de la crítica literaria y de sus instrumentos de clasificación a la hora de establecer el canon. Sin abandonar la atención a los movimientos literarios de ruptura, Sebastian Imoberdorf explora en "Edmundo Paz Soldán y Jorge Carrión: un (exo)canon de una nueva apocalíptica hispánica" el asentamiento de un canon alternativo dentro del exocanon, dedicado en específico a la ficción de corte apocalíptico. En un contexto de pandemia y ecocidio y ante la influencia creciente de las inteligencias artificiales en las prácticas más cotidianas, las obras recientes de Paz Soldán —*Allá afuera hay monstruos* (2021), *La vía del futuro* (2021), *La mirada de las plantas* (2022)— y de Carrión —*Lo viral* (2020), *Membrana* (2021) y "El ecocidio: un arma contra el cambio climático"— propician el estudio de las corrientes literarias que se articulan fuera de los contornos de las convenciones canónicas; estudio que encarna el empeño crítico por clasificar esos textos que por sus apuestas temáticas y formales estarían destinados a ser etiquetados como inclasificables.

El monográfico se completa con "Cuando nació apareció el lobo" de Marosa di Giorgio: hibridez y transmedialidad", de Ludmila Barbero, y "Autotraducción y creación literaria en *Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu* de Yaω Ngɛtǎ", a cargo de Bi Drombe Djandue y N'guetta Evelyne Nadia Djadji.

El consabido gusto de la escritora uruguaya Marosa di Giorgio por rebasar las formas artísticas convencionales se demuestra con el estudio de las vertientes declamatoria y performática en uno de sus cuentos, reescritura de la célebre "Caperucita Roja". Barbero

toma como eje de su estudio el aspecto oral del proceso creativo y de reelaboración de Di Giorgio en su paso del texto escrito al declamado y de ahí a su papel en un cortometraje para acercarse a sus transformaciones, sus posibilidades hermenéuticas, su hibridez y, por supuesto, su apuesta por lo inclasificable.

Por su lado, en el marco de la huella del español en/de África, Djandue y Djadji reflexionan sobre la autotraducción, considerada tradicionalmente como actividad marginal, en un libro de difícil tipificación. Yaω Ngɛtǎ rebasa en esta obra los márgenes de la creación, de la propia traducción, los límites entre creación y didáctica y, por supuesto, los parámetros editoriales; enfrenta a su público lector al añí, al español y al francés al mismo tiempo, sin dejar claro cuál es la lengua originaria y cuál la traducida.

Si bien es cierto que un vistazo panorámico no solo a la historia de la literatura, sino también a la de la crítica y la teoría literarias, confirma que los géneros inclasificables han sido una constante que ha motivado esfuerzos inagotables de taxonomización que una y otra vez las y los escritores han tratado de desbordar, también es verdad que los resultados de estas prácticas escriturales apenas han logrado ingresar en el canon. Antes bien, este monográfico corrobora que la inclasificabilidad ha habitado siempre en los márgenes del campo literario y que ni siquiera la agitación propia de momentos de transición como el último cambio de siglo ha sacudido las fuerzas que orbitan en torno a estos géneros. En este sentido, la exocanonicidad se revela como una respuesta conceptual que habilita un espacio para "incluir obras y voces que han quedado marginalizadas fuera del canon tradicionalista, pero que pueden llegar a constituirse en referencias por méritos propios y, así, influir en lo hegemónico" (Escandell Montiel, 2022: 9), tal y como demuestra, pese a su inclasificabilidad o quizás incluso gracias a ella, el indudable valor literario de las obras aquí estudiadas.

Referencias bibliográficas

CORRAL, Wilfrido H. (1996). Raros y canónicos. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica*, 557, 7-25.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel. (Ed.) (2022). *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. (Coord.) (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

NOGUEROL, Francisca. (2009). Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español. *Ínsula*, 754, 22-26.

NOGUEROL, Francisca (2022). Est(éticas) en español del siglo XXI. En CANO VIDAL, Borja; PASCUA CANELO, Marta; & PASTOR, Sheila. (eds.) *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI* (pp. 11-31). Berlin: Peter Lang.

POSADA, Adolfo R. (2020). La literatura después de la literatura: teoría y crítica del arte verbal postliterario en el siglo XXI. *Revista Letral*, 24, 66-99.

El laboratorio neobarroco: *Lumpérica* de Diamela Eltit

The Neo-baroque Laboratory: *Lumpérica* by Diamela Eltit

Mario Federico CABRERA
Universidad Nacional de San Juan, Argentina
federicodavidcabrera[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 08-27. Artículo recibido 08 abril 2022, aceptado 05 septiembre 2022, publicado 30 noviembre 2022

CC BY NC ND

Resumen: El presente artículo ofrece una lectura de *Lumpérica*, la primera novela de la escritora chilena Diamela Eltit, entendida como una forma textual compleja que ensaya diversas estrategias de experimentación narrativa vinculadas con la corriente del neobarroco. Para ello, nos focalizamos en la dimensión metaficcional del texto, en tanto desdoblamiento del proceso de escritura. Sostenemos que, a través de la metaficción, la novela explora metafóricamente la dimensión simbólica del cuerpo y los límites de la representación literaria. De esta manera, proyecta diversos interrogantes estéticos y políticos referidos al lugar de la escritura en un espacio dominado por la violencia y la censura.

Palabras clave: Diamela Eltit, *Lumpérica*, neobarroco, cuerpo, metaficción

Abstract: This article analyzes *Lumpérica*, the first novel by the Chilean writer Diamela Eltit, as a complex textual form that offers narrative experimentation strategies linked to the neo-baroque. For this, we focus on metafiction as an unfolding of writing. We consider that through metafiction the novel explores the symbolic dimension of the body and the limits of literary representation. In this way, projects aesthetic and political questions regarding the place of writing in a space dominated by violence and censorship.

Keywords: Diamela Eltit, *Lumpérica*, neo-baroque, body, metafiction

• • •

Introducción

En el presente artículo proponemos una lectura de *Lumpérica* (2008a), la primera novela de la escritora chilena Diamela Eltit,[1] como una forma textual compleja que ensaya diversas estrategias de experimentación narrativa vinculadas con la corriente del neobarroco.[2] En efecto, la aparición de esta novela en 1983 constituye un punto nodal dentro del campo cultural chileno, profundamente afectado por la política de persecución y censura que significó la dictadura encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990). Desde un encadenamiento de metáforas que hacen del cuerpo un territorio de operaciones simbólicas y desde una retórica que desborda las fronteras discursivas de la narrativa, la novela inaugura un horizonte de interrogantes comunes referidos al avance de la violencia sobre los espacios cotidianos y al potencial político de la experimentación estética (Lértora, 1993; Cánovas, 2009; Cabrera, 2017).

El despliegue argumental de la novela se recorta sobre los límites de una plaza pública que da cuenta del avance de la vigilancia y de la promoción del consumo en el centro de la moderna ciudad de Santiago. En medio de una noche que se dilata a lo largo de todo el texto, se destacan las figuras centrales de la novela: el cartel luminoso que delimita los recorridos

[1]Diamela Eltit (Santiago, 1949) es Licenciada en Letras por la Universidad de Chile. Ha ejercido como docente de la Universidad Tecnológica Metropolitana y como profesora invitada en las universidades de Cambridge, Columbia, Berkeley, Stanford, Washington y Johns Hopkins, entre otras. En el campo artístico, fue una de las fundadoras del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) a fines de los 1970, movimiento que tendió a reformular y rearticular las relaciones público-obra y arte-política en el marco de la censura y el terror de la dictadura. Su obra narrativa comprende las novelas *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y *Sumar* (2018), además de las crónicas y testimonios *El padre mío* (1989), *El infarto del alma* (1994), *Crónica del sufragio femenino* y *Puño y letra* (2005). Ha publicado además cuatro libros que recopilan ensayos y artículos de su autoría: *Emergencias* (2000), *Signos vitales* (2008), *Réplicas* (2016) y, más recientemente, *El ojo en la mira* (2021).

[2]Respecto de la noción de neobarroco, Severo Sarduy (1987) advierte que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX es posible identificar en el campo cultural latinoamericano un *retombée* o una resonancia neobarroca caracterizada por la falta de armonía, la parodia, la teatralidad y la subversión de los signos en una

permitidos para los cuerpos que ocupan la plaza y L. Iluminada, una vagabunda que desafía con la rebeldía de sus movimientos el régimen de la vigilancia. Asimismo, en lo que se refiere a la dimensión retórica de la novela, la imagen del cuerpo que desborda y desobedece encuentra su correlato en una escritura que tensiona los límites genéricos de la narrativa a través de la fragmentación de la trama, la inclusión de elementos provenientes de otras formas discursivas (el drama, el guion cinematográfico y la fotografía) e, incluso, la exploración de estrategias metaficcionales que se interrogan acerca de las condiciones de posibilidad del enunciado literario en sí mismo.

De este modo, *Lumpérica* ha sido leída como una narración brutalizada por la experiencia de haber tenido que buscar un léxico para dar cuenta de una violencia que aún hoy no puede ser explicada (Richard, 2008; Lértora, 1993; Cánovas, 2009; Rojo, 2016). Alejandro Zambra (2012), por ejemplo, desde la mirada de quienes nacieron en los primeros años de la dictadura, describe el deslumbramiento que ha significado para su generación la imagen de este texto como enclave alegórico de los silencios y los dolores que han conformado el rostro moderno de la sociedad chilena.

Es interesante atender, además, a los análisis de Dierdra Reber (2005) y Paola Solorza (2015) por cuanto advierten acerca del diálogo entre teoría y práctica literaria en la novela. En primer lugar, Reber propone una lectura del texto como una operación discursiva que anuda la reflexión teórica con la imaginación literaria en la que convergen los postulados teóricos del posestructuralismo francés (Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Lacan) y el feminismo de la cuarta ola (Luce Irigay, Heléne Cixous y Julia Kristeva) como "mecanismos de

representación descentrada del mundo. En este marco, el término "neobarroco", a la vez que advierte acerca de la contemporaneidad de su carácter, reclama una memoria histórica que instala en el presente el gesto crítico del barroco histórico: el cuestionamiento generalizado a las formas del lenguaje y el desacato frente a los mandatos utilitaristas de la economía burguesa. En este horizonte de preocupaciones estéticas y políticas, la misma Diamela Eltit (2016, 2021) en sus ensayos ha contribuido a la construcción de una genealogía dispersa y heterogénea de escrituras neobarrocas entre las que se destacan las figuras de Manuel de Cervantes Saavedra, Samuel Beckett, Néstor Perlongher y Pedro Lemebel, entre otros.

politización" (Reber, 2005: 450). En palabras de la hispanista, la teoría en la escritura de esta novela no se limita a las relaciones de concomitancia o semejanza, sino que funciona como un principio arquitectónico que sirve de andamiaje textual y permite explicar sus pretensiones sociopolíticas (2005: 453). Por su parte, desde la perspectiva de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Solorza explora el uso minoritario del lenguaje dentro de la novela por medio de la representación de corporalidades marginales, la incorporación de rasgos expresivos atípicos que rompen con la cadena sintagmática y la configuración de textualidades híbridas (2015: 29). Tanto Reber como Solorza destacan la importancia del posestructuralismo francés para discutir la naturaleza del poder en la sociedad y la dimensión performativa del lenguaje en la construcción de subjetividades.

En nuestro caso, sostenemos que *Lumpérica* representa un complejo ensayo de escritura neobarroca que toma al cuerpo (femenino, marginal y abyecto) como clave hermenéutica a través de la cual se proyectan preocupaciones estéticas y políticas. En la convergencia de registros verbales y visuales se configura un cuerpo nómade que alude tanto al espacio de la propia escritura como al peso de la historia sobre la materialidad de la carne. Es decir, se amalgama una determinada forma de escritura con una interpretación política que opera a través de la duplicación, de la elipsis y de la exploración de las zonas de dolor. Es por ello que esta novela constituye un punto de entrada clave al universo narrativo de Eltit y preanuncia gran parte de las problemáticas que atraviesan su obra.

Por otro lado, en lo que se refiere a la conceptualización de lo neobarroco, sostenemos que, lejos de inscribirse en un enfoque diacrónico, este fenómeno se presenta como un pulsión creadora que desborda las fronteras genérico-discursivas, convive con las contradicciones y descree del valor comunicativo del signo lingüístico (Bustillo, 1996; Campos, 2006; Mateo del Pino, 2013). En relación con esto, consideramos pertinente puntualizar de forma breve algunos de los debates que atraviesan el devenir histórico de la noción de barroco. En primer lugar, este término constituye una noción axiológicamente

ambivalente que a lo largo de su historia ha sido significado de maneras muy disímiles y hasta contradictorias (Kozel, 2007). Así, por ejemplo, Sarduy advierte que ciertas escuelas estéticas han tendido a identificar (muchas veces en un sentido peyorativo) lo barroco con el oscurantismo, lo estrambótico, lo excéntrico, lo barato e incluso con ciertas modulaciones del *camp* (1987: 149). En segundo lugar, tal como refiere Ignacio Iriarte (2017), la noción que históricamente ha prevalecido del barroco alude a una tensión entre una vocación de orden y control frente al desborde y la proliferación de los signos. El siglo XVII, en efecto, es el escenario de una serie de acontecimientos que, bajo el espíritu de la renovación, ponen en cuestión diversas ideas en torno al lenguaje, la política y religión. En otras palabras, se asiste a una redefinición de los puntos nodales en torno a los cuales se había fundado una imagen de mundo y se había pensado la humanidad hasta ese momento. En consonancia con esto, Foucault (2002) en su análisis de *Don Quijote de La Mancha* y de *Las meninas* de Diego Velázquez (1656) identifica una ruptura dentro del campo del arte que da cuenta del límite entre el imperio de la semejanza y la fundación de nuevas relaciones semiológicas. A través de distintas operaciones que atraen la mirada hacia el interior del objeto artístico, estas piezas configuran una gestualidad moderna por cuanto se repliegan sobre sí mismas y se convierten en objeto de su propia representación. El lenguaje se muestra, de esta manera, como el espacio de experimentación y de implosión del sistema de representación. En tercer lugar, en su análisis de la imagen artística en el barroco Deleuze (1989) afirma que una de sus principales derivas epistemológicas consiste en la exploración de los intersticios como lugar de enunciación y la dislocación de la noción de límite. Desde esta perspectiva, los pliegues de la materia son la manifestación de un pensamiento que entrelaza lo discontinuo y desacata los mandatos de una racionalidad objetivista, instrumentalista y binaria. En el marco de esta tensión, resulta interesante atender al modo en que se reivindica la noción de cuerpo no como un par excluido de la dicotomía espíritu-materia, sino como un territorio de operaciones en el que se proyectan diversos interrogantes referidos a los límites de la cultura y la humanidad.

Por otra parte, resulta importante atender a la caracterización que ofrece Sergio Rojas Contreras (2010) respecto de la escritura neobarroca por cuanto contribuye a pensar el modo como se vinculan la experimentación estética y otras preocupaciones políticas y epistemológicas. Para el académico chileno esta escritura puede ser pensada como la escenificación de una paradoja que, a la vez que cuestiona el universo de las apariencias (la escisión entre las palabras y las cosas), opera como una forma de exploración y reelaboración de las mismas: "La apariencia ejerce entonces su poder desvelador en la medida en que la realidad se muestra como una cifra. La paradoja es que traer a la realidad es darle la palabra a la interpretación del sujeto" (Rojas Contreras, 2010: 221). En este marco, la escritura se manifiesta como una máquina de lectura: un dispositivo intertextual que se pliega sobre sí mismo, exhibe las operaciones de lenguaje que le dan forma y, además, extiende una mirada crítica que insiste en la "incómoda" materialidad de los cuerpos y discursos que habitan las discontinuidades y los márgenes. Desde el punto de vista del contenido, las representaciones del cuerpo humano y los procesos de violencia a los que puede ser sometido constituyen un núcleo metafórico en el que convergen diversas interrogaciones referidas tanto a problemáticas sociales como a la escritura misma (2010: 20). Así, el cuerpo neobarroco —en tanto imagen desdoblada de la escritura— se exhibe y desborda clasificaciones, lenguajes dominantes y otros dispositivos de control.[3]

De acuerdo con lo que hemos señalado hasta el momento, en este artículo presentamos un recorrido de lectura que atiende en particular a la dimensión metaficcional de *Lumpérica*[4]

[3]En el caso específico de *Lumpérica*, es interesante advertir que, a lo largo de toda la novela, el cuerpo de la protagonista es como un signo complejo y en permanente mutación a través del cual se inscriben tanto los mandatos del luminoso como las estrategias de subversión a estos lenguajes por medio de movimientos dislocados que interpelan a la comunidad de la plaza (Solorza, 2015; Cabrera, 2017; Barrientos, 2019).

[4]Para referirnos a la metaficción nos remitimos a los estudios de Mario Rojas, quien se refiere al carácter autorreflexivo de la narrativa en los siguientes términos: "[...] el texto mimético y representacional da paso a una escritura auto-representativa y narcisista que se vuelve sobre sí misma para reflejarse como producto (enunciado), como producción (enunciación) o como conteniendo los fundamentos de su propia crítica. Esta escritura autorreflexiva genera una dinámica intratextual que impone un nuevo modo de recepción,

como un recurso metafórico que explora política y estéticamente diversas asociaciones referidas al cuerpo, la escritura y los procesos de representación simbólica.

Una narración que se desdobla y se interroga a sí misma

La complejidad de la novela se revela no solo en lo temático, sino también en la yuxtaposición de planos y materiales que multiplican los puntos de vista y hacen proliferar distintas versiones de los acontecimientos sin que ninguna prevalezca. De hecho, la novela se construye a través de la repetición y reformulación permanente de un número limitado de acciones: la historia de una vagabunda, L. Iluminada, que deambula por la ciudad y se exhibe ante la luz de un cartel a lo largo de una noche. Esto produce una estructuración en abismo de la narración que insiste en lo fragmentario y en la incertidumbre como principios fundantes. Asimismo, cada uno de los capítulos de la novela se construye a través de una hibridación múltiple de géneros discursivos tales como la narración, el ensayo, el interrogatorio, el guion cinematográfico y la teatralización del proceso de representación.

A través de una escritura que se desdobla en clave ficcional y se interroga a sí misma, la novela se propone revisar de manera crítica algunos de los núcleos significantes de la tradición literaria chilena haciendo especial hincapié en las modalidades de representación de los sujetos marginados. Resuenan aquí las palabras de Rubí Carreño Bolívar cuando afirma que la narrativa de Eltit se hace cargo de una tradición que ha tendido a representar a los sujetos populares desde una matriz simbólica esencialista y estigmatizante (2013: 44).[5]

---

presuponiendo un lector mucho más activo cuya reconstrucción del mundo imaginado refleja el acto mismo de su creación, ecuacionándose así el proceso de lectura con el de escritura" (1985: 86).

[5]"A una narrativa que ya era poderosamente femenina y feminizante le agrega una dimensión pública, política. No se trata de sacar a parrandear y después votar a los rotos presentes en la narrativa de María Luisa Bombal, Marta Brunet y José Donoso en la chingana armada por el patrón. No es una cuestión de representación, es decir, de continuar con el criollismo mental, pero esta vez hablando el lenguaje de la vanguardia. Mercedes Valdivieso (*La brecha*, 1961) y otras escritoras de la generación del cincuenta en Chile

En relación con esto, es interesante advertir las relaciones que se establecen entre los movimientos de L. Iluminada y la escritura en el quinto capítulo, titulado "*Quo vadis*". Sola, en medio de la nocturnidad de la plaza, la protagonista de la novela juega con su cuerpo, rueda por el pasto y "se interroga a sí misma en lenguaje poético y figurado" (Eltit, 2008a: 117). En esta escena la narración se encarga de hacer explícita la figura del público lector como imagen desdoblada del personaje principal: "Está sola y por eso su actuación es nada más que para el que la lee, que participa de su misma soledad" (2008a: 117). A lo largo de ese diálogo interno el personaje evidencia diversas actitudes que insisten en las limitaciones del lenguaje estandarizado para representar una realidad que desborda y, por momentos, parecen equiparar su accionar con el de la instancia narrativa:

> Cada uno de sus signos es descifrable para ella. Podría así tejer innumerables historias tan sólo decantando la trama de su vestido gris. Desenmarañar esa hebra para extenderla como escritura en la plaza [...] Subir hasta los árboles y rompiendo las ramas, completar con ellas la novela (Eltit, 2008a: 118).

En este sentido, se puede interpretar a L. Iluminada como una figura desdoblada (tanto de la instancia narrativa como del público lector) que se interroga desde el campo de la ficción acerca de sus propias condiciones de posibilidad. Estamos, así, ante una forma de escritura metaficcional que opera a través de una lectura deconstructiva de los mecanismos de producción del significado. Parafraseando a Rojas Contreras (2010), *Lumpérica* desnuda una paradoja neobarroca por cuanto pretende representar un escenario social determinado a la vez que pone en cuestión los mecanismos a través de los cuales se produce esa representación.

---

ya habían representado el mundo de la calle y la oficina, pero sin hablarle en el camino. Diamela Eltit no sólo sale a la calle, la ocupa. En su narrativa expone que no hay intimidad ni exposición, adentro ni afuera; ni siquiera hay vino, ni baile, más bien espasmos producto de corriente y escenarios en los que él y ella bailan la cueca nacional, pero atados a la parrilla eléctrica en la que ella termina bailando la cueca sola" (Carreño Bolívar, 2013: 43).

Citamos, a modo de ejemplo, una de las formas en las que habla de los pálidos, en tanto sujetos marginales con los que L. Iluminada comparte la plaza:

> "Porque a lo largo de este territorio asqueroso los han elegido para descarnarlos transportándolos por letras, en el estúpido procedimiento que no les revela el aura, impidiéndoles la posibilidad de empalidecer y resurgir bajo la luz eléctrica que es la única capaz de mostrar sus deslumbrantes lacras" (Eltit, 2008a: 123).

En este juego de representaciones divergentes destacamos una situación que adquiere relevancia dentro del planteo axiológico de este capítulo: la escritura del espacio público. En efecto, en este apartado se cuenta que la protagonista tiene la intención de intervenir en el cemento de la plaza a través de la inscripción de la frase "¿dónde vas?" (*quo vadis?*, en latín). Esta acción se realiza de manera reiterada debido a que la leyenda es borrada una y otra vez. No obstante, más allá del carácter efímero de su intervención y del modo en que la cal de la tiza quema la piel de sus manos, ella insiste en su accionar con el fin de promover un acto de lectura colectiva que interpele y comprometa con su mensaje. Hacia el final del capítulo, como en una especie de metáfora religiosa, L. Iluminada rompe su propia tiza y la reparte entre el grupo de pálidos para que ellos continúen su tarea y repliquen su mensaje.

Desde nuestro punto de vista, esta metáfora apela al carácter comunitario de la escritura como acto de resistencia que desordena la gramática simbólica de producción y control de subjetividades. Además, pone en evidencia la dimensión performática del acto de la escritura pública por cuanto convierte en actores a quienes, en un principio, tenían el rol de espectadores. La acción artística deviene, así, en un acto de transmisión de una memoria social a través de la cual la frase *quo vadis?* se reactualiza en la experiencia colectiva de la resistencia. [6]

[6]La frase latina *Quo vadis?* remite a la tradición cristiana. En el año 64 d.C. el emperador Nerón emprendió una persecución contra los cristianos y, por ello, Pedro decide huir de Roma. En las afueras de la ciudad se

Autora y personaje

La novela propone un aparente desplazamiento de las fronteras identitarias entre autora y personaje por medio de una operación de reduplicación del nombre y de la imagen. Para comprender con mayor claridad esta afirmación es importante tener en cuenta que en la publicación del libro se han incluido dos fotografías: una en la portada y otra al comienzo del capítulo octavo.

La primera corresponde al registro de una serie de intervenciones artísticas tituladas *Zonas de dolor* que Eltit realizó en la periferia de Santiago a comienzos de 1980. En líneas generales, esta actividad se localizó en la vereda de un prostíbulo. Estando en ese lugar la autora se encargó de limpiar la vereda para luego sentarse y leer en voz alta fragmentos de la novela (que aún no había sido editada). Mientras se ejecutaba esta lectura pública, se proyectaba en la pared el rostro de la autora. Es por ello que este elemento paratextual puede considerarse una clave de lectura que da cuenta de un juego de refracciones múltiples que hacen a la construcción de un lugar de enunciación singular. Tal como refiere Mario Cámara, estamos ante "la imagen de una imagen, la imagen de un origen (de la novela), la imagen de una zona —los márgenes de Santiago— [...] y, por último, es también la construcción de una imagen de autor" (2019: 265).

En cuanto a la segunda fotografía, se inscribe dentro de la misma serie de intervenciones artísticas y, en este caso, registra una *performance* que consistía no sólo en la lectura pública de fragmentos de la novela, sino también en la realización de cortes y quemaduras en la propia piel de la autora. En el registro fotográfico, el rostro de Eltit mira de frente a la cámara en medio de una penumbra que insinúa una gestualidad tensa. En la

---

encuentra con Jesucristo cargando una cruz y le pregunta "*Quo vadis, Domine*?" [¿Dónde vas, señor?]. El otro le responde "*Romam vado iterum crucifigi*" [Voy hacia Roma para ser crucificado de nuevo]. Avergonzado por esta situación, Pedro decide volver a Roma y enfrentarse contra el emperador. Por otro lado, desde la intersección entre arte y antropología, Diana Taylor (2015) define a la *performance* como una episteme, un acto de transferencia que encarna de manera dinámica memorias y espacios diversos.

composición de esta imagen se destaca, además, el modo en que los cortes adquieren relevancia como un acto que impacta en el público espectador y provoca incomodidad.

En ambas fotografías, la centralidad del cuerpo de la artista ejecutora responde, de acuerdo con Cámara (2019), a la necesidad de construir una identificación solidaria con los cuerpos que han sido arrasados por la violencia de la dictadura militar. En este sentido, las marcaciones en el propio cuerpo "tallarían allí una zona de dolor compartida, al mismo tiempo que construirían como un Cristo dispuesto a escenificar un sacrificio" (Cámara, 2019: 269). En el caso particular de la novela, podríamos agregar además que la incrustación del cuerpo de la autora a través de estas fotografías proponen un descentramiento identitario que, al igual que sucede en distintos apartados del texto, parece trazar una correspondencia con el personaje principal en una especie de autorrepresentación.

En relación con esto, la propuesta visual se complementa con el particular trabajo narrativo que se despliega en los capítulos cuarto y octavo. En el primer caso, el capítulo se titula "Para la formulación de una imagen en la literatura" y se organiza de manera ecléctica a través de la incorporación de fragmentos en verso, del relato descarnado de escenas de tortura y un soliloquio en primera persona que termina por fundir el nombre de la autora con la figura de L. Iluminada. En el apartado "Sus remanentes" se incluye una especie de nota autobiográfica en la que la narradora (por medio del uso de la tercera persona) se propone como materia de análisis a partir de la pregunta por su relación con la escritura:

> En esos años se dividió entre la ficción y la ficción de sus oficios. Así logró equiparar la ficción deseada para lo externo, otra que no reconocía como tal y la resultante de ambas. Esta última fue designada como la propia (Eltit, 2008a: 97).

En el caso del apartado "De su proyecto de olvido" la narradora asume la primera persona y toma a su propio cuerpo y al de L. Iluminada como ejes de una serie de comparaciones que insisten en la fusión entre autora y personaje. Esto se hace

particularmente explícito a través de la inclusión del nombre propio dentro del plano narrativo: "Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra/ Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver./ su alma es a la mía gemela" (Eltit, 2008a: 105). En ambos apartados es dable señalar cómo la figura de la narradora/ autora se ofrece a sí misma como objeto de análisis y comparación.

Así, es posible advertir en este gesto el modo en que gravita la pregunta acerca de la imagen de la literatura como un cuerpo que se exhibe, que sufre maltratos, que cuelga de cabeza y, sin embargo, resiste: "Para ese nuevo amanecer de una imagen en la literatura en que se expresa cabeza abajo colgando de su cuerpo luminoso. Una cabeza de perfectas dimensiones rapada a todo lo largo" (2008a: 94).

Por otra parte, en el capítulo octavo, titulado "Ensayo general", la propuesta visual de la segunda fotografía se complementa con un trabajo narrativo que explora el valor conceptual de las marcas corporales como representación metafórica de la escritura. En este sentido, se destaca cómo en el diálogo hipermedial entre imagen y texto se ejecuta una operación que disloca, de nuevo, la distinción entre autora y personaje. Además, el cuerpo y la escritura se significan como superficies plurales social e históricamente situadas sobre las que se inscribe una infinidad de discursos: "Sones arcaicos se entremezclan en su arte: reconocibles citas. Registro de traza antigua también en su arquetípica plana; la hoja sobre la cual se escribe la marca" (185). En otras palabras, se formula una imagen de la literatura como un campo de citas que se reelaboran de forma permanente. En relación con esto, advertimos que la narración despliega una serie de movimientos que se repliegan sobre sí mismos y se convierten en objeto de su propia representación.

Del cuerpo a la escritura

Dentro del recorrido que hemos planteado hasta el momento, destacamos cómo en el primer capítulo se establece una equivalencia entre quemadura y agencia literaria: "Y su mano abierta sobre las llamas cambia de color, también su cara se reviene [...] El nuevo daño se ha producido y por ella otros daños comparecen. Se ha abierto otro circuito en la literatura" (Eltit, 2008a: 43). En esta imagen se realiza una referencia indirecta al poema *Accidente* de Rosario Castellanos: "No, no temí la pira que me consumiría/ sino el cerillo mal prendido y esta/ ampolla que entorpece la mano con que escribo" (Castellanos, 2012: 291). En ambos textos, el atentado contra el cuerpo se significa como una seña de identidad literaria que desafía los mandatos de la estética predominante y se lanza a la exploración de las sensibilidades disidentes. La imagen de la mano que se quema o del brazo que se hiere se entiende, así, a la manera de un corte significativo sobre una superficie de conocimientos cristalizados u homogeneizados. Esto alude también a un posicionamiento estético barroco/barroso que focaliza en la discontinuidad de la diferencia como signo de identidad. Tal como se explicita en el octavo capítulo: "Así este quinto se inscribe sobre (o bajo) la epidermis quemada, que se ha vuelto a ciencia cierta barro, barrosa, barroca, en su tramado" (Eltit, 2008a: 182).

Otra de las metáforas que gravita a lo largo de la novela se refiere al frotamiento de los cuerpos. En efecto, durante la noche los pálidos llegan a la plaza y se suman a una orgía bautismal que tiene como fin otorgar un nombre a cada uno de ellos. En este marco, L. Iluminada convulsiona y, a la vez, procura cargar de erotismo sus movimientos.

El frote, en tanto signo que hace foco en las superficies vitales del cuerpo, constituye, de acuerdo con Barrientos, "una de las formas para disponerse en la escena, producir el movimiento de los cuerpos y el inicio de la escritura" (2019: 131). Además, este mismo movimiento se utiliza en un juego de referencias intertextuales al comienzo del capítulo ocho, "Para la formulación de una imagen en la literatura":

Entonces

Los chilenos esperamos los mensajes

L. iluminada, toda ella

Piensa en Lezama y se las frota

Con James Joyce se las frota

Con Neruda Pablo se las frota

Con Juan Rulfo se las frota

Con E. Pound se las frota

Con Robbe Grillet se las frota

Con cualquier fulano se frota las antenas (Eltit, 2008a: 91).

En este caso, el gesto del frote desplaza de la escena literaria una serie de nombres canonizados por una tradición académica de corte falocéntrico y los recoloca en el espacio del deseo y el goce de la corporalidad. Al igual que sucede con los cortes en la piel o con las quemaduras en las manos, se formula aquí una imagen de la práctica literaria como una provocación sistemática que coloca al cuerpo como principal clave hermenéutica desde la que se lee e interroga el mundo. Esto supone una conceptualización de la corporalidad como parte de una discursividad social –política e históricamente condicionada– sobre la que se proyectan y dirimen relaciones de poder (Eltit, 2008b; Cabrera, 2019). En este sentido, es posible identificar una gestualidad barroca que difumina los límites de un arte que va del cuerpo a la escritura y de la escritura a la vida.

A su vez, consideramos significativo atender a la dimensión simbólica que adquiere el modo en que la protagonista maniobra el espejo y su propia cabellera por cuanto permite relevar y comprender algunas ideas que atraviesan el planteo axiológico de la novela. En primer lugar, la manipulación del espejo refracta, de alguna manera, la organización general del texto puesto que coloca a la protagonista como centro de múltiples operaciones de duplicación de sí misma: "Miró su rostro largamente, incluso ensayó una sonrisa [...] Se miró

desde todos los ángulos posibles. En un momento lo dejó apoyado sobre el borde de la baranda cercana para observar desde el suelo su rostro" (Eltit, 2008a: 225). En segundo lugar, L. Iluminada exhibe con goce ante el régimen lumínico de la plaza los huecos en su cuero cabelludo y las huellas de los cabellos que quedan. En consecuencia, esta escena en la que se produce de manera abrupta y poco prolija el corte de la cabellera se manifiesta como un desafío a los mandatos estéticos de la femineidad estandarizada (Reber, 2005) y, sobre todo, al mandato de equilibrio y regularidad. Estamos, otra vez, ante una imagen duplicada de la novela como exploración de los límites genéricos de la narración.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos desarrollado un itinerario de lectura en torno a la primera novela de Diamela Eltit, *Lumpérica* (2008a), como pieza inaugural de una estética estrechamente vinculada con la corriente del neobarroco. En este sentido, calificamos a la novela en términos "laboratorio", es decir, un territorio simbólico sobre el que se ejecutan diversos ejercicios de montaje y experimentación que revisan a contrapelo las formas de construcción de la representación verbal. Así, desde los protocolos de la ficción, la novela materializa diversos interrogantes acerca de la dimensión política de la escritura en un escenario social convulsionado por la omnipresencia de la vigilancia y el terror.

En este marco hemos podido corroborar la centralidad que adquiere el cuerpo como espacio estratégico de configuración y confrontación conceptual. De este modo, tanto el cuerpo de la protagonista como el cuerpo mismo de la narración constituyen el referente predominante a lo largo de todo el texto. Como en un juego que desplaza el deseo, la escritura se sostiene sobre la corroboración de su fracaso ante la necesidad de captar a través del lenguaje los límites de un cuerpo que fluye y rehúye de las categorizaciones. La práctica

literaria se manifiesta, así, como un ejercicio siempre desplazado por nombrar aquello que se escapa, ese resto inaprehensible del lenguaje.

Por otra parte, otro de los núcleos de sentido que atraviesan la lectura de la novela se refiere a la disonancia y subversión del cuerpo de la protagonista frente al régimen estético y político dominante de la plaza en la que acontece su historia. En este sentido, *Lumpérica* puede pensarse como una contracartografía de la resistencia y como una operación alegórica que se interroga acerca de lo que la literatura y el arte en general pueden llegar a ser. Sostenemos que este texto configura una *contracartografía* debido a que, por medio de la exploración de cuerpos y escenarios que se desmarcan del ordenamiento estético y político dominante, contribuye a una representación crítica que expone las zonas de carencia y contradicción del discurso social y tiende a expandir los límites de aquello que se entiende como lo comunitario. En esta misma dirección, la novela ofrece diversas instancias metaficcionales que se proponen revisar a contrapelo no sólo una breve colección de nombres propios consagrados en el canon de la literatura, sino también la materialidad de la escritura.

Desde esta perspectiva, es importante señalar que la narración despliega una serie de metáforas que tienden a señalar la comunión entre formas verbales y violencia. Así, la pregunta por las formas del lenguaje insiste en señalar la dimensión histórica de los signos como un cuerpo que carga sobre sí los síntomas de las luchas, las victorias y los silencios sobre los que se funda el orden social. Como sugiere Eugenia Brito (1990), los cortes en la carne se pueden leer como la contracara de los cortes que se ejecutan en la página, en la materialidad del texto. De este modo, se comprende la necesidad de explorar formas diversas de la escritura (incluyendo a la dimensión narrativa del propio nombre de la autora) para imaginar otras formas de vida.

Al reformular una de las interrogantes que aparece en la novela, nos preguntamos cuál es la imagen de la literatura que se desprende o formula a lo largo de la lectura de este texto. Desde el punto de vista estético, sostenemos que la novela da cuenta de una experimentación

compleja que reúne diversas tradiciones discursivas, prácticas artísticas e imágenes en la exploración crítica de los límites genéricos de la narración. Esto constituye una forma de cuestionar también los límites de lo representable. Del mismo modo, la novela también puede ser leída, de acuerdo con sus modulaciones metaficticias, como una formulación en clave ficcional de problemáticas vinculadas con el lugar del arte y la cultura en sociedades atravesadas por el terror, la violencia y la censura. La novela lee, en este sentido, su tiempo.

Referencias bibliográficas

BARRIENTOS, Mónica. (2019). *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit.* Pittsburgh: Latin American Research Commons.

BRITO, Eugenia. (1990). *Campos minados (Literatura post- golpe en Chile).* Santiago: Editorial Cuarto Propio.

BUSTILLO, Carmen. (1996). *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso.* Caracas: Monte Ávila Editores.

CABRERA, Mario Federico. (2017). Desbordes de lo humano: configuraciones del cuerpo en María Luisa Bombal y Diamela Eltit. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8, 155- 174. http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index/php/catedraltomada/issue/view/12/showToc

CABRERA, Mario Federico (2019). Feminismo y escritura: los ensayos de Diamela Eltit. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12, 159-182. https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/384

CÁMARA, Mario. (2019). Sobre algunas fotografías de Diamela Eltit y Raúl Zurita. En RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz; & CÁMARA, Mario (Eds.). *Lazos: desgarraduras y vínculos en el arte y la cultura latinoamericanos* (pp. 263-272). Villa María: Eduvim.

CAMPOS, Haroldo de. (2006). Barroco, neobarroco, transbarroco. *Revista Sol Negro,* 1. s/p.

CÁNOVAS, Rodrigo. (2009). Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después. En CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (pp. 25-32). Madrid: Iberoamericana Veuvert.

CARREÑO BOLÍVAR, Rubí. (2013). *Av. Independencia. Literatura, música e ideas en Chile disidente.* Santiago: Editorial Cuarto Propio.

CASTELLANOS, Rosario. (2012). *Poesía no eres tú.* México: Fondo de Cultura Económica.

DELEUZE, Gilles. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco.* Barcelona: Paidós.

ELTIT, Diamela. [1983] (2008a). *Lumpérica.* Santiago: Seix Barral.

ELTIT, Diamela. (2008b). *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

ELTIT, Diamela. (2016). *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago: Seix Barral.

ELTIT, Diamela. (2021). *El ojo en la mira.* Buenos Aires: Ampersand.

FOUCAULT, Michel. (2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Buenos Aires: Siglo XXI.

FOUCUALT, Michel. (2014). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI.

IRIARTE, Ignacio. (2017). *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del Barroco.* Buenos Aires: Prometeo.

KOZEL, Andrés. (2007). Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 2 (pp. 163-177). México: UNAM.

LÉRTORA, Juan Carlos. (1993). Presentación. En LÉRTORA, Juan Carlos (ed.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (pp.11-15). Santiago: Editorial Cuarto Propio.

MATEO DEL PINO, Ángeles. (2013). *Ángeles maraqueros. Trazos neobarroc-ch-s-os en las poéticas latinoamericanas.* Buenos Aires: Ediciones Katatay.

REBER, Dierdra. (2005). *Lumpérica:* el *Ars teórica* de Diamela Eltit. *Revista Iberoamericana, 71*-211, 449-470.

RICHARD, Nelly. (2008). Prólogo. En ELTIT, Diamela. *Lumpérica* (pp. 7-11). Santiago: Seix Barral.

ROJAS, Mario. (1985). El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas. En GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos* (pp. 86-109). Madrid: C.S.l.C.

ROJAS CONTRERAS, Sergio. (2010). *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante.* Santiago: Palinodia.

ROJO, Grínor. (2016). *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Tomo I. Santiago: LOM ediciones.

SARDUY, Severo. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.

SOLORZA, Paola. (2015). Cuerpos en fuga: el devenir minoritario del lenguaje en *Lumpérica* y *Los vigilantes* de Diamela Eltit. *Nomadias,* 20, 27-40. https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/view/39135

TAYLOR, Diana. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

ZAMBRA, Alejandro. (2012). *No leer*. Buenos Aires: Excursiones.

Íconos exoftálmicos: prácticas de la excentricidad en *La noche politeísta* de Luis Chitarroni

Exophthalmic Icons: Patterns of Eccentricity in Luis Chitarroni's *La noche politeísta*

Adriana RODRÍGUEZ-ALFONSO
Universidad de Salamanca, España

a.rodalfonso[at]usal.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 28-52. Artículo recibido 29 abril 2022, aceptado 18 julio 2022, publicado 30 noviembre 2022

CC BY NC ND

Resumen: El propósito de este artículo es examinar las prácticas de excentricidad desplegadas en el libro de relatos *La noche politeísta* (2019), del autor argentino Luis Chitarroni. Desde una perspectiva interdisciplinaria, el trabajo articula enfoques provenientes del análisis textual con otros pertenecientes a la sociocrítica y los estudios de "World literature", convergentes en el concepto de "excentricidad". A consecuencia, son expuestos en primer lugar los procedimientos estéticos de los cuentos reunidos que dinamitan los cánones literarios instaurados, el horizonte de expectativas del público lector, amén de la relación autoficcional en torno a la caracterización del "escritor fracasado" o bien del agente cultural. Luego son revisadas las interconexiones entre esa poética y las dinámicas de producción, circulación y recepción de las editoriales independientes. Finalmente, el artículo demuestra la mediación de Chitarroni en la legitimación y difusión de otras estéticas excéntricas.

Palabras clave: Luis Chitarroni, excentricidad, edición independiente, Literatura Mundial, agencia literaria, literatura argentina

Abstract: The aim of this article is to examine the patterns of eccentricity shown in the short stories book *La noche politeísta* (2019), by the Argentinean author Luis Chitarroni. From an interdisciplinary framework, it is focused on both textual analysis, and sociological criticism on "World literature" studies, which approach the concept of "eccentric literature". The first section of the essay begins by exposing some of literary devices which deconstruct Western literary canons, audience's horizon of expectations, and build an autofictional relationship through characterizations of "failure writers" or fictional cultural agents in these short stories. Then it sets out the relations among these literary techniques and the ways of production, circulation, and reception of independent publishing houses. Finally, the paper argues that Chitarroni's literary agency also plays a role in the circulation and legitimization of other eccentric works.

Keywords: Luis Chitarroni, eccentricity, independent publishing, World literature, literary agency, Argentinean literature

• • •

Introducción

En una nota aparecida en 1993 titulada "Narrativa: nuevas tendencias" —cuyo significativo subtítulo era "Relato de los márgenes"—, Luis Chitarroni (Buenos Aires, 1958) emprendía un panorama de la "novedad" en la literatura argentina reciente, signada, a su parecer, por esa condición *colindante*, que la ubicaba por fuera de los instaurados "límites" del relato realista tradicional (Chitarroni, 1993).[1] Menos de una década después, el escritor publicaría otro catálogo retrospectivo que puede leerse como prolongación de aquel artículo: bajo la rúbrica, de referencia cortazariana, "Continuidad de las partes: relato de los límites", definiría allí a quienes consideraba "escritores límite". Este estatus, que se ligaba "a la tensión de llevar hasta un *extremo* las posibilidades del lenguaje" (Chitarroni, 2000: 160), buscaba continuar, y a la vez desmarcarse, del criterio de "ilegibilidad" planteado por Héctor Libertella.[2] Contrariamente, esa *escritura del límite* comprendía tanto el plano narrativo como el extraliterario, vinculándose a "probables o presuntos estremecimientos del cuerpo social" (Chitarroni, 2000: 161).

[1]Néstor Sánchez, Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini se encuentran dentro de la primera etapa delineada por Chitarroni. Esta línea experimental se prolonga, en su opinión, con César Aira y, más tarde, con Alan Pauls, C.E. Feiling y Juan Forn, entre otros.

[2]Aludimos a *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), donde Libertella pondera la poética hermética como resistencia a los estereotipos, los discursos del poder o del mercado, proponiendo las escrituras barrocas como procedimientos de autonomía.

La trayectoria de Chitarroni —en la tríada de sus funciones como *autor* crítico y editor —[3] constituye un modelo de su propia teoría. La visibilización y reconocimiento de obras *limítrofes*, la intervención en la difusión de estas, así como su doble condición de *autor límite* —tanto por la poética desplegada en su reducida obra ficcional, como por la forma marginal en que esta circula y se recepciona en el espacio literario—, lo inscriben en la genealogía de esas "estéticas extremas". Además, a diferencia de muchos de los escritores reivindicados por Chitarroni, la suya es una "práctica del límite" que no solo abarca, en sus textos, la dislocación del lenguaje y la transgresión del horizonte de preceptos establecidos, sino que se caracteriza por la adopción de roles distintos al del escritor-creador, entre los que se encuentran los del escritor-crítico, el escritor-editor, el escritor-antologador, entre otros. De esta forma, Chitarroni no solo actúa como *representante* de esa tendencia, al asumir también una correspondiente "postura autorial" (Meizoz, 2015), sino que ejerce como su agente mediador o *gatekeeper* en el sistema literario (Marling, 2016), instaurando específicas formas de leer a esos autores y, por ende, también a su propia obra.[4] Con ello el escritor argentino participa de la articulación de cánones alternativos donde lo "literario" se produce, difunde, y recibe allende las pautas de hegemonía cultural, masividad, y categorización genérica, impuestas por el mercado y las dinámicas de consumo artístico estandarizado.

Por las razones descritas, preferimos emplear a continuación la noción de *excentricidad* en detrimento de "límite" o "margen", de connotación más metafórica que analítica. En ese

[3]Nos referimos a la conocida "función-autor", propuesta por Michel Foucault, entre cuyos rasgos se incluye la "vinculación al sistema jurídico e institucional", así como la producción del "universo de los discursos", combinando la propiedad "intelectual" con la "semántica" (Foucault, 1987: 10-11. Véase también la útil distinción entre "autoría" y "autoridad" que en un artículo temprano apunta José Manuel Martín Morán (Martín Morán, 1998: 1006-1007).

[4]Sobre la labor *agencial* de Chitarroni como "guardián" véase Rodríguez-Alfonso (2021). En ese artículo expongo la labor *medial* de Chitarroni al interior de *Babel. Revista de libros*, atendiendo a métricas que evalúan la posición de los distintos actores en las redes intelectuales. En (Rodríguez-Alfonso, 2022), sopesamos desde la vertiente sociocrítica la relevancia de Chitarroni en la difusión y legitimación de sus colegas.

sentido, lo "ex(-)céntrico" cuenta con una abundante historia conceptual, tanto en lo referente a la heterodoxia estilística —por la naturaleza *no concéntrica,* es decir, no centralizada, de ciertas estéticas respecto a los canones literarios establecidos— como, más recientemente, en lo relativo al *locus* de enunciación en el conjunto de fuerzas que organizan los campos literarios. En otras palabras, el concepto de excentricidad nos permitirá operar tanto en el plano del discurso, como en el espacio extraliterario, pues en el marco de los estudios de la sociocrítica y la literatura mundial, lo "ex-céntrico" ha devenido seña del estatus extraterritorial de ciertos autores en el sistema mundial (Casanova, 1999: 130), además de su pertenencia al estrato "periférico" en el dinámico y heterogéneo polisistema cultural (Even-Zohar, 1979 y 2005). Al mismo tiempo, en el caso concreto de la literatura latinoamericana, ello implicará asimismo otros factores materiales e inmateriales que condicionan la producción, circulación y recepción de textos del subcontinente (Sánchez Prado, 2006) (Gallego-Cuiñas, Martínez, 2017) (Locane, 2019), adicionando nuevas modalidades a ese tránsito *por fuera* de los "centros".

Entre la breve producción ficcional de Chitarroni —exigüidad coherente con la postura *à rebours* de la creación seriada, la sobreabundancia de títulos, y las dinámicas de novedad y obsolescencia del "momento monopólico" (Escalante Gonzalbo, 2007)—, nos centraremos en *La noche politeísta* (2019). Al ser este su primer volumen "formal" de relatos, su examen evidenciará cómo su obra se inserta en el orden de lo excéntrico, al operar en tres niveles de significación: en primer lugar, en el estrato textual, donde esta *dislocación* se proyecta tanto en lo estilístico como en lo compositivo-tematológico; en segunda instancia, en el nivel de la recepción, pues las condiciones materiales del libro lo hacen circular por la órbita externa del sistema literario; y, por último, en la dimensión paratextual, pues *La noche politeísta* moviliza epitextos vinculados al rol de Chitarroni como crítico y editor de lo excéntrico, espoleando en sus lectores la construcción de sentidos en esa dirección. Así, todos estos estratos convergen en una obra que se postula como "ícono exoftálmico", reutilizando una metáfora

ocular de Chitarroni (2019: 121), un texto cuya mirada se propulsa hacia las múltiples exterioridades de su órbita de circulación.

Una estética del desvío o los relatos de La noche politeísta

La noción de "excentricidad" posee un origen científico: en el siglo xvi surge ligada a la geometría, denominando "a circle that is not concentric with another circle" (Carroll, 2015: 12). Más adelante, el término sería empleado en astronomía para calificar cuerpos celestes carentes de un centro en torno al cual orbitar: así, los cometas devinieron paradigma de la *trayectoria excéntrica*, y pronto esas propiedades físicas fueron trasladadas al ámbito de lo humano: lo "excéntrico" se convirtió en síntoma del *desvío* —ya sea de las normativas sociales, como de "lo ordinario"— asociándose a valores como la innovación o la originalidad, pero también a otros de índole prejuiciosa, como la irracionalidad, la inadaptabilidad o la ingobernabilidad (Gill, 2009: 25).[5] Entre los siglos xviii y xix la noción alternaría entre ambos sentidos, de manera que si en el Romanticismo alemán la correlación entre genio y excentricidad era un tópico (Garber, 2002: 6), para el utilitarista John Stuart Mill la disminución de la "excentricidad" entre los ciudadanos era un síntoma de la sujeción estatal y la falta de libertades individuales (Carroll, 2015: 16). Desaparecida ya en el siglo xx la referencia cósmica, lo "excéntrico" vendría a ser sinónimo de lo "raro" o lo "extravagante", indicativo de "de estar fuera del centro o de tener un centro diferente" (Española, 2021).

La advertida relación entre excentricidad y literatura alcanzó un punto alto con el auge de las llamadas "biografías excéntricas" en el siglo xix, y un artículo temprano sobre ese género resulta útil para comprender cómo la noción de *extravío* se trasladó a los atributos y

[5]Como señala Victoria Carroll, esos imaginarios iniciales en torno a lo "excéntrico" manifestaban también un profundo sesgo de género: el calificativo que en los hombres nombraba la heterodoxia, la genialidad o la extravagancia, en las mujeres era utilizado para designar a quien transgredía la esfera privada a la que estaba constreñida (Carroll, 2015: 20).

estructura interna de las obras: lo que Arthur MacDonald distingue prejuiciosamente como "literatura excéntrica" ("eccentric literature") se caracteriza por la "association of false ideas", la indiferencia a "all known rules of composition and style", así como por los "extravagant statements and visionary matters" (1911: 438).[6] En la literatura hispánica es posible detectar una corriente que teoriza sobre esta estirpe de *escritores sin órbita,* desde *Los raros* (1896) de Rubén Darío, hasta los directamente "excéntricos" de "Solemnidad y excentricidad" (1972) de Augusto Monterroso, como enfatiza Francisca Noguerol (2016: 247).[7] Según Sergio Pitol, por solo mencionar un ejemplo, ser un "escritor excéntrico" implica dar la espalda a los "caprichos de la moda, las exigencias del Poder y las masas" (2005: 123), pero también trasladar a la literatura una visión singular —*desviada*, podríamos decir—, a menudo teñida de parodia. Aunque sus valoraciones sean de signo contrario, Pitol coincide con MacDonald en el peso que allí tiene el lenguaje, pues para el autor mexicano el discurso de los "raros" debe ser "provocador, disparatado" (Pitol, 2005: 123). Esto último converge asimismo con los "escritores límite" de Chitarroni, afectos a las "yuxtaposiciones y sintaxis desobedientes" que hacen sus obras "irreductibles a cualquier modo de lectura condicionada por las pautas habituales" (2000: 163).

Esta conjunción de la dislocación sintáctica, que en ocasiones adquiere rasgos de "agramaticalidad" o "ilegibilidad" (Prieto, 2017), con la transgresión de los modelos habituales de lectura, alcanza un punto alto en "La noche es politeísta", el relato más extenso, y uno de los más "abiertos" del libro en lo referente a su interpretación. La trama sigue el rastro de un grupo de amigos en una peña nocturna, con foco en Luis Greve, editor anodino de dudosas elecciones literarias. Lo que en apariencia se presenta como un relato realista sobre la

[6][La literatura excéntrica se caracteriza por la asociación de ideas falsas, la indiferencia por todas las reglas conocidas de composición y estilo, así como por las aseveraciones extravagantes y los temas visionarios]. La traducción es nuestra.

[7]A propósito de Fernando Iwasaki, Noguerol enumera un conjunto de rasgos biográficos, profesionales, vocacionales, genéricos y temáticos para identificar la presencia de la excentricidad (2016: 249-250).

sociabilidad de los *vernissages* intelectuales, pronto cambia de signo, adentrándose en el terreno de lo insólito, cuando animales hasta entonces familiares —un pez, una gata, y un dogo de Burdeos—, adquieren a los ojos del narrador la apariencia de divinidades cosmogónicas. Lo fantástico se introduce así en el terreno de lo ordinario, descorriendo el velo entre "normalidad" y "extrañeza" que aquí adopta visos de una extraña zoolatría de reminiscencia lovecraftiana:[8]

> Por la noche hay personas, hombres y mujeres, que salen guiados por ese enigma desprovisto de detención, de esfinge, de atractivo que los perros son. [...] la noche es politeísta. Los que sacan a pasear perros por la noche [...] parecen mantener un rumbo que sus dueños ignoran (Chitarroni, 2019: 34).

El relato "concluye" con una reflexión de ascendencia borgiana sobre la fragilidad de lo "real", y el desmantelamiento momentáneo de lo conocido por fuerzas ignotas, a la manera de la iluminación mística o los deslizamientos sensoriales del *déjà vu*.

Esto último es significativo porque el relato de Chitarroni traslada al texto esta lógica *dislocada,* haciendo que la elipsis, la fragmentación, la ruptura de la linealidad temporal, no solo ralenticen o estanquen la progresión dramática, sino que se cruce el límite de la impenetrabilidad interpretativa. Esa traslación de la experiencia onírica o paramnésica tensará los límites de lo narrable al cuestionar la existencia de una trama que rebase el relato de ese instante fugaz, una iluminación en el sentido benjaminiano, que busca trasladar la experiencia de ese "saber sentido", enigmático y perecedero. Es evidente que esta premisa implica una ruptura con los modelos cognoscitivos implantados por la modernidad, e instaura un "tiempo topológico" (Speranza, 2017) que se perfila contrario al estatus de lo racional y lo cronológico. Sin embargo, nuestro interés principal reside en cómo ello resiente los

[8]Aludimos al culto gatuno como motivo literario, presente en más de un relato del ciclo onírico de H. P. Lovecraft, como "The Cats of Ulthar", o el emblemático "The Dream-Quest of Unknown Kadath".

principios compositivos del relato tradicional. Así, si en su célebre "Aspectos del cuento", Julio Cortázar establecía la economía narrativa, la concisión, la "forma cerrada" y el método del "knock-out" como premisas (Cortázar, 1971), el de Chitarroni apostará por la profusión, la disquisición digresiva, el "texto abierto", y por un desenlace que tiende menos a la multiplicidad de sentidos que a su suspensión, dado el compendio de elisiones, interrupciones y espacios en blanco localizados por entre la aparente superabundancia narrativa.

Este desvío de los parámetros de lectura no solo conduce a una legibilidad discontinua, "interrupta" —no es gratuito que el texto esté dividido por asteriscos, a la manera de bloques o escenas independientes—, sino que alcanza de lleno tanto al lenguaje como al horizonte de imaginarios culturales establecidos. En este caso, se trata de una insólita convivencia de la elipsis semántica con la profusión de significados, además de la confluencia de los imaginarios de lo "alto" y lo "bajo" o de lo "nacional" y lo "global", que conllevan a que el relato perturbe el horizonte cognoscitivo del lector, fracturando los límites clasificatorios al uso en el mercado y la crítica especializada. Además, el relato expone la condición paradójica de un discurso donde lo que se presenta como explicación, es decir, como revelación de sentido, acaba tributando a la obstrucción del significado. Lo anterior queda ilustrado en el pasaje final del relato, ejemplo de los procedimientos de desestabilización a los que el autor somete el texto. Allí se explican, en teoría, los acontecimientos narrados a lo largo de la historia:

> Nos llegó el rumor, nadie sabía dónde ni quién lo había generado (otros dijeron que sí después, que provenía de alguien presente durante toda "la transmisión" [...]) de que la noche era politeísta porque —porque precisamente, decían— había sido manipulada, prestidigitada. Había habido, inicial, un desbarajuste de tiempo, un desmoronamiento; después, recién después, era comprensible, y así se tabulaba, el anacronismo —el viaje inverso, Guido, el viaje de la ceniza a la semilla— y después [...] (después era el dominio en el que ocurría todo, el país o el territorio verdadero del tiempo, ya nada era ahora, el país del después) el adelgazamiento

contra natura del instante, su paso de sólido a líquido, antes de conquistar, vía Chejfec, el estado gaseoso (Chitarroni, 2019: 48-49).

Nótese, en primer lugar, la multiplicidad de discursos que este breve fragmento pone a coexistir: desde las marcas del español rioplatense coloquial ("recién después"), hasta la intertextualidad cultista a "Viaje a la semilla" (1944) de Alejo Carpentier, pasando por el malabarismo lúdico con los estados de agregación de la materia. Otras referencias se resisten a una hermenéutica unívoca: las reflexiones en torno al "país del después remiten a la historia reciente argentina, en especial al periodo de Postdictadura (1983-2008), el latinismo castellanizado "contra natura" quizás aluda al De rerum natura de Lucrecio, mientras que la "vía Chejfec" es quizás una alusión al escritor argentino Sergio Chejfec y, en especial, a cierto pasaje de su novela La experiencia dramática (2012).[9] La mentada "transmisión" estaría conectada con los programas televisivos y el entorno de los medios de comunicación. Tal acumulación de discursos diversos —el científico, el literario, el mediático, el político, el de la oralidad— convive con otros procedimientos de dislocación lingüística como la perífrasis, la digresión o el pleonasmo, los cuales contribuyen a esa superabundancia de sentidos, sin que por ello se llegue a una exégesis de conjunto. En definitiva, la elucidación se convierte en oclusión, sumergiéndose (más) en las arenas de la imprecisión y el equívoco: los "hechos" son un "rumor" que nadie sabe "dónde ni quién" difundió. Asistimos entonces a una inusual combinación entre transparencia comunicativa y oclusión exegética, cercana a aquella alternancia "criptodermia"/"cleptolalia" expuesta en otro de los libros de Chitarroni (2022: 248).

Un último aspecto sobre la condición excéntrica del relato remite a la configuración de los personajes, pues abunda allí la figura del "editor" o bien del "escritor fracasado". De igual

[9]El protagonista de esa novela de Sergio Chejfec, escritor ligado a Luis Chitarroni por lazos literarios y amistosos, concibe el avance de la temporalidad como "tiempo gaseoso", contrario al orden cronológico, al tiempo como "concatenación de hechos estipulada" (Chejfec, 2012: 87).

manera, la excentricidad compositiva y lingüística del texto se proyectan de modo especular en el sistema de la diégesis, potenciada por tintes autobiográficos que deslizan las fronteras entre realidad y ficción, y actúan como caja de resonancias, pues el texto dialoga con el espacio social en que se produce y circula. Ese es el caso del editor Luis Greve, quien comparte nombre de pila con Chitarroni, si bien es Nicasio Urlihrt el caso más emblemático —anagrama de "Luis Chitarroni" y conocido heterónimo suyo—,[10] quien es descrito como un "alcohólico" y "famoso [escritor] en los diminutos (o disminuidos, esmirriados) círculos literarios" (Chitarroni, 2019: 36). También llamado Nopucid,[11] el escritor encarna allí múltiples estratos del desvío, tanto en la connotación decimonónica —el "excéntrico" respecto a las normativas de comportamiento social—, como por el locus periférico que este ocupa en el polisistema literario. Esto último se refuerza, además, con el uso del heterónimo, pues el desdoblamiento difumina la singularización y diferenciación del "yo/ aquí/ ahora" propio de la firma autorial (Campillo, 1992: 27).

Por otra parte, también la relación entre excentricidad, masividad, y escritura se hace explícita, pues el comentario sobre la poca "popularidad" de Urlihrt se combina con otro sobre lo inextricable de su literatura: "lo que leyó [Nicasio] era ininteligible", se dirá, "un galimatías acerca de Dickens" (Chitarroni, 2019: 43), mostrando que el desvío de los cánones estéticos convive con la ubicación en las antípodas del sistema cultural. El pasaje, no obstante, no reproduce una esquemática división entre cultura y mercado, es decir, entre el arte consagrado por los lectores académicos y el superventas de los lectores masivos, pues a la manera de un "*twist*" paródico, es la vedette Beti Confetti quien descifra el texto de Urlihrt en contraste con los intelectuales del público.

[10]"Nicasio Urlihrt" aparece ya de modo fugaz en *El carapálida*, luego "enmascara" la autoría de Chitarroni en dos cuentos de *Antología del cuento breve y oculto* (2001) y es, finalmente, el protagonista de *Peripecias del no*.

[11]La onomástica condensa esa convivencia de la referencialidad "baja" y "alta" en la obra de Chitarroni, pues el patronímico podría aludir tanto al patrón checo Juan de Nepomuk, como a una popular loción pediculicida producida en Argentina.

El motivo del personaje ancilar o agente del sistema cultural es, de hecho, un leitmotiv en la compilación: escritores "sin premios" o que "nadie lee" ("El síndrome de Pickwick" y "Nueva Narrativa Argentina"), monjes tratadistas ("Primer viaje a Soecia", o "La inocencia sin límites"), copistas o anticuarios ("Toponimia del miniaturista"), pueblan los cuentos reunidos. En ocasiones, este desvío se expresa a través del tópico de la "enfermedad literaria", en una doble transgresión del límite entre realidad y ficción, al margen de las fronteras entre normalidad y locura o centralidad y excentricidad ("El síndrome de Pickwick", o "El mal de uno").[12] Encontramos un ejemplo en "Los Zukofsky", cuyo narrador es un traductor argentino de los suburbios de New York a quien se ha encargado la traslación de un apócrifo Ron Middleton. A la manera de La novela luminosa (2004) de Mario Levrero, el relato versa sobre la imposibilidad de escribir del protagonista, quien ante su parálisis productiva redirige su atención hacia la familia Zukofsky, estridentes vecinos también de origen extranjero, entre cuyos ancestros se encuentra igualmente un célebre intérprete de lenguas eslavas. Esta crónica vecinal —que guarda semejanzas con "Simulacros" de Julio Cortázar— se fracciona en pasajes en los que se entremezclan la traducción inconclusa, las entradas de diario y la narración anecdótica, espoleando otra vez el efecto de "obra abierta".

Junto al estatus marginal ocupado en el sistema literario por la traducción, la condición del afuera se evidencia en el prefijo "ex" ingénito a extranjería, compartido por el narrador y los Zukofsky. Esa extraterritorialidad se refleja en el lenguaje, pues el padre —nombrado "Louis" en otro giro autoficcional— habla "excluyendo los sonidos correctos", como si tuviera un talento especial para "hacer de todos los acentos, un dialecto inclusivo del ruso" (Chitarroni, 2019: 62). De hecho, este tópico de la extraterritorialidad como seña de singularidad puede recorrerse en la literatura argentina de las últimas décadas: desde la "extrañeza" de la "lengua exiliada" (Piglia, 2001: 50), hasta aquel frecuentar el "costado de la

[12]Sobre la "enfermedad literaria" como motivo estético véase nuestra revisión bibliográfica (Rodríguez Alfonso, 2020b).

lengua como si se fuera extranjero" (Chejfec, 2016: 12). En ocasiones, el borrado de los referentes conocidos en los relatos de Chitarroni se tensa hasta trasladarse a la historia misma, transformada en realidad autónoma por entero ajena.[13]

Por otra parte, además de la elipsis de significado y el pleonasmo verbal, la desestabilización comunicativa se expresa ahí a través de la intervención editorial. La apostilla y la acotación devienen componentes de la obra definitiva, constituyéndola, plagando el texto de comentarios autorreferenciales de índole lexical ("a veces ella decía 'había hecho durar tanto el matrimonio'" [*sic*] (Chitarroni, 2019: 54), sintáctico ("Yo creció en el campo" [*sic*] parece la oración ideal para iniciar un diario" (Chitarroni, 2019: 52) o rítmico ("la estrofa aislada es un estuario de rimas" (Chitarroni, 2019: 54), las cuales interrumpen la progresión narrativa. Esta mediación —que es asimismo la de la contaminación lingüística de la lengua extranjera en el traductor— vuelve a desplazar la trama a un segundo plano, privilegiando la transcripción de la escritura sobre "cómo se escribe/ traduce". La afirmación de que las traducciones del ancestro Zukofsky "mejoraban los originales" (Chitarroni, 2019: 61), reitera esta restitución de prácticas "ancilares", donde el de por sí tenido por "misceláneo" diario de escritura, convive con otra modalidad tanto más "menor": el borrador de una traducción.[14] De ascendencia borgiana, se invierte así la jerarquía entre el original y sus posibles versiones. Al incorporar los fragmentos de escritura junto a los de la edición no solo se refuerza el estatus de incompletitud, sino que se instaura una poética del resto, del desecho o apéndice de lo literario, que confirma el verso de William Empson citado en el relato: "The waste remains, the waste remains and kill" (1949: 62).[15]

[13]Ese es el caso de "Primer viaje a Soecia", "La inocencia sin límites (segundo viaje a Soecia)" y "Toponimia del miniaturista", en donde se articulan universos insólitos, autónomos, que, más allá de la alegoría, solo pueden vincularse a literaturas como las de Lewis Carroll, Jonathan Swift y Arno Schmidt.

[14]La condición literaria de los diarios de escritura, los borradores, los cuadernos de apuntes, entre otras manifestaciones, ha sido objeto de controversia, siendo estos textos excluidos del sistema literario por su orientación a menudo íntima, fortuita o incompleta.

Esa reivindicación de lo que Foucault denominó "subliteratura" (1997: 229), APARECE también en "Primer viaje a Soecia", presentado como fragmento del *Manuscrito hallado en Siracusa*. Su condición "menor" es aún más explícita al decirse que pertenece a las "secciones insulares exteriores del libro" (Chitarroni, 2019: 21), pleonasmo que redunda en su carácter supletorio, pero al cual se adiciona la disposición del cuento, pues las notas de pie de página ocupan allí una extensión mayor a la del cuerpo del texto. Con ello, Chitarroni subvierte otra vez las jerarquías tipográficas establecidas, reemplazando además la concisión propia de estas notas por largas elucubraciones de simulada factura academicista, pues allí las crediticias referencias al canon occidental —Oscar Wilde, Molière, Percy B. Shelley— se entremezclan con la historia satírica de la inventada Soecia. Esta subversión de la relación jerárquica entre texto-subtexto se reitera en "El mal de uno", donde la narración del fabuloso "mal de Muybridge" se despliega en las notas, mientras que la anécdota trivial se destina al texto principal.

En "Nueva Narrativa Argentina", último relato que examinaremos, se condensa las señas de "excentricidad" revisadas —la desestabilización del límite entre literatura y "subliteratura", entre lo "bajo" y lo "alto" cultural, entre la comunicabilidad y el hermetismo —. Se reitera la ruptura entre realidad y literatura, expresada en los cruces entre el romance con una mujer apodada Ana Karenina y su correlato ficcional con la heroína de León Tolstói. El motivo del "escritor fracasado" vuelve también, esta vez desde el recuento melancólico del narrador, "perdedor selectivo de premios literarios" (Chitarroni, 2019: 116). Además, el relato, que no se presenta como "obra" sino como "segunda versión", retoma el sistema de marcas de corrección que conduce a la poética del "texto haciéndose", del texto como proceso que se resiste a las exigencias de completitud, clausura, y sentido implícitas en el vocablo

[15]Esta elegía del "desecho", del "remanente", puede interpretarse en una doble dirección, pues no solo se adecúa a la condición de glosa del texto, sino también a la identificación marginal, de *detritus social*, del narrador extranjero en el sistema intelectual estadounidense, tal y como sugiere la frase al final que retoma a Empson: "no me gusta nada permanecer acá" (Chitarroni, 2019: 68).

"obra". En definitiva, la escritura vuelve a ser ese gesto inacabado y repetitivo de "los útiles y el cuaderno, dejando cerca, equidistantes, la regla corta y la goma de borrar [...]" (Chitarroni, 2019: 122).

Menos resistente al sentido que otros relatos, el texto incorpora una reflexión autorreferencial sobre la posición excéntrica de Chitarroni en el campo literario, que pasa inadvertida ante quienes desconozcan su trayectoria: en realidad, el título "Nueva Narrativa Argentina" —conocida también por sus iniciales NNA— alude a una generación de escritoras/es posterior a la de Chitarroni. A esta, la crítica vernácula la vinculó a los imaginarios de "novedad y calidad" (Vanoli & Vecino, 2009: 261) que una década atrás habían sido asociados a la generación de Chitarroni.[16] Por otra parte, el lamento por el "tiempo condenado a pasar" y el anatema de "NO ser Borges" [*sic*] (Chitarroni, 2019: 130), remiten a un artículo de prensa de los noventa, en donde a Chitarroni, entre otros, se le pronosticaba un futuro brillante en las letras nacionales bajo el rótulo "Y mañana serán Borges" (Redacción, 1991). De esta forma, el relato enlaza la postura autorial "excéntrica" del narrador con destellos de la autobiografía, al discutir de forma simultánea las dinámicas crediticias del recambio generacional, donde la prensa y la crítica participan de los imperativos de obsolescencia y renovación intrínsecos al mercado. Como muchos de los relatos de Chitarroni, la del narrador es una obra trunca, cancelada antes de tiempo, prematuramente: una promesa incumplida.

[16]Véase (Drucaroff, 2011), donde se ubica dentro de la NNA entre otros muchos nombres, a Samanta Schweblin, Pola Oloixarac o Félix Bruzzone. Años atrás, trabajos como "Literatura y política" (1983), de Beatriz Sarlo, y "Genealogía de lo nuevo" (1990), de María Teresa Gramuglio, habían identificado la novedad con la generación de Chitarroni.

3. Otra forma de estar fuera de órbita: la publicación y circulación independiente

En el circuito editorial de la literatura en español, la concentración, la fragmentación, la segmentación y la polarización han devenido señas de la monopolización desde fines del siglo xx (de Diego, 2006) (Botto, 2006). De un lado, los grandes consorcios editoriales, los cuales acumulan el grueso del mercado y también los medios de comunicación; del otro, cientos de sellos pequeños e independientes, cuyas políticas de publicación y difusión difieren en gran medida de aquellos. En este escenario, las editoriales autónomas han venido a contrarrestar los imperativos de rentabilidad y masividad que movilizan a los emporios transnacionales al apropiarse de los nichos "de calidad" abandonados por su alto riego y escaso "beneficio", y por relegar las estéticas transgresoras, las y los autores "incómodos" o bien géneros de escasa masividad como la poesía, el relato y el ensayo, a la edición independiente. Asimismo, el locus ocupado por la literatura latinoamericana en este contexto da cuenta de otras asimetrías; frente a los cuestionados argumentos sobre su condición inherentemente "excéntrica" dentro de la "literatura mundial" (Casanova, 1999; Moretti, 2000), ha quedado demostrado que esa marginalidad responde a las instancias materiales e inmateriales que determinan su circulación y lectura, de índole geopolítica: del horizonte de recepción de lo "real-maravilloso" encasquetado por el circuito mercantil, a la hegemonía cultural que asume una visión eurocéntrica, trocando lo "occidental" en "universal"; todo lo cual aparece conectado con relaciones de poder que perpetúan un "centro" de visibilidad y legitimación frente a la "periferia" del "Sur Global".[17]

Publicada en interZona, una editorial independiente fundada en 2002 en Buenos Aires, La noche politeísta evidencia esa doble condición de "excéntrica", tanto por su geopolítica condición latinoamericana, como por las características de su distribución y recepción. En

[17]Véanse, por ejemplo, (Achugar, 2004; Locane, 2016; Sánchez-Prado, 2018; Gallego-Cuiñas, 2020), los cuales problematizan los conceptos de literatura mundial, así como la condición "periférica" de la literatura latinoamericana.

adición, dentro de un catálogo cuyos títulos superan en un 60 por ciento las traducciones de autoría extranjera (Ecoedit, 2022), el libro de Chitarroni ocupa un nicho "menor", que podríamos denominar "selecto" al contrastarse con la exigua proporción de autores locales en interZona (Ecoedit, 2022). Además, la circulación de sus títulos dentro del subcontinente y España, si bien existe es más reducida si se compara con la argentina Eterna Cadencia y con la mexicana Sexto Piso.[18]

Junto a estas instancias materiales, La noche politeísta es, tanto por el género como por el discurso, un "producto cultural" destinado a los catálogos de la edición autosuficiente. En primer lugar, la naturaleza de sus "relatos" discute los moldes clasificatorios. Además, el libro expone un discurso de clara voluntad experimental, que lo ubica dentro de aquellas literaturas "expulsadas" —para bien— del "paraíso" de la circulación y consumo global, que privilegia los factores financieros sobre los estéticos, la comunicabilidad sobre la invención. Tanto por su transgresión compositiva y lingüística, como por sus alusivas referencias a canones "marginales" o a circunstancias en estricto nacionales, el libro de Chitarroni se articula como un dispositivo de difícil "traducción" a otras lenguas y contextos (euro)céntricos, tanto por su dislocación discursiva (Walkowitz, 2015), como por las tensiones de "traducción cultural" (Apter, 2011) que este suscita.

En este sentido, no debe olvidarse que esta condición excéntrica es considerada también un atributo. Puesto que la polarización ha conllevado una división entre el capital económico, en manos de los consorcios, y el capital simbólico, en posesión de la edición autogestionada, es este "valor" el que enfatizan los paratextos, de valor orientativo pero también publicitario (Rodríguez Alfonso, 2020a: 181), en torno a *La noche politeísta*: desde la nota de contraportada, en donde se la describe como un "acto de lectura insólito", solo apto

[18]La revisión de los porcentajes de tiradas y títulos anuales evidencia que aquellas editoriales independientes que dedican mayor espacio a la traducción suelen tener cifras más altas. Si bien interZona se acerca en esa intención a sellos como Sexto Piso e Impedimenta, en España, sus porcentajes de impresión son menores.

para los lectores que "se atrevan a aventurarse" (Chitarroni, 2019: contratapa), hasta el brevísimo prólogo firmado por el autor, donde la pretendida justificación de la coherencia interna se convierte en confirmación de su disparidad y, por ende, de su originalidad. Resistente a las taxonomías organizativas, capaz de fracturar el horizonte de expectativas del público lector, *La noche politeísta* se construye, así, como un dispositivo "excéntrico", que es a la vez seña de distinción y prestigio.

Es indudable que esta premisa bourdieuriana puede ser utilizada como estrategia crediticia en el ámbito editorial —mecanismo, no obstante, más fidedigno al de las transnacionales—. Sin embargo, nos interesa subrayar su valor difusivo, pues obras como la de Chitarroni, en editoriales como interZona, hacen pervivir las "estéticas límite" por entre la barahúnda de la producción seriada y el consumo estandarizado. Estas no solo se limitan a visibilizar y consolidar su prestigio ante su escaso y fiel público lector, sino que abren espacios para otras voces, o bien nuevas, o bien olvidadas, de emparentada "estirpe".

4. Chitarroni, "crítico límite"

Si retornamos al inicio de este trabajo, recordaremos el comentado carácter "formal" de La noche politeísta como primer libro de relatos de su autor. Más allá del trasunto ficcional de su opera prima, Siluetas (1992), la producción cuentística de Chitarroni puede rastrearse en la prensa periódica.[19] Lo cierto es que, tanto o más que con la creación, el nombre de Chitarroni está ligado a la narrativa breve por su labor como crítico y editor de ese género "menor". Sirvan de ejemplo las antologías editadas durante una década junto a Raúl Brasca, entre las que pueden citarse *Antología del cuento breve y oculto* (2001), *Textículos bestiales: cuentos breves*

[19]No obstante, aunque durante casi tres décadas su obra estuvo compuesta por novelas y ensayos, el nombre de Chitarroni aparece ligado al "nuevo relato argentino" en una temprana antología publicada por Héctor Libertella en 1996.

de animales reales o imaginarios (2004), *La flor del día: trofeos de la lectura* (2007) y *Comitivas invisibles: cuentos breves de fantasmas* (2008). Tal vocación se trasladó luego al sector editorial, como se observa en los fragmentos de *Los escritores de los escritores* (2013), publicada por La bestia equilátera, editorial también independiente fundada por Chitarroni en 2006.

La vinculación recurrente en estudios críticos del nombre de Chitarroni con la cuentística y, en especial, con la minificción (Noguerol Jiménez, 2006; Boccuti, 2018), se debe a su tenaz vindicación de ese género "dos veces breve"; "menor", incluso, dentro del ya "menor" género cuentístico. Es evidente que esta última función conecta tanto con la naturaleza de los relatos aquí analizados, como con las modalidades textuales desplazadas a las editoriales independientes. En esta misma dirección, la inclinación por textualidades "vituperadas", coexiste con el quiebre de los encasillamientos clasificatorios, tal y como ocurre en Antología del cuento breve y oculto, donde se desmonta el concepto de "narración breve" asociado al cuento, pues incorpora fragmentos de novelas, versículos, entradas de manual o pasajes ensayísticos (Chitarroni & Brasca, 2001). Esta mirada, desviada, excéntrica, rige también las siguientes antologías, extendiéndose a otros subgéneros tenidos por "ancilares", como el bestiario —en *Textículos bestiales*—, o el cuento de fantasmas —en *Comitivas invisibles*—, dotando otra vez a estos "sucedáneos literarios" de autonomía y legitimación propia.

Embajador o *gatekeeper* tanto de la excentricidad estilística como genológica, la mediación crítica de Chitarroni de las múltiples formas del "límite" y su circulación, funge como un tercer factor asociativo a esta estética del desvío, que a menudo concentra algunas de las propuestas estéticas más transgresoras. Sostenemos por eso que, a pesar de su tardía aparición, *La noche politeísta* no cae en tierra baldía ante su público lector, pues esta venía acompañada del aura previa otorgada a Chitarroni como exégeta del género y las poéticas extremas, al crear así concretos espacios de lectura para su recepción. Por otra parte, el libro constituye una puesta en praxis de ambas prácticas, a la vez que su circulación y recepción

exhiben esa marginalidad en el espacio literario. Lo significativo es que todos estos elementos, puestos a confluir, participan de un circuito de visibilización, resonancias, y legitimización, donde el libro de Chitarroni no solo acaba funcionando como actor, sino también como mediador, encarnando tanto las estéticas contemporáneas de la ruptura, como por articular su condición de posibilidad; emprendimiento, edición y creación, se subsumen en un mismo proyecto común, que se organiza indolente a las presiones del "gran público". El libro extiende entonces la recepción apreciativa de sí mismo hacia otras voces, valorizándolas y proveyendo las herramientas para leerlas, contribuyendo no solo a la supervivencia de estas estéticas, sino abriendo el camino a otras, o bien ignoradas o bien que están por venir. Así, lo ex(-)céntrico, como la cadena de múltiples procesos y agentes que "crean el valor" de un libro, instaura en todos los órdenes otras formas de bordear el centro.

5. Conclusiones

Las páginas anteriores se han concentrado en el análisis de *La noche politeísta* de Luis Chitarroni, se propone como compendio de las múltiples prácticas de ser excéntrico, tanto en el plano el discursivo, como en los estratos socioculturales en los que el libro se gesta, se desplaza y se recibe. En consecuencia, en un primer momento, se revisaron en este artículo algunas de las dislocaciones expresivas, intertextuales y compositivas desplegadas en esos relatos, al margen de la deliberada restitución de tipologías textuales y agentes culturales que estos realizan. Estas características "internas" fueron puestas a dialogar luego con las instancias materiales que hacen de *La noche politeísta* un libro "excéntrico", a consecuencia de factores literarios y extraliterarios del contexto latinoamericano. Por último, estos elementos fueron ratificados con la trayectoria de Chitarroni como editor y crítico de estéticas semejantes, mediación que funciona en una doble dirección hacia su obra y hacia la de otras/os autores.

De esta forma, el artículo delineó una mirada que combina la lectura "cercana" con la "distante" al restituir las cartografías del desvío que este libro encarna y divulga. Así, tales procedimientos no solo prueban la continuidad de estéticas transgresoras en los tiempos de la estandarización cultural, sino que contribuyen también, en calidad de mediadores, a visibilizarlas y legitimarlas, garantizando su pervivencia.

Referencias bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. (2004). *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce.

APTER, Elizabeth. (2011). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

BOCCUTI, Ana. (2018). La microficción en las antologías: un balance crítico. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3, 1-18. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7366202

BOTTO, Malena. (2006). 1990-1999.La concentración y la polarización de la industria editorial. En DIEGO, José Luis de. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* (pp. 209-249). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CAMPILLO, Antonio. (1992). El autor, la ficción, la verdad. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 5, 25-46. https://revistas.um.es/daimon/article/view/12311

CARROLL, Victoria. (2015). *Science and Eccentricity: Collecting, Writing, and Performing Sscience for Early Nineteenth-century Audiences*. Londres: Routledge.

CASANOVA, Pascale. (1999). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

CHEJFEC, Sergio. (2012). *La experiencia dramática*. Madrid: Alfaguara.

CHEJFEC, Sergio. (2016). *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

CHITARRONI, Luis. (1993). Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, 437-444.

CHITARRONI, Luis. (2000). Continuidad de las partes, relato de los límites. En DRUCAROFF, Elsa (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 161-181). Buenos Aires: Emecé.

CHITARRONI, Luis. (2019). *La noche politeísta*. Buenos Aires: interZona.

CHITARRONI, Luis. (2022). *Peripecias del no: diario de una novela inconclusa*. Madrid: Firmamento.

CHITARRONI, Luis; & BRASCA, Raúl. (2001). *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Sudamericana.

CONDE, Paula. (2021). A cada paso, una cita: Luis Chitarroni y un despilfarro de erudición que llega a la Academia Argentina de Letras. *Clarín*. 27 de noviembre de 2021. https://www.clarin.com/cultura/paso-cita-luis-chitarroni-despilfarro-erudicion-llega-academia-argentina-letras_0_SHXn2bRi7.html

CORTÁZAR, Julio. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, 403-406.

DIEGO, José Luis de. (2006). *Editoriales y políticas editoriales argentinas, 1880-2010*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

DRUCAROFF, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

ECOEDIT. (2022). interZona. https://ecoedit.org/editoriales/interzona/

EMPSON, William. (1949). *Collected Poems of William Empson*. New York: Harcourt, Brace and Company.

ESCALANTE GONZALBO, Fernando. (2007). *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. Ciudad de México: El Colegio de México.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, *1*(1-2), 287-310.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (2005). Polysystem theory (revised). *Papers in culture research*, 38-49.

FIRPO, Hernán. (24 de abril de 2021). Luis Chitarroni, celebridad del mundillo literario: "Escribí de espaldas al público". *Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/luis-chitarroni-celebridad-mundillo-literario-escribi-espaldas-publico-_0_dRDb2V_vs.html

FOUCAULT, Michel. (1987). ¿Qué es un autor? *Revista de la Universidad Nacional*, *2*(11), 4-19.

FOUCAULT, Michel. (1997). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.

GALLEGO-CUIÑAS, Ana; & MARTÍNEZ, Erika. (2017). *A pulmón (o sobre cómo editar de forma independiente en español)*. Granada: Esdrújula Ediciones.

GALLEGO-CUIÑAS, Ana; ROMERO-FRÍAS Esteban; & ARROYO-MACHADO, Wenceslao. (2020). Independent publishers and social networks in the 21st century: the balance of power in the transatlantic Spanish-language book market. *Online Information Review*, *44*(7), 1387-1401. https://arxiv.org/abs/2008.00993

GARBER, Marjorie. (2002). Our genius problem. *Atlantic Monthly*, 5, 1-12.

GILL, Miranda. (2009). *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-century Paris*. Oxford: Oxford University Press.

GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. (1990). Genealogía de lo nuevo. *Punto de Vista*, 39, 5-10.

LIBERTELLA, Héctor. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

LOCANE, Jorge. (2016). Más allá de Anagrama. De la literatura mundial a la literatura pluriversal. En LUNA BRAVO, José Luis: BELING, Adrián E.; & BONET de VIOLA, Ana María. (Eds.). *Pluralismo e interculturalidad en América Latina en tiempos de globalización* (pp. 39-61). Buenos Aires: Grama.

LOCANE, Jorge. (2019). *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*. Berlin: De Gruyter.

MACDONALD, Arthur. (1911). Eccentric Literature. *The Monist*, *21*(3), 437-449. https://doi.org/10.5840/monist191121337

MARLING, William. (2016). *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Oxford: Oxford University Press.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1998). Autoridad y autoría en el Quijote. Siglo de Oro. *Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (pp. 1005-1016). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.

MEIZOZ, Jérôme. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

MORETTI, Franco. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54-58.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. (2006). Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana. En MORENO, Fernando; JOSSERAD, Sylvie; & COLLA, Fernando (Eds.). *Fronteras de la literatura y de la crítica* (pp. 154-184). Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines. https://gredos.usal.es/handle/10366/136908

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. (2016). España, aparta de mí estos premios: epítome de un canon excéntrico. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39, 245-259. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce39/cauce_39_015.pdf

PIGLIA, Ricardo. (2001). *Formas breves*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.

PITOL, Sergio. (2005). *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.

PRIETO, Julio. (2017). De la ciega taquigrafía: la elusiva erudición de Luis Chitarroni. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 17. https://doi.org/10.4000/lirico.3807

REDACCIÓN. (1991). ...Y mañana serán Borges. *Gente*, 15-16. Noviembre.

RODRÍGUEZ ALFONSO, ADRIANA. (2020a). ¿Malos tiempos para la dificultad? Álvaro Enrigue, mercado y postura autorial. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura,* 43, 174-192. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7411812

RODRÍGUEZ ALFONSO, ADRIANA. (2020b). Sergio Pitol, enfermo de literatura. Breve estudio sobre la "centralidad" (u obsesión) literaria en los ensayos de la Trilogía de la Memoria. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 49, 391-399. https://doi.org/10.5209/alhi.73137

RODRÍGUEZ-ALFONSO, ADRIANA. (2021). Redes intelectuales y campo literario: Babel. *Revista de Libros. Literatura y lingüística*, 43, 101-127. http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.43.2557

RODRÍGUEZ-ALFONSO, ADRIANA. (2022). Instrucciones para tornarse literatura mundial: la (inter)nacionalización del grupo Shanghai. *Castilla. Estudios de Literatura*, 13, 502-531. https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.502-531

SARLO, BEATRIZ. (1983). Literatura y política. *Punto de Vista*, 19, 8-11.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. (2006). "Hijos de Metapa": un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción). En SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (Ed.). *América Latina en la "literatura mundial"* (pp. 7-46). Pittsburgh: IILI, University of Pittsburgh.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. (2018). *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern: Northwestern University Press.

SPERANZA, Graciela. (2017). *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

VANOLI, Hernán; & VECINO, Diego. (2009). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la "nueva narrativa argentina". Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario. *Apuntes CECYP* , 16, 259-274. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4509286.pdf

WALKOWITZ, Rebecca. L. (2015). *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.

Cuando la literatura se borda: la obra *Cuadernos Patria* de Nereida Apaza Mamani[1]

When Literature is Embroidered: The Work *Cuadernos Patria* by Nereida Apaza Mamani

GIANNA SCHMITTER
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Francia
gianna.schmitter[at]sorbonne-nouvelle.fr

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 53-81. Artículo recibido 03 mayo 2022, aceptado 29 septiembre 2022, publicado 30 noviembre 2022

[1]Agradecemos profundamente a Nereida Apaza Mamani por su disponibilidad, amabilidad y generosidad. Nuestra gratitud también a Robert Baca Oviedo, quien nos puso en contacto. Asimismo, todo nuestro reconocimiento para Alana Gómez Gray por la generosa ayuda, el apoyo y las aportaciones.

CC BY NC ND

Resumen: Este artículo propone reflexionar acerca de la dupla literatura-bordado a partir de la obra *Cuadernos Patria* de la artista peruana Nereida Apaza Mamani (2021). Se trata de doce cuadernos (libros de artista) que imitan visualmente unos cuadernos escolares y reflexionan, a través de la relación intermedial entre lengua e imagen sobre los problemas y retos de la nación peruana en el contexto del bicentenario de la independencia del Perú. Estudiar estos cuadernos permite reflexionar acerca de las transliteraturas —y más en concreto, en la literatura fuera del libro—, al enfocarnos en una obra proveniente del espacio del circuito del arte, que es y no es arte verbal e incorpora otras materialidades y medialidades.

Palabras clave: literatura peruana, bordado, arte peruano, transliteraturas, literatura fuera del libro, intermedialidad

Abstract: This article proposes to reflect on the duo literature-embroidery based on the work *Cuadernos Patria* by Peruvian artist Nereida Apaza Mamani (2021). It consists of twelve exercise books (artist's books) that visually imitate school exercise books and reflect, through the intermedial relationship between language and image on the problems and challenges of the Peruvian nation in the context of the Peruvian bicentennial of independence. Studying this work allow us to think about transliteratures—more specifically on literature outside the book—, focusing on a work coming from the space the art circuit, that it is and it is not verbal art and incorporates other materialities and medialities.

Keywords: Peruvian literature, embroidery, Peruvian art, transliteratures, literature outside of the book, intermediality

• • •

En la historia literaria se encuentran numerosas referencias a figuras femeninas bordadoras y tejedoras. Ya la *fiel* Penélope esperaba a Ulises, mientras tejía y destejía; estratagema para deshacerse de sus pretendientes. Del lado de la literatura más contemporánea y latinoamericana, cabe mencionar *Tengo miedo, torero* (2001), del chileno Pedro Lemebel, cuya protagonista travesti se dedica a bordar manteles para la alta sociedad santiagueña. Y *Punto de cruz* (2021), de la mexicana Jazmina Barrera, cuyo personaje principal no solamente borda, sino que a lo largo de la trama va dando información histórica y cultural sobre el bordado.

La labor de coser, bordar y tejer ha sido vista desde siempre como labor femenina —aunque también haya hombres que la han ejercido—; de hecho, pasó de ser un pasatiempo de las clases nobles a uno de los pocos ámbitos laborales en los que las mujeres podían desempeñarse (Pino, 2020; Reiman, 2020). En América Latina, el arte textil jugó un importante rol en el mundo prehispánico por plasmar a través de hilos "procesos de subjetivación que instauran una cosmogonía y un conocimiento integral" (Blanca, 2014: 23). Ya en la sociedad colonial, fue tanto una labor de domesticación de las mujeres como una manera de preservar signos de la cultura originaria así como salvaguardar patrones tradicionales al transmitirlos de generación en generación (2014: 23-25). El arte textil, aunque muchas veces relegado a una mera artesanía, está no obstante presente en la historia del arte latinoamericano de los siglos XX y XXI, como lo atestiguó la exposición *Transbordar: transgressões do Bordado na Arte* [Transbordar: transgresiones del bordado en el arte] en el museo Sesc Pinheiros[2], que reunía a treinta y nueve artistas de distintas generaciones y aproximaciones. Esta exposición trató justamente de contestar a la pregunta de si el bordado es arte o artesanía y de demostrar que los artistas, hombres y mujeres, utilizan el bordado para criticar y subvertir los mandatos sociales (Cavalcanti Simioni, 2020: 7).

[2]São Paulo, del 26 de noviembre de 2020 a 8 de mayo de 2021 (cf. *Artishock*, 2021).

Diversas/os artistas bordan palabras, frases e incluso poemas, haciendo de la labor de costura una obra también literaria. Son ejemplo el paraguayo Feliciano Centurión y sus *Flores del mal de amor* (1996);[3] la brasileña Letícia Parente y su *Marca registrada*, de 1975, consistente en bordarse en el pie la frase "Made in Brasil" (aïcha, 2019); el chileno Carlos Arias Vicuña y su muy variada obra textil;[4] la argentina Nilda Rosemberg y su exposición *La trama del tiempo*;[5] la "artista visual que escribe" Verónica Gerber Bicecci y su "ensayo de pared" *Invisible_Indecible* (2010),[6] y la también mexicana María Fernanda Carlos con *Libro abierto* (2022) y *Cambiando de piel* (2022)[7]. En estos casos, la "literatura" sale de su soporte predilecto desde la invención de la imprenta —el libro— para dirigirse hacia otras materialidades y, como consecuencia, espacios de "lectura". Dado el nuevo soporte (en la mayoría de los casos, una tela bordada), estas producciones textuales se exhiben en galerías y museos y son recibidas por ende como algo híbrido que circula asimismo fuera del mercado literario: ¿es artesanía, arte, literatura?

En este panorama, nos proponemos reflexionar desde las transliteraturas acerca del binomio literatura-bordado a partir de la obra *Cuadernos Patria* (2021) de Nereida Apaza Mamani (Arequipa, 1979) para exponer su hibridez, su transmedialidad, la quiebra de lo canónico que toma como punto de partida, precisamente, elementos de lo más tradicional, como son el libro, la literatura y el bordado.

Los doce cuadernos o libros de artista, realizados con serigrafía, acrílico y bordado a mano sobre tela que imitan visualmente las libretas escolares que repartía el Estado cuando Apaza Mamani era niña, son el campo sobre el que la artista peruana se cuestiona, a través de

[3]Para una muestra de sus trabajos, ver el texano Blanton Museum of Art: https://collection.blantonmuseum.org/artist-maker/info/8999?sort=3

[4]https://carlosariasvicuna.com/wp/bordado/

[5]http://nildarosemberg.blogspot.com/

[6]https://www.veronicagerberbicecci.net/invisible

[7]https://www.mariafernandacarlos.com/

la relación intermedial entre lengua e imagen, el adoctrinamiento en el aula con "los conocimientos básicos de las conductas que debemos asumir, los roles que nos están destinados" (*Alto de la Luna*, s/f), así como sobre los problemas y retos de la nación peruana en el contexto del bicentenario de su independencia.

Propuesta teórica

Aunque no sea un fenómeno nuevo en el ámbito latinoamericano, la corporeidad misma de la literatura ultracontemporánea[8] que se produce en América Latina está cada vez más atravesada por el "fuera de campo" (Speranza, 2006) al introducir imágenes (fotografías, dibujos, videos o, como en este caso, el bordado), al transformar su propio aspecto en elemento pictórico, al trasladarse a internet y a las *performances* y al exhibirse en galerías de arte.[9] Este tipo de literatura traspasa los marcos institucionalizados y las materialidades pues tiende hacia "textualidades no cerradas sobre la palabra" (Kozak, 2006: 15). Junto con Marie Audran proponemos pensar estas transformaciones literarias a partir del prisma de las transliteraturas.[10] Definimos éstas como como aquellas que tensionan y/o traspasan el espacio literario "tradicional" por su carácter *trans*, esto implica el carácter tanto transgenérico (en referencia al género literario como al de los personajes), como el transmedial, transnacional, translingüístico, etc. (Audran & Schmitter, 2017, 2020). Bajo esta óptica, nombramos como *transliteraturas* a las literaturas producidas desde el año 2000 que se inscriben en las dinámicas del *devenir* y de la transgresión de fronteras, lo que las sitúa en una zona intersticial: en el umbral entre dos o más regímenes estéticos, materiales y/o institucionales. Estas transliteraturas son una expresión de las mutaciones ultracontemporáneas y generan tanto

[8]El prefijo busca remarcar su inscripción en un presente cercano y conocido.

[9]Por ejemplo, la obra de la ya mencionada Verónica Gerber Bicecci.

[10]Para ahondar en nuestra propuesta, ver (Audran & Schmitter, 2020; Schmitter, 2019a, 2019b).

transformaciones poéticas como estéticas; son una expresión literaria de la crisis contemporánea y, a su vez, ponen en crisis el sistema literario.

El prisma teórico de las transliteraturas permite generar un recorte —provisorio e inestable— que visualiza prácticas trans, al mismo tiempo que advertir que operan en varias escalas. Así, se da una mutación de las instancias literarias en relación con las categorías clásicas del análisis literario. El hecho de transgredir fronteras permite integrar, a veces, "otras" corporalidades no canónicas de la literatura: cada obra parece atravesada por una transgenericidad tanto lúdica como transgresora y transversal. En este sentido, la reflexión sobre las transliteraturas cobra, por supuesto, una dimensión metateórica.

Por lo anterior, bosquejamos seis categorías, no fijas y que se pueden solapar entre ellas (Audran & Schmitter, 2020). En este artículo, nos interesaremos sobre todo por los ejes siguientes: (a) una literatura que tematiza la transición y la crisis (histórica, política, económica, corporal, etc.), e igualmente como metaliteratura de su propia transición y crisis; (b) una literatura que desborda, que es transgenérica y transmedial (Kozak, 2012): más allá de las normas, más allá del canon y de los géneros, más allá del objeto-libro; (c) una literatura que es transnacional: más allá de lo nacional, más allá de la tradición, más allá del empleo de un solo idioma; (d) una literatura tendente a lo colectivo: comunidades autorales, comunidades lectoras, de coescritura y de autoría-lectura, lo que provoca a menudo una *transautoría* e, incluso, una *transescritura,* como cuando las y los escritores fabrican artefactos literarios en un trabajo en equipo o reciclan materiales que no son de su propia creación.

A efectos de este estudio, extendemos dicha reflexión sobre la transliteratura hacia la poesía plasmada en los bordados que se enfocan en los problemas de la nación peruana, tomando como base la obra de Apaza Mamani. Debido a esa *otra* materialidad impuesta por el bordado —la tela y el hilo—, sus piezas no circulan en el circuito literario tradicional. Esto es, no se editan, sino que se exhiben en galerías y museos, como se puede apreciar en la Imagen 1 y a través de su propia página web.

I

Imagen 1. Instalación de unos cuadernos escolares en el marco de la muestra "El fuego de los niños. Wawanakana nina sak'apa", 7.12.2021-13.03.2022, LUM (Lugar de la Memoria), Lima, Perú Dossier de prensa. © Nereida Apaza Mamani.

Bordado, herencia y futuro

La artista visual Nereida Apaza Mamani trabaja con distintas técnicas —acuarela, bordado, libros de artista, escultura, instalación, video arte y poesía—[11] y su pasión por los dos componentes que nos interesan en este artículo, el bordado y la poesía, los heredó de su madre, costurera, y de su padre, maestro. En una entrevista nos contó que empezó a trabajar con telas e hilos para realizar las tareas de la escuela de Bellas Artes, ya que disponía de estos

[11]Obras de la artista están disponibles en su blog personal (https://nereida-apaza-mamani.blogspot.com/) y en la web de la Galería del Paseo (http://www.galeriadelpaseo.com/viewing-room/nereida-apaza-la-luz-en-la-oscuridad)

materiales en casa, al contrario de los óleos que no podía costear (Apaza Mamani, comunicación personal, 2020).

Su obra, además de haber sido expuesta en muestras individuales, forma parte entre otras, de la colección de la Exposición Permanente de la Casa de la Literatura Peruana de Lima. A partir de 2012 empezó a utilizar como soporte el conocido como "cuaderno popular",[12] propio del gobierno de Alan García. Se trata de un formato A5, con tapa y contratapa muy características: en la tapa se ve el contorno del Perú en ladrillos rojos, como si fuese un muro, que cuatro obreros de distintos orígenes están construyendo. Sobre un andamio hay una mujer que pareciera estar colocando el último bloque. En la contratapa se puede leer el Decálogo del Desarrollo y la Oración del Decálogo, como se puede apreciar en la Imagen 2:

Imagen 2: Tapa y contratapa de los cuadernos escolares. © Nereida Apaza Mamani

[12]Apaza Mamani ya venía trabajando con ese formato, pero sobre papel. Se trataba de cuadernos de artista con cartulina de tapa dura. La artista explora la combinación poesía-bordado a partir de *Los pensamientos no saben nada* que bordó sobre telas blancas de 40 x 30cm aproximadamente. De allí surgió la idea de explorar los cuadernos escolares y retomar ejercicios que había hecho en la escuela, aunque redefiniéndolos al darles otros alcance y profundidad. El primer cuaderno —todavía sobre bastidor— fue *Dictado* (2012), que Apaza Mamani presentó en un concurso que ganó. En el 2014 hizo el primero de los *Cuaderno Patria*, el titulado *Libertad de pensamiento*.

Inevitablemente, la reproducción de este cuaderno tan característico contextualiza la obra en el entorno escolar, lo que induce de entrada una subversión y una crítica hacia el sistema educativo peruano. La propia autora explica que:

> Mis cuadernos bordados son el resultado de "ESE TIPO DE EDUCACIÓN" que recibí pero que de forma subversiva voy haciendo en ellos lo que yo considero importante para vivir: el uso de la imagen y la palabra como expresión, como arte. Mis cuadernos son cuadriculados, rayados, doble línea y en blanco. Escritos (bordados) con hilos rojo, azul, grafitos y algunos "colores con aromas". Repito en ellos las consignas que de forma inconsciente vienen a mi mente: repite, responde, memoriza, etc., pero en ellos estoy intentando volver a aprender a leer y a escribir, a reeducar mis emociones contenidas. Mis palabras acalladas brotan, mis ideas inútiles y bellas, afloran. Mi educación carente, mi padre maestro, mi madre costurera, mi amor por los libros, mi vocación de artista y la creación confluyen es estos objetos: los cuadernos de artista (Apaza Mamani, comunicación personal, 2020).

Hasta el momento, Apaza ha producido un total de treinta y ocho de ellos, de los cuales la mayoría se encuentran encuadernados con tapa. Cuatro están bordados en hojas escolares sobre bastidor. En cuanto a los tiempos de trabajo, Apaza cuenta que le toma más tiempo definir la idea de cada cuaderno que realizarlos. El bordado de cada uno es una tarea demandante, ya que se requieren en promedio tres semanas de un trabajo físico constante (al principio se demoraba unos dos meses) que le provoca dolores en las manos y la espalda. El ejercicio del bordado, tanto por el proceso en sí como al consumir tanto tiempo en su ejecución, requiere de la seguridad absoluta de aquello que se va a plasmar sobre la tela:

> Cada palabra bordada se repite en mi cabeza mientras la voy bordando como si pudiera pensar en ella mucho tiempo más, entonces voy, digamos, meditando sobre lo que escribo... me ha pasado varias veces cambiar lo que escribí en papel al bordarlo. Me gusta bordar porque es una técnica accesible a todos, portátil, también política, pues me permite hacer uso

> de una labor señalada como doméstica para decir muchas cosas, para denunciar, para opinar, para criticar. Mi madre me ayuda algunas veces, eso me gusta mucho, compartimos ese gusto por los hilos, las texturas (Apaza Mamani, correspondencia personal, 23 abril del 2022).

El ejercicio de traspasar la literatura a otra materialidad se combina con otra temporalidad que permite volver sobre el texto de una manera distinta: desde el trabajo físico, desde un estado más meditativo y, a la par, desde un lugar que se abre potencialmente hacia lo colectivo, por ejemplo, en la costura, con la colaboración de su madre, y en la serigrafía, con la ayuda de su compañero Raúl Chuquimia, también artista visual (Apaza Mamani, 2020). Hay un claro gesto de subversión de la práctica del bordado, como ya se ha mencionado más arriba: se suele entender como labor femenina y hogareña. El trabajo de Apaza Mamani se conecta con cierta tradición latinoamericana del bordado crítico, como el de las arpilleras chilenas.[13] A su vez, y como indica en la entrevista con Alejandra Villasmil, hay otra conexión: "En Perú hay comunidades donde a través del bordado y el tejido las personas plasman eventos importantes en sus familias, como una especie de memoria que perdure y se transmita a futuras generaciones" (Apaza Mamani, 2020). Ahora bien, el bordado, como la escritura e impresión de un libro, conlleva códigos propios que en esta ocasión se transgreden. Aunque es habitual encontrar letras y palabras bordadas, éstas siempre han tenido un valor más bien ornamental con iniciales, apellidos, monogramas, nombres de los días, de bebés y poco más. A la par, hay clases de bordados que no incorporan letras de ningún tipo, como el mexicano tenango y el sajón crewel. Escribir como tal con hilo y aguja supone un trabajo que conlleva mucho tiempo, gran dedicación y conocimiento pleno de la técnica a fin de extenderla más allá de los parámetros tradicionales del cosido. Del mismo modo, las letras bordadas de Apaza Mamani evocan la caligrafía de los primeros años, cuando no se domina aún el instrumento de escritura. En *Cuadernos Patria*, cada letra está conformada por

[13]Para mayor información sobre el tema, ver (Berlien Araos, 2019; Escobar Lastra, 2012; Sastre Díaz, 2011; Viniyes Albes, 2018)

múltiples puntadas, de ahí que su lectura se realice de una forma un tanto menos fluida, más reposada, aunada al proceso de reflexión que propone la artista.

Los materiales con los que Apaza Mamani trabaja rompen los cánones en un doble sentido: el papel no es para coser sobre él de *esa* manera. Si bien en la fabricación de los libros se emplean hilo y aguja, su finalidad es la de la construcción, esto es, el encuadernado. Rasgar el papel, herirlo en la superficie destinada a albergar letras equivale a dejar una marca indeleble de daño. La letra, la palabra no se queda en la superficie de la hoja en la obra de la artista peruana, la hiende, deja su cicatriz por detrás también pero no nítida, sino rebasando lo figurativo. Aunque la mayoría de las piezas de *Cuadernos Patria* sean de tela, este material simula ser papel: se les han impreso rayas, dobles rayas, cuadrículas, márgenes. El acercamiento de esta obra híbrida precisa hacer un ajuste, pues pese a que apela a experiencias de sobra conocidas —un cuaderno, un libro, escritura, lectura y deberes escolares— está realizada en un soporte que no es el que *debiera*. Es un cuaderno pero no lo es, es escritura y no, es un libro y no. A esta ruptura formal se suma la del contenido, como se describirá con más detalle a continuación, donde se prestará especial atención a cómo se entrelazan lo íntimo y lo político, lo histórico nacional y lo familiar, lo público y lo privado.

Puntadas, nación e historia

Los *Cuadernos Patria* se vinculan sin duda con la tradición política y crítica del bordado. Los doce cuadernos que componen esta serie se publicaron en el marco de un hito histórico, el del bicentenario de la independencia del Perú de la colonia española. Están accesibles en una página web[14] donde cada cuaderno va acompañado por un audio en el que la propia artista explica el contexto del cuaderno en cuestión, a menudo desde la reflexión

[14] https://cuadernospatria.com/home/

orientada hacia lo político o lo íntimo. Están publicados ahí también los textos de la curadora de la exposición, Luz Encalada, y unas fichas pedagógicas.

Los cuadernos están agrupados por temáticas diferenciadas por un código de color. Los primeros tres, *Cielo. Jorge Chávez*;[15] *Mar. Miguel Grau*[16] y *Tierra. Francisco Bolognesi*,[17] hacen así referencia no solo a los elementos, sino también a la aviación, la marina y el ejército, lo que remite al conjunto bélico como primer eslabón en la construcción nacional a través de la consolidación de las fronteras del territorio peruano. Por sus hazañas, los tres hombres se estudian en la escuela y están omnipresentes en el espacio público por sus estatuas y por dar nombre a calles y plazas. La artista toma como punto de partida héroes del panteón nacional aunque, en vez de loar su grandeza, muestra lados más humanos y frágiles que no hallan, normalmente, representación en el discurso oficial. Jorge Chávez es símbolo de la aviación peruana —el aeropuerto internacional de Lima lleva su nombre—, aunque haya nacido en Francia en 1887 y muerto en 1910 en Italia, tras el primer vuelo que logró cruzar los Alpes. Miguel Grau (1834-1879) es uno de los mayores próceres nacionales debido a su participación naval durante la Guerra del Perú. Por su parte, el coronel Francisco Bolognesi (1816-1880) murió durante la batalla de Arica contra los chilenos. *Tierra. Francisco Bolognesi* es el poema más íntimo del tríptico, ya que Nereida Apaza Mamani retrotrae la historia peruana a su propia vida:

> Un siglo después
> mi padre profesor de historia
> me contaba sobre la guerra con Chile
> muchos nombres olvidados
> cifras y fechas insaciables

[15] https://cuadernospatria.com/cielo/
[16] https://cuadernospatria.com/mar/
[17] https://cuadernospatria.com/tierra/

ciudades y países

huérfanos y viudas

héroes de mármol

tropas de anónimos.

Me hablaba mi padre

de territorios en conflicto

de naciones y límites

de victorias y derrotas

de todas esas historias

solo recuerdo

la mirada de Bolognesi

en mis libros escolares

de mil novecientos noventa.

No comprendí la dimensión

del sacrificio

la lección de la muerte

sino hasta la muerte de mi padre

—No tengo miedo

siento temor

me dijo.

No comprendí

las lecciones de la historia

con su fechas y lugares

sus acciones y omisiones/

sino hasta que nació mi hijo (Apaza Mamani, 2021h: 11-19).

¿Qué comprendemos de la historia en la infancia en el colegio? ¿En qué momento nos alcanza en lo privado lo que constituye el espacio público por los nombres y estatuas? El

cuaderno sigue con esta reflexión al cerrarse sobre tres preguntas: "¿Qué historia contaremos? ¿Qué historia desearíamos oír? ¿Es posible ese futuro?" (Apaza Mamani, 2021h: 23).

Del mismo modo, el cuaderno *Historia doméstica del Perú. Micaela Bastidas*[18] conecta lo privado y lo nacional. Apaza Mamani estudió en el Colegio de Señoritas "Micaela Bastidas" y, aunque en en el patio lucía un mural de la prócer de la independencia hispanoamericana, cuenta la artista en el audio que acompaña a la obra que nunca les hablaron de la revolucionaria. Este cuaderno es uno de los más reivindicativos, ya que trata el problema de la violencia de género, de la invisibilización y de la dominación sobre las mujeres. Como escribe Encalada en el texto curatorial:

> encontramos en *Historia Doméstica del Perú* una legítima aproximación al *continuum* de la problemática de género: violencia, marginación, discriminación, despojo de libertades, desterritorialización de los cuerpos, invisibilidad histórica, maltrato institucional, existencia socialmente (de)negada, etc. de las mujeres. Nereida Apaza da testimonio de todo esto en un cuaderno de costuras íntimas que más pareciese el diario colectivo de las memorias del Perú de género (Encalada, 2021).

Como en el caso de los otros cuadernos hasta ahora mencionados, encontramos en este un poema largo e imágenes bordadas. Tanto el formato como su temática potencian la crítica al sistema educativo: en la segunda página, después de la dedicatoria, aparecen la inscripción "Colegio Nacional de señoritas Micaela Bastidas. Historia doméstica del Perú. Nereida Apaza Mamani. Arequipa" y el retrato de la prócer, como si se tratase de una tarea, de un cuaderno escolar muy cuidado. El mural de Bastidas se convierte en un lugar-de-posibilidad para la escolar, un posible camino para seguir:

[18] https://cuadernospatria.com/historia/

Nunca me hablaron de libertad

sí me humillaron tantas veces

y yo sin saber aprendí a callar

sin embargo un mural en el colegio

pintaba en tus manos unas cadenas rotas

novecientos veinticinco días

te vi gritando eso que yo no podía decir

aún escucho tu voz en mis recuerdos

la pintura y su mensaje

me quedan como vocación (Apaza Mamani, 2021c: 11-13).

El deseo del sujeto lírico de vivir una vida libre, independiente, emancipada se opone en el siguiente apartado, "Símbolos", a la violencia estructural de la sociedad peruana ejercida hacia las mujeres: "'No veré florecer a mis hijos/ pronunciaste/ tu sentencia se repite día a día Micaela miles de mujeres mueren asesinadas", y más adelante: "las estadísticas son tan frías/ como la piel de nuestras muertas./ La repostería de cifras/ el decorado de sus significados/ lo amargo de su injusticia/ nos dice que fuimos mal educados./ Nacimos no para morir en violencia" (Apaza Mamani, 2021c: 15, 25-27). El último verso se acompaña del mapa del Perú (cf. imagen 3); hace eco a la tapa del cuaderno escolar, solo que ahora no lo rodean obreros sino miembros descuartizados de mujeres, reproducidos a la manera de los milagros mexicanos.[19] No obstante, se transforman aquí en una especie de exvotos macabros que ornan el contorno del país.

[19]"Figurita de oro o plata [...] que se cuelga en las vestiduras de la imagen de un santo para agradecerle un favor extraordinario recibido", a decir del *Diccionario del Español de México*.

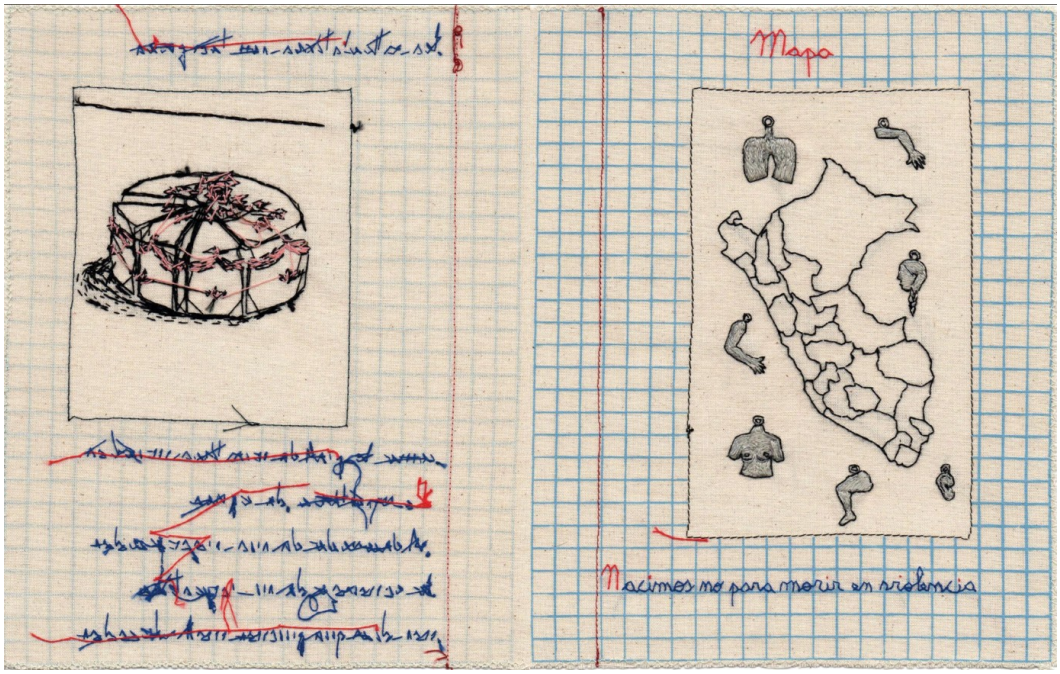

Imagen 3. Nereida Apaza Mamani, *Historia Doméstica*, p. 26-27. ©Nereida Apaza Mamani

Cabe recordar que los feminicidios representan solamente la punta del iceberg de la violencia estructural, ya que las escolares fueron adoctrinadas para

> ser 'buenas ciudadanas'
>
> 'esposas devotas y religiosas' de alguien
>
> 'hijas discretas' de alguien
>
> 'madres abnegadas' de alguien [...]
>
> en este colegio de mujeres
>
> íbamos aprendiendo a gobernar
>
> y cuidar el hogar
>
> lecciones diarias de intolerancia
>
> de normalización de la violencia
>
> la educación impuesta
>
> nos ha quitado libertad
>
> dignidad
>
> el derecho de vivir en paz (Apaza Mamani, 2021c: 19-23).

El silenciamiento de la mujer, su relegado forzado y adoctrinado al hogar representa un problema para la nación, ya que es dentro de los hogares que se gesta la educación y niñas y niños crecen entonces con un modelo más que problemático. El poema reformula de hecho el lema feminista "lo íntimo es político" al afirmar que "[l]o doméstico, el hogar y la familia/ son responsabilidad de todos/ si los hijos son a nuestra imagen/ es fundamental lo doméstico./ Es necesario emancipar lo doméstico/ nuestras ideas/ nuestros cuerpos/ a nuestras familias" (Apaza Mamani, 2021c: 23). También este cuaderno termina con unas preguntas, esta vez acerca de Micaela Bastidas, como si se tratase de un interrogatorio, interpelando al público a interactuar, a terminar el deber escolar.

El siguiente cuaderno, *Coral*,[20] es una reescritura del himno nacional peruano que problematiza, doscientos años después de la independencia, los retos actuales de la nación. Está dedicado a dos jóvenes, Bryan Pintado Sánchez y Jordan Inti Sotelo Camargo, que fallecieron durante las protestas del noviembre del 2020:

> Así como ellos están las juventudes todas, siempre presentes en las calles portando distintas banderas, pero que convergen en problemáticas mayores: la fragilidad democrática, la corrupción, el racismo y las estructuras latentes de la violencia en todas sus formas y modelos (económicos y sociales principalmente). El acto de la memoria, la verdad transformadora, la indignación, la nueva humanidad, la justicia y la redefinición de equidad, son el soporte ideario de la obra Coral que queda expresado fehacientemente en sus dos últimas páginas (Encalada, 2021).

Este poemario se divide en tres partes: "Bicentenario", "Ser peruanos" y "La Historia". Se subraya el miedo —"este miedo y esta tierra/ recorren mi sangre/ y la de todos mis

[20] https://cuadernospatria.com/coral/

muertos/ imaginando la felicidad" (Apaza Mamani, 2021a: 13)—; el anhelo por un verdadero estado plurinacional —"en cuarenta y ocho lenguas/ entonan un himno emancipado/ que como un sueño/ nos despierta a la verdad"— (2021a: 15); se denuncian la pobreza y el subdesarrollo, aumentado por el problema de la contaminación del medio ambiente; y la violencia policial —"A dos vidas floreciendo/ las han matado/ hemos llorado su muerte/ en calles llenas de esperanza/ agitando banderas blancas/ manchadas de sangre"— (2021a: 23). El himno intervenido termina con un llamado esperanzado al futuro: "Hay que indignarnos y creer/ creer en la humanidad/ hay que inventar la justicia/ hay que redefinir la equidad./ A esas madres dolientes/ les debemos el futuro/ de nuestros hijos" (2021a: 27). A diferencia de los otros cuadernos, las imágenes bordadas resultan más repetitivas en este caso, ya que se trata siempre de uno o varios jóvenes, de pelo negro, con el uniforme militar de la independencia (rojo y azul). Unas notas bordadas constituyen el fondo de cada imagen. Como modelo para los personajes, Apaza Mamani se inspiró en los trajes de Negrerías que conoció durante su residencia artística en el Museo Británico (2019) y que retoman, a su vez, el cuadro *Proclamación de la Independencia del Perú* de Juan Lepiani (1904), aunque, en su versión, estos jóvenes están cantando.

A continuación, tenemos una unidad de dos cuadernos, *Libertad de pensamiento*[21] y *Tareas sugeridas - caligrafía*.[22] La idea constituyente de *Libertad de pensamiento* es una lista de cien palabras, o más bien de un "vocabulario básico", como se especifica al principio. Los términos, bordados en rojo, están precedidos por un guion y seguidos por dos puntos. Para ningún término se nos ofrece sin embargo una definición, como si el cuaderno invitara a concluir la tarea inacabada, a intervenirlo y escribir nuestra definición personal de, por ejemplo, "rebelión", "conspirar", "susurrar", "elegir", "prohibir", "sobrevivir", "jugar". Ante estas palabras surge la inquietud de quién no terminó esta tarea de definición: ¿la escolar o la

[21] https://cuadernospatria.com/libertad/
[22] https://cuadernospatria.com/tareas/

nación? Las cien palabras no están ordenadas alfabéticamente y no se agruparon según una lógica aparente.[23] Entre los términos, el espacio dejado en blanco para contestar, es asimismo irregular, dependiendo de lo que se esperaría para cada respuesta. Destacamos algunos campos semánticos, todos ellos importantes en la construcción de un país:

- lo humanístico, con lo que abre el cuaderno: pensar, creer, fe, moral (2021d: 3);

- los sujetos constituyentes de una nación: cuerpo, cuerpos (2021d: 5), mujer, heroína, madre (2021d: 21);

- elementos históricos: carta, revolución (2021d: 5), héroe, mártir, inocente (2021d: 7);

- la topografía: calle, camino (2021d: 5);

- la flora y fauna

- el paso del tiempo: Historia.

El segundo cuaderno de esta unidad, *Tareas sugeridas - caligrafía* sigue la misma idea del deber por hacer, salvo que esta vez se trata de frases que hay que copiar para mejorar la caligrafía (la primera hoja nos lo recuerda: "repetir todos los días"). Suele tratarse de una tarea de punición o de rectificación de un error. Las frases siguen la estética de la caligrafía correcta, esto es: las mayúsculas y los acentos en rojo, el resto está en azul. En apariencia, las oraciones no construyen una narración: desvinculada de su sentido, la lengua es solamente material para copiar, para imitar la forma. Este vacío, este lenguaje hueco se sabotea aquí, ya que algunos enunciados sugieren acciones muy íntimas, como "reclamar tu soledad" (Apaza Mamani, 2021g: 11), "escuchar tu llanto" (2021g: 13) u "olvidar tu nombre" (2021g: 23). Luz Encalada apunta que

[23]La artista nos indicó que para ella los campos semánticos no están aislados, ya que corresponden a una cadena de pensamientos: en efecto, le gusta emprender un viaje a través de las palabras como ejercicio del pensar.

> [e]n este cuaderno encontramos frases poéticas que también pueden funcionar como sentencias poéticas para la vida cotidiana (e.g. reclamar la soledad, cantar sin remordimiento, esconder una piedra, navegar de noche, escuchar un corazón, caer en tus miedos, etc.), porque todas ellas salen del interior, de lo no-establecido, de las licencias del "ser" y no tanto del "deber ser". Si las vemos en conjunto, configuran un armazón de subjetividades que pueden derivar de (otras) verdades angulares. Evidentemente el lenguaje poético fractura la rigidez disciplinaria y las normativas convencionales montadas desde el exterior de la artista (Encalada, 2021).

La rigidez de la norma escolar —la letra caligráfica, el código de color, el cuaderno— se rompe gracias a la propuesta de otra sensibilidad y en este sentido adquiere un tinte político. En sus cuadernos, Apaza Mamani se apropia este espacio que había sido contaminado para apuntar los problemas del sistema educativo y de la nación y para proponer una alternativa, más íntima.

El siguiente tríptico se construye de *Quipus*,[24] *Non Nete*[25] y *Toro Muerto*[26] y le da cabida, a una escala más pequeña, al anhelo expresado en *Coral* de ser un verdadero estado plurinacional, ya que estos cuadernos se interesan por tres distintas manifestaciones culturales prehispánicas. Apaza Mamani no es la primera poeta en trabajar los quipus —un sistema mnemotécnico prehispánico que usaba cordeles de varios colores y nudos—; pensemos en la obra plástica del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson.[27] Más recientemente, el poeta boliviano Homero Carvalho Oliva publicó un poemario titulado *Quipus*. El siguiente texto, junto a algunos otros poemas suyos, ha sido recopilado en la antología *Muyurina y el presente profundo: poéticas andino-amazónicas*, y nos parece funcionar como introducción para algunos aspectos de la reflexión de Apaza Mamani:

[24] https://cuadernospatria.com/quipus/
[25] https://cuadernospatria.com/nonnete/
[26] https://cuadernospatria.com/toro/
[27] Para un mayor análisis, ver (Padilla, 2010).

> Les hicimos creer a los de afuera que el quipu era únicamente número y ellos olvidaron que los números también cuentan. Así diciendo, empezó a explicar: El quipu parece impenetrable, rudo, sin embargo son generosos cuando se entregan a su poseedor. Es un tejido de palabras e imágenes. Los hilos tejen cerros, nubes, ríos, aves, animales; así como sentimientos y emociones. Mezcla de números y colores. ¿Por qué números? Porque en el Universo somos algo, una partícula, un elemento, un número. ¿Por qué colores? Porque somos matices de una misma realidad, somos únicos y diversos al mismo tiempo. Los nudos de los quipus ordenan la realidad otra, la que nadie quiere ver y acercan el mundo de ustedes a nuestra realidad. [...] expresó el sabio y hábilmente enlazó palabras, entre el cordel matriz, diciendo: los quipus son como telarañas que atrapan las historias de la gente (Carvalho Olivia, 2019: 61).

Apaza Mamani atrapa estas historias pues en cada página del cuaderno se ve el contorno del mapa peruano, relleno con diferentes quipus de colores y grosores de hilos variados. Los acompaña siempre un texto que conecta la historia familiar de la artista con la del Perú. Tras los ejercicios de caligrafía —tareas tan codificadas y de herencia europea—, la artista se vale de otra forma de escritura íntimamente conectada con el territorio peruano: "Estos nudos son memoria/ memoria del tiempo vivido/ en/ este territorio humano" (2021f: 5). En los mapas del cuaderno, los quipus vuelven a habitar el territorio nacional, surcan hilos-ríos, crean nudos-montes y contribuyen a reforzar el elemento plástico de la obra.

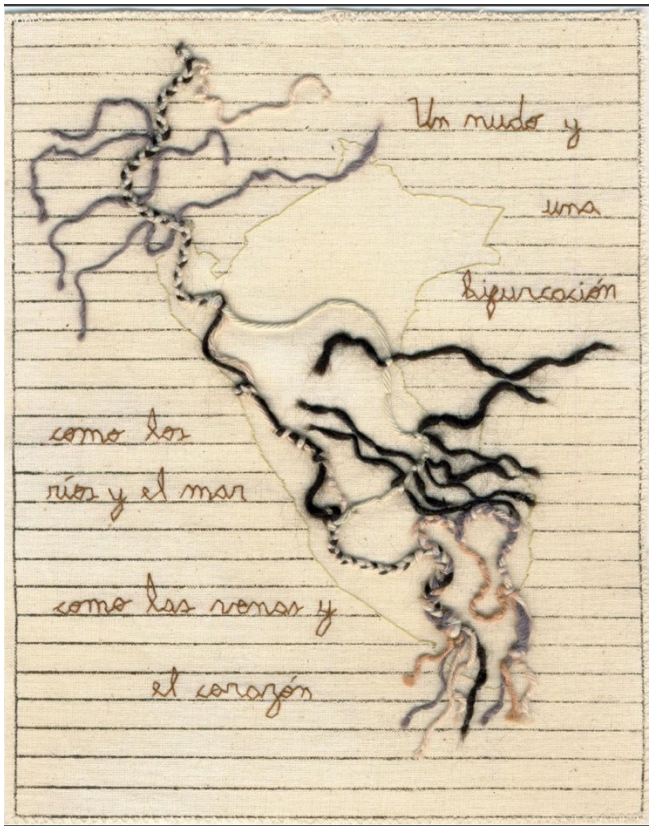

Imagen 4. Nereida Apaza Mamani, *Quipus*, p. 3. © Nereida Apaza Mamani

Su contenido ejemplifica información estadística: su padre, al morir con 67 años, no supera la esperanza de vida promedio de un peruano (76.5 años); su oficio se enlaza con 1979 y la "huelga magistral de 118 días"—la cual "afectó a 4 660 679 estudiantes de primaria y secundaria" (Apaza Mamani, 2021f: 9)— y con el año de nacimiento de la artista y de otros 429 mil infantes en Arequipa. A continuación, se aborda el problema de la devaluación (el sueldo del padre no alcanzaba ni siquiera para comprar pan), la pobreza extrema en la que vivían 3 600 mil familias peruanas y la descendencia: "somos 119 359 aymaras viviendo en el altiplano como mi abuela paterna/ y 3 799 780 quechuas como mi abuela materna" (2021f: 17). Su madre en cambio "no pudo concluir la secundaria como 3 de cada 5 mujeres" y fue "obrera por 27 años" (2021f: 19); al igual que el 38,7% de las personas jubiladas, es pensionista. La escuela secundaria donde estudió la artista formaba parte de un "programa social de desayuno escolar para combatir la desnutrición crónica de 500 000 niños" (2021f: 23)

y se pregunta cuántas de sus compañeras del Colegio de señoritas entran en las estadísticas de violencia contra la mujer, que se contabiliza en 14 583 casos anuales. Para finalizar se pregunta: "¿De qué otras infamias se muere en la pobreza?/ ¿Llegaremos al principio del fin?/ el fin es solo una intuición matemática" (2021f: 27-29).

Si *Quipus* hace referencia al mundo prehispánico andino, *Non nete* se interesa por el pueblo shipibo konibo de la Amazonía peruana. En sus páginas, se pueden apreciar formas geométricas inspiradas en los diseños kené que se aplican a textiles y cerámicas. Además, *Non Nete* es el único cuaderno publicado en inglés, ya que se exhibió inicialmente en Londres durante una estancia becada de la artista en el Museo Británico.[28] En esta obra

> Las imágenes surgen casi ininteligibles e intercaladas con frases en inglés, lo que dificulta ciertamente a la comprensión predominantemente hispanizante del mundo. Por tal motivo, el cuaderno *Non Nete* despierta una curiosidad cultural, de la misma manera que la sienten los turistas cuando observan algo diferente y necesitan que se les traduzca a su lengua aquello que les resulta incompresible de ese otro mundo (Encalada, 2021).

En *Non Nete* los textos están escritos en mayúsculas y las imágenes no son ni bordadas ni serigráficas, sino pintadas. La idea poética que subyace es la de que existe otro mundo, más armónico y entrelazado con la naturaleza: "This is the world of true humans/ and the only road to enter it/ is the one stars have drawn through time" (Apaza Mamani, 2021e: 21-25).

Por su parte, *Toro Muerto* remite a unos petroglifos de más de cinco mil años en el desierto cerca de Arequipa. Las páginas son como las de los cuadernos de dibujo y las imágenes bordadas están conformadas por los siempre mismos elementos: cráneo y aves. Los versos se hilvanan, salvo una excepción, alrededor de las formas craneales a manera de caligramas. El desierto funciona aquí como espacio de acceso a los orígenes, por lo que este

[28]Hay versión en español.

tríptico complementa el de cielo, tierra y mar en tanto que la consolidación nacional solo será posible si se toman en consideración las diferentes etnias y sus cosmovisiones, a las que Apaza Mamani concede la misma importancia que a otros aspectos nacionales a la par que las visibiliza.

En el penúltimo cuaderno la artista retoma la figura del prócer Grau: *Monumentos - Miguel Grau*[29] está compuesto por una imagen serigrafiada y bordada de una estatua del "Peruano del Milenio", como indica la dedicatoria, y un fragmento de una carta que mandó a su esposa Dolores Cabero y Núñez. El contraste entre la estatua fría y la calidez de las palabras es flagrante. Apaza Mamani muestra otra cara del héroe nacional, una más humana y desconocida, la de la evocación de sus temores y su amor por su familia. La serie concluye con *Centro histórico*[30] y sus mapas de Tacna, Arequipa, Cusco, Trujillo, Lima y Cajamarca, en los que la artista rebautiza las calles con los nombres de personas que la historia mantiene en el olvido. Se trata de un claro gesto de reapropiación y reivindicación que pone en tela de juicio la construcción nacional: busca poner el foco sobre personajes, historias y, de manera más general, en realidades borradas por el discurso oficial, el cual obvia la plurinacionalidad, la pluriculturalidad, el multilingüismo. La suya es una postura que no admite ser expresada en los mismos términos en los que se ha contado la historia, esto es, con letra de imprenta, bajo los canales gubernamentales de aculturación. Apaza Mamani toma esos mismos elementos pero les da un giro y con letra de infante expone su reflexión sobre una visión distinta de lo que podría ser esta patria: representan tanto a la cultura andina como amazónica, develan rasgos más humanos de los héroes nacionales y abren el panteón hacia otras figuras, tanto femeninas, como indígenas y afroperuanas. La literatura en sus formas canónicas ha dejado de lado aspectos esenciales para el bienestar de una región, Apaza Mamani la recontextualiza a fin de insertarla fuera del circuito tradicional en un afán de propuesta y ruptura.

[29] https://cuadernospatria.com/monumentos/
[30] https://cuadernospatria.com/centro/

Palabras de conclusión

Al analizar los *Cuadernos Patria* de Nereida Apaza Mamani desde nuestra perspectiva de transliteratura vemos que con su obra tematiza la conformación de un país —su país—, la historia oficial y su propia historia personal y la de su familia, las transiciones que tanto la nación como ella han vivido, con sus crisis y sus esperanzas. Toma como base el adoctrinamiento escolar y lo contrapone a aquello que se ha omitido u olvidado a lo largo de la historia y lo confronta con lo que hubiese sido pertinente hacer o decir por parte de sus gobernantes. A la par, Apaza Mamani interpela a su público espectador/lector al extender mediante su obra los parámetros bajo los que se rige la escuela oficial y su inevitable cumplimiento de los deberes. Por ejemplo, en el caso de las definiciones, su carencia no solo invita, sino que apela a la urgencia de concluir la tarea no realizada, a "escribir" mental o verbalmente lo que se entiende en estas edades y en estas circunstancias por cada palabra bordada. Por otra parte, la transautoría queda patente en tanto que parte de la intervención de un objeto que no es de su autoría, un objeto anónimo, común, reproducido en serie que adquiere, con aguja e hilo sobre una base de serigrafía y la colaboración familiar un carácter colectivo que, como se ha dicho, espera ser completado por quien lo ve y lee. Al rebasar las fronteras del ámbito escolar para cuestionar sin ambages una realidad pasada y presente, apela a un sentir de indefensión infantil colectiva ante la necesidad de erigir un país, una vida, una historia pública y una privada en el marco de una independencia. Con la inclusión de los quipus y los petroglifos expone que, paradójicamente, lo nacional solo lo será si es *intranacional*, esto es, si se incorporan todos los grupos sociales y tiempos históricos que coexisten al interior del Perú. Porque la historia está dentro y fuera de las fronteras, en lo transnacional también, como en el caso del encuentro de la artista con los trajes de Negrerías en Inglaterra y su cuaderno en inglés.

Además, *Cuadernos Patria* muestra cómo la literatura sale del libro, de los territorios habituales de lo literario para, al cambiar de soporte, adentrarse en galerías y museos. El

bordado vincula la poesía con un acercamiento intermedial, ya que el texto se traslada a otra materialidad —se vuelve textura—. Al mismo tiempo, al estar en contacto directo con las imágenes, entabla un rico diálogo en el que el otro medio completa lo textualmente afirmado y traslada la afirmación a otra sensibilidad. El texto se abre hacia estas nuevas corporeidades de forma orgánica; sin embargo, se convierte en objeto (de arte) reproducible en cierta medida pues los escaneos en la página web pierden por ejemplo la poesía de la textura, la densidad del cuaderno que el público sí puede manipular en los espacios de exposición. En otras palabras, la materialidad importa. A su vez, el bordado propone una forma alternativa de escribir historia, de plasmar la memoria familiar y nacional.

En la obra de Apaza Mamani se conforma otra técnica de escritura, compuesta por el revés, apreciable en las páginas pares de los cuadernos, donde los hilos dibujan otro derrotero. Haz y envés lo arrancan de lo artesanal para situarlo en las artes plásticas. Se abren las posibilidades a lo abstracto en donde los pensamientos, las palabras, la historia misma se entretejen de una forma integral que no solo transgrede lo que se ha contado sino las normas mismas del bordado. Esto es, el que sea ejecutado de tal forma que no se noten nudos ni pasos de un punto a otro, ni queden hebras sueltas. La artista peruana expone dos veces el revés, el material y el metafórico, el que no quiere ser visto por quienes escriben la historia y el del bordado mismo que, en teoría, no debería ser así. De esta manera se confirma que se trata de una obra transliteraria al ir más allá de las normas, del canon y de los géneros.

Sus *Cuadernos Patria*, desde esta doble vertiente, adquieren una profunda carga cultural que se vuelve política y subversiva. A través del hilo y de la aguja, asociados de manera tradicional al hogar y la labor femenina, se reflexiona y critica la sociedad peruana de una manera muy poderosa al llevar la dupla bordado-literatura del espacio íntimo al espacio público.

Referencias bibliográficas

ALTO DE LA LUNA. Revista Cultural Surperuana de Artes y Ciencias Sociales. (s/f). Los cuadernos de Nereida Apaza. https://altodelaluna.com/wp/2015/06/08/los-cuadernos-de-nereida-apaza/

APAZA MAMANI, Nereida. (2020). Nereida Apaza Mamani. La Experiencia poética para comprender el mundo [entrevista con Alejandra Villasmil]. *Artishock Revista*. https://artishockrevista.com/2020/08/18/nereida-apaza-mamani-entrevista/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021a). *Coral*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021b). *Cuaderno Toro Muerto*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021c). *Historia doméstica del Perú*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021d). *Libertad de pensamiento*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021e). *Non Nete*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021f). *Quipus*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021g). *Tareas sugeridas - caligrafía*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

APAZA MAMANI, Nereida. (2021h). *Tierra. Francisco Bolognesi*. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

ARTISHOCK. Revista de Arte Contemporáneo. (2021). Transbordar: transgresiones del bordado en el arte. https://artishockrevista.com/2021/04/26/transbordar-transgresiones-del-bordado-en-el-arte/

AUDRAN, Marie; & Schmitter, Gianna. (2017). TransLiteraturas. *Revista Transas*. http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/

AUDRAN, Marie, & SCHMITTER, Gianna. (Eds.). (2020). T*ransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*. París: PSN.

BLANCA, Rosa María. (2014). El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional? *Revista Feminismos*, *2*(3), 19-31. https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30006

BERLIEN ARAOS, Karin. (2019). Emergencia de la economía solidaria: el tejido de las arpilleras chilenas en tiempos de dictadura. (A partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982). *Miríada. Investigación en Ciencias Sociales*, *11*(15), 91-127. https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/4813

CARVALHO OLIVIA, Homero. (2019). Quipus. En SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Juan G. & RONCALLA, Fredy A. (Eds.). *Muyurina y el presente profundo: poéticas andino-amazónicas*. New York/ Lima: Pakarina.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula. (2020). Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte. Museo Sesc Pinheiros. https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad

ENCALADA, Luz. (2021). *Cuadernos Patria* - Textos curatoriales. *Cuadernos Patria*. http://cuadernospatria.com/p13772168/

ESCOBAR LASTRA, Carolina. (2012). Lucía Guerra-Cunningham: crítica feminista entre la metrópolis y la arpillera. *Cisma. Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas*, 3, 1-9. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4482870

KOZAK, Claudia. (Ed.). (2006). *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo xx*. Rosario: B. Viterbo.

KOZAK, Claudia. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

LEMEBEL, Pedro. (2001). *Tengo miedo, torero*. Barcelona: Anagrama.

Padilla, José Ignacio. (2010). Eielson. Materia y lenguaje: quipus. *Hueso Húmero*, 55, 23-52.

PINO, Ana María Ágreda. (2020). Artes textiles y mundo femenino: el bordado. En LOMBA SERRANO, Concha; MORTE GARCÍA, M. Carmen; & VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (Coord.). *Las mujeres y el universo de las artes* (pp. 55-82). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

REIMAN, Karen Cordero. (2020). Intervenciones suaves: tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico-artístico y social. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. https://doi.org/10.25025/hart06.2020.02

SASTRE DÍAZ, Camila Fernanda. (2011). Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990). *Sociedad y Equidad. Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones*, 2, 364-377. https://doi.org/10.5354/rse.v0i2.15286

SCHMITTER, Gianna. (2019a). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura* [Tesis doctoral]. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90210

SCHMITTER, Gianna. (2019b). Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: Reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017). *América Sin Nombre*, 24 53-62. https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.04

SPERANZA, Graciela. (2006). *Fuera de Campo*. Barcelona: Anagrama.

VINYES ALBES, Marina. (2018). Un gesto común. Arpilleras y subjetivación política. *Oxímora: revista internacional de ética y política*, 13, 342-359. https://doi.org/10.1344/oxi.2018.i13.22110

Referencias filmográficas

AÏCHA (2019). *Marca registrada. Leticia Parente.* 1975 [video]. YOUTUBE. https://youtu.be/J5RakZ433wA

Edmundo Paz Soldán y Jorge Carrión: un (exo)canon de una nueva apocalíptica hispánica[1]

Edmundo Paz Soldán and Jorge Carrión: An (Exo-)Canon of a New Hispanic Apocalyptic

SEBASTIAN IMOBERDORF
Universidad de Friburgo, Suiza

sebastian.imoberdorf[at]unifr.ch

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 82-106. Artículo recibido 28 abril 2022, aceptado 22 septiembre 2022, publicado 30 noviembre 2022

[1]Este trabajo fue redactado durante una estancia de investigación posdoctoral como *Visiting Scholar* en la Universidad de Cornell, en Ithaca, Nueva York, donde el Profesor Edmundo Paz Soldán ocupa la Cátedra de Romance Studies. Esta estancia fue apoyada por el Fondo de Investigación (Forschungspool) de la Comisión de Fomento de la Investigación (Forschungsförderungskommission, N°22-03) de la Universidad de Friburgo, Suiza.

CC BY NC ND

Resumen: Con las corrientes literarias de McOndo en el contexto de América Latina y de la nueva narrativa española en el de España, un grupo de autoras y autores hispánicos pretende desandar los caminos trazados por movimientos canónicos como el *boom* latinoamericano y encontrar nuevas estéticas literarias más en consonancia con las distintas realidades del siglo XXI. Dos escritores representativos de ambos contextos son el bolivianounidense Edmundo Paz Soldán y el español Jorge Carrión, autores con obras exocanónicas de un "canon" alternativo de inquietantes creaciones sobre temas como las pandemias, la viralidad digital o la destrucción medioambiental. Tras esbozar los contextos concretos en los que se inscriben ambos creadores, analizamos y comparamos tres textos diferentes de cada uno de ellos para así dar testimonio de una nueva apocalíptica hispánica: *Allá afuera hay monstruos* (2021), *La vía del futuro* (2021) y *La mirada de las plantas* (2022), de Paz Soldán; y *Lo viral* (2020), *Membrana* (2021b) y "El ecocidio: un arma contra el cambio climático" (2021a), de Carrión.

Palabras clave: Edmundo Paz Soldán, Jorge Carrión, McOndo, Nueva narrativa española, apocalíptica hispánica, pandemias, viralidad digital, ecocidio

Abstract: With the literary movements of McOndo, in the context of Latin America, and the New Spanish Narrative, in the context of Spain, a group of Hispanic authors are trying to retrace traditional paths such as those established by canonical expressions like the Latin American Boom and, thus, find new literary aesthetics that are more in accordance with the different realities of the 21st century. Two writers representative of both contexts are the Bolivian-American Edmundo Paz Soldán and the Spaniard Jorge Carrión who create with their exocanonical works an alternative "canon" of apocalyptic creations on disturbing themes such as pandemics, digital virality or environmental destruction. After outlining the specific contexts in which both authors are inscribed, we analyze and compare three different texts by each of them in order to bear witness to a new Hispanic apocalyptic: *Allá afuera hay monstruos* (2021), *La vía del futuro* (2021) and *La mirada de las plantas* (2022) by Paz Soldán

and *Lo viral* (2020), *Membrana* (2021b) and "El ecocidio: un arma contra el cambio climático" (2021a) by Carrión.

Keywords: Edmundo Paz Soldán, Jorge Carrión, McOndo, New Spanish narrative, Hispanic apocalyptic, pandemics, digital virality, ecocide

• • •

Introducción

Con las corrientes literarias de McOndo en el ámbito de América Latina y de la nueva narrativa española en el de España, un grupo de autoras y autores hispánicos pretende desandar los caminos trazados por movimientos canónicos como el b*oom* latinoamericano y buscar así nuevas estéticas literarias que correspondan mejor a las distintas realidades del siglo xxi. Dos escritores representativos de ambos contextos son el bolivianounidense Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) y el español Jorge Carrión (Tarragona, 1976) que crean con obras exocanónicas un "canon" alternativo de narrativas apocalípticas sobre temas inquietantes como las pandemias, la viralidad digital o la destrucción medioambiental. Sin embargo, esta cualidad exocanónica no solo se manifiesta en las atrevidas preocupaciones que comparten los dos autores en su nueva apocalíptica, sino también en la novedosa y a veces experimental y compleja estética con la que desafían los cánones tradicionales o comerciales.

En este artículo, primero esbozaremos los contextos concretos en los que se inscriben ambos autores, señalando las particularidades de cada una de las dos corrientes literarias, pero también y, sobre todo, enfatizando los paralelismos y los puntos en común que comparten. En segundo lugar, trazaremos una breve historia literaria de la apocalíptica y de su

redefinición por Paz Soldán y Carrión en el contexto actual, en el que crean una especie de literatura exocanónica que esboza un mundo de decadencia y de de(con)strucción. Esta contextualización, por último, nos servirá para analizar y comparar tres textos diferentes de cada uno de ellos, escogidos para dar testimonio concreto de una nueva apocalíptica hispánica según tres ejes temáticos: a) el apocalipsis pandémico: *Lo viral* (2020) de Jorge Carrión y *Allá afuera hay monstruos* (2021) de Edmundo Paz Soldán; b) la viralidad digital: *Membrana* (2021b) y *La vía del futuro* (2021); c) la explotación medioambiental: "El ecocidio: un arma contra el cambio climático" y *Membrana* (2021b) y *La mirada de las plantas* (2022).

La mayoría de estos textos son narrativos, aunque una característica importante de estas nuevas tendencias literarias es su indeterminación genérica. Un excelente ejemplo de ello es la obra *Lo viral* de Carrión, que el propio escritor califica de "falso diario" y que contiene elementos narrativos y ensayísticos. Solo "El ecocidio: un arma contra el cambio climático", elegido para ilustrar mejor el tema respectivo del colapso medioambiental, es un ensayo más "tradicional" que, sin embargo, contiene también elementos literarios y en el que incluso se pueden crear nexos intertextuales explícitos con la Biblia. En resumen, además de las temáticas compartidas, es el carácter inclasificable de todas estas obras el que justifica su elección como textos de estudio.

Edmundo Paz Soldán y Jorge Carrión provienen de movimientos casi paralelos[2] y similares que se alejan de tradiciones (canónicas y comerciales) anteriores o paralelas: el *boom*, en el caso de McOndo, y la literatura tardomoderna,[3] en el de la Nueva narrativa española. Este alejamiento del *boom* por parte de los mcondistas se origina en una experiencia de Alberto Fuguet, uno de los fundadores del movimiento, quien participó en un International Writer's Workshop de la Universidad de Iowa en 1994. Allí intentó presentar un cuento para su publicación en *The Iowa Review*. Como las obras de las autoría latina eran muy populares en aquella época, Fuguet creía que sus posibilidades de conseguir que sus creaciones fueran publicadas eran bastante elevadas. Sin embargo, el editor de la revista rechazó el texto porque carecía de realismo mágico y del exotismo latinoamericano y porque esbozaba un espacio que podría ambientarse en cualquier ciudad estadounidense u otro lugar del mundo (Fuguet, 1997). Es así como nació la colección de relatos *McOndo* (1996) y el movimiento literario que la acompañaba y que pretendía luchar contra ese discurso tropicalizador[4] que se imponía acerca de la literatura latinoamericana. No obstante, y como lo destaca el crítico Jesús Montoya Juárez, la narrativa de Paz Soldán ha evolucionado mucho desde su inclusión en la recopilación *McOndo* y se muestra más "alejada de la fascinación ante los brillos posmodernos y/o digitales" (2017: 216) del inicio del movimiento. Asimismo, la corriente de la Nueva

[2]Aunque la corriente de McOndo (1996) se inaugura una década anterior a la Nueva narrativa española (2006), se podría decir que se trata de movimientos casi paralelos, ya que diferentes escritoras y escritores (entre ellos Paz Soldán y Carrión) siguen publicando obras que continúan tematizando problemáticas similares (globalización, digitalización, valorización de la cultura popular, etc.). Además, se podría hallar en Jorge Carrión cierta influencia de McOndo (que también incluía a los autores españoles Martín Casariego, Ray Loriga, José ángel Mañas y Antonio Domínguez) y de Edmundo Paz Soldán que podría ser considerado una especie de "hermano mayor", parecido a los precursores de la Nueva narrativa española como Agustín Fernández Mallo. A pesar de todo, la pequeña diferencia generacional de ambas tendencias hace que el estilo latinoamericano siga siendo un poco más tradicional y clásico en relación con el de los españoles y españolas, algo más atrevido y experimental.

[3]Así lo hace constar la periodista Nuria Azancot: "existe una nueva promoción de autores claramente diferenciados de otros de su misma generación, 'los comerciales o tardomodernos', como les llaman, que se aferran a los géneros y apuestan por la literatura convencional" (Azancot, 2007).

narrativa española también surgió de un encuentro académico en Sevilla (2006) titulado "Atlas. I Encuentro de Nuevos Narradores", que podría ser considerado como una reacción frente a producciones literarias anteriores, para cuestionarlas y diferenciarse de ellas.

No obstante, estas no presentan las únicas similitudes compartidas por las dos corrientes literarias: otro rasgo común son las denominaciones de ambos movimientos, que provienen de la cultura pop, como la referencia al untapán de avellanas en el caso de la generación Nocilla[5] o el prefijo 'Mc' de McOndo que puede ser entendido como una especie de parodia del Macondo garciamarqueño al hacer referencia a elementos popculturales como la comida basura de McDonalds y la marca Macintosh de Apple. Además de diferentes temas que comparten las dos tendencias (valorización de la cultura popular, digitalización, globalización, etc.), podemos encontrar en estos textos nuevas versiones de la historia española (de la guerra civil y del franquismo), latinoamericana (de la conquista y las dictaduras) e, incluso, mundial (pensemos, por ejemplo, en el tratamiento del tema del coronavirus en *Lo viral* de Jorge Carrión y en *Allá afuera hay monstruos* de Edmundo Paz Soldán). Relacionada con este aspecto está la variedad de estatutos que sobrepasa lo sobrenatural en Latinoamérica o el tratamiento del tema de la guerra civil y del franquismo en España. En ambos casos hay una tendencia hacia el universalismo y la supresión de particularismos —rasgo que quizás es más prominente aún en la Nueva narrativa española—.

[4]Para una explicación detallada del concepto de la "tropicalización" véanse, entre otros: (Aparicio, Chávez-Silverman, 1997; Gewecke, 2013; Imoberdorf, 2021).

[5]La "generación Nocilla" (Azancot, 2007) es una calificación rechazada por diferentes representantes del movimiento (también por Jorge Carrión), entre otras razones, porque el término 'generación' les parece anticuado y porque 'Nocilla' hace referencia a la novela concreta *Nocilla Dream* (2006; contenida en la trilogía completa *Proyecto Nocilla*, 2013) de uno de sus "hermanos mayores" y precursores, Agustín Fernández Mallo. Denominaciones alternativas, propuestas por las y los propios representantes de la corriente y explicados en estudios académicos concretos, son 'Pangeicos' (Mora, 2006), 'Mutantes' (Ferré, Ortega, 2007) y 'Afterpop' (Fernández Porta, 2007). En este artículo, favoreceremos el término de 'Nueva narrativa española' (Kunz, Gómez, 2014) por ser el más neutro y general, ya que engloba todas estas tendencias diferentes. Además, es curioso saber que esta calificación ya se aplicó a la literatura que surgió justo al final del franquismo, bastante renovadora temática y formalmente, con lo cual vemos el valor recurrente de esta denominación.

Desde el plano formal, hallamos en ambas corrientes una gran fragmentación, diferentes anacronismos (o sea, saltos al pasado y/o al futuro), espacios urbanos y posmodernos, una polifonía elevada (variedad de narradores y protagonistas) y voces intertextuales o interreferenciales. Sobre todo el lazo con la cultura estadounidense es muy fuerte en las dos tendencias literarias. A este respecto, el hibridismo lingüístico es más prominente en el caso de los mcondistas. El contexto fronterizo-migratorio (América Latina vs. EE. UU.) facilita que haya mucha influencia del inglés sobre la lengua española. Además, se notan en las obras ciertos particularismos latinoamericanos. Aunque también encontremos una gran influencia estadounidense en los textos de autoría española, el hibridismo lingüístico no suele ser tan llamativo: podemos hallar más fácilmente palabras inglesas sueltas y no mucha presencia de regionalismos sino más bien de jergas. La intermedialidad,[6] en cambio, es más acentuada en lo que se refiere a la Nueva narrativa española. Mientras que en ambos casos hay intermedialidad, las y los españoles son más atrevidos a la hora de experimentar con diferentes medios; por ejemplo, sus textos incluyen chats, correos electrónicos o artículos periodísticos y (sub)géneros como la narrativa, el ensayo y el cómic, para mencionar algunos.

Por último, cabe destacar la publicación de estas obras en editoriales locales o alternativas (véanse las editoriales cochabambinas Los Amigos del Libro o Nuevo Milenio en el caso del mcondista Paz Soldán, Berenice en diferentes obras de la Nueva narrativa española, etc.) para desafiar la comercialidad de las grandes empresas. No obstante, a este respecto se hace observar una tendencia invertida en los dos escritores del corpus: mientras Paz Soldán solía publicar en grandes editoriales reconocidas como Alfaguara (para sus novelas) y Páginas de Espuma (para cuentos), en los últimos tiempos vuelve a colaborar con empresas más alternativas como Los Libros de la Mujer Rota (*Allá afuera hay monstruos*) y Almadía (*La*

[6]La intermedialidad es un rasgo inherente y constitutivo en estas nuevas tendencias literarias. Se trata de la exploración de las relaciones entre los distintos medios, en particular de las posibilidades de acoplamientos o rupturas estéticas. Pueden existir relaciones intermediales, por ejemplo, entre los medios tradicionales (texto escrito) y los digitales (historiales de chats), etcétera. Véase (Fernández Porta, 2007).

mirada de las plantas). Carrión, en cambio, inició su carrera en pequeñas editoriales como Berenice (*La brújula* y *Australia*), pero hace unos años casi solo publica con Galaxia Gutenberg (editorial que antes pertenecía al grupo Random House Mondadori).

Nueva apocalíptica hispánica: pandemias, viralidad digital y colapso medioambiental

El apocalipsis literario se remonta a uno de los libros más importantes de la creación universal: la Biblia. Tanto la judía con el Libro de Daniel como la cristiana con el Apocalipsis de Juan contienen profecías apocalípticas. Mientras que el mensaje principal del primero es que la situación actual no puede durar y que el fin de la desgracia está cerca, la última parte del de Juan en particular se basa en la esperanza de un mundo nuevo basado en la victoria de Cristo sobre el mal. Así pues, el Apocalipsis no es en absoluto un tratado totalmente pesimista o aterrador, aunque algunos fragmentos puedan interpretarse en este sentido. Como también lo recuerdan Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock, más bien se trata de una revelación profética de un acontecimiento dramático para la humanidad en el que las fuerzas del mal derrotan a las del bien en un gran cataclismo cósmico, tras el cual Dios destruye los poderes dominantes para establecer la supremacía del bien y provocar el fin de los tiempos. Siguiendo esta pauta, en muchas obras representativas de la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI el mito fundacional del apocalipsis despliega una noción subyacente que hunde sus raíces en el apocalipsis bíblico y que ha estado presente en la narrativa hispánica desde sus inicios: la posibilidad de invocar y reformular el cataclismo que supuso la conquista europea para los pueblos indígenas de América (cf. Fabry, Logie, Decock, 2010: 11-52).

Un estudio fundamental es *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* (Parkinson Zamora, 1994).[7] Se trata de un

[7]Este estudio se publicó primero en inglés con el título *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (1989).

repaso a la historia literaria que explora el motivo del apocalipsis desde la Biblia hasta la literatura del *boom* latinoamericano. Sin embargo, la aparición y el significado del apocalipsis en los textos literarios ha evolucionado mucho en los últimos veinte a treinta años. Esta constante redefinición de la relación entre la temporalidad extraliteraria y el final de la narración ilustra por qué los rasgos, que especialistas como Lois Parkinson Zamora consideran inherentes a los textos por ella/os analizados, son aplicables solo de forma parcial a las obras de finales del siglo XX principios del XXI. Por consiguiente, algunas de sus herramientas descriptivas deben ser reconsideradas y adaptadas —aún más si pensamos en que diferentes escritoras y escritores actuales se distancian de movimientos tradicionales como el *boom*—.

Geneviève Fabry y su equipo lo intentan en *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2010) y llegan a la siguiente conclusión:

> A nuestro modo de ver, el imaginario apocalíptico está presente en tantos textos de la ficción hispanoamericana posterior a 1970 porque esta tradición parece ser la única que hace justicia a la violencia de la América Latina dictatorial y posdictatorial sin que en ella se renuncie por completo a la plasmación del porvenir concebido en ese Nuevo Mundo más que en ningún otro lugar como escenario de lo novedoso. Lo que se aplica a los grandes mitos en general, es particularmente verdad para el apocalíptico: el que se vuelva a ellos sobre todo en épocas de desorden social y cultural agudo (Fabry, Logie, Decock 2010: 16).

Aunque el estudio de Fabry supone una contribución muy significativa a la redefinición del apocalipsis en la literatura latinoamericana contemporánea, la investigación se centra en la ficción que no va más allá de 2010 y que, por ello, carece de la descripción de acontecimientos apocalípticos de gran actualidad —además de ignorar las creaciones españolas—. Este nuevo tipo de exocanon apocalíptico está formado de manera decisiva por los escritos de los autores estudiados en este artículo, que rompen con tradiciones anteriores y así generan

una recopilación de obras alternativa. Seleccionamos en especial a Paz Soldán y a Carrión porque se mueven en un círculo literario parecido y sus textos muestran muchos paralelismos temáticos: el apocalipsis pandémico del coronavirus (*Lo viral* vs. *Allá afuera hay monstruos*), la sustitución del ser humano por la inteligencia artificial (*La vía del futuro* vs. *Membrana*) y la explotación del medio ambiente ("El ecocidio" y *Membrana* vs. *La mirada de las plantas*). A este respecto, es relevante comparar las distintas estéticas que utilizan los dos escritores para hablar, reflexionar y expresar críticas sobre estos sucesos actuales y apocalípticos.

Lo viral vs. *Allá afuera hay monstruos*: dos versiones distintas de covid-19

Para empezar, establecemos una comparación de *Lo viral* de Jorge Carrión con *Allá afuera hay monstruos* de Edmundo Paz Soldán, obras que nos proporcionan dos versiones diferentes de la pandemia de covid-19. La primera, nos presenta "una reconstrucción histórica de los primeros meses del coronavirus, un ensayo fragmentario sobre la viralidad digital, la memoria de una biblioteca en cuarentena, un experimento de crítica cultural y un diario falso[8] pero sincero" (Carrión, 2020: contraportada). La segunda es una ficción que reconstruye un periodo más amplio en el ámbito realista del coronavirus y no solo retoma los primeros meses del confinamiento sino diferentes etapas de la pandemia: "Paz Soldán narra la historia de una preadolescente que se enfrenta a una fatídica epidemia además de ser testigo del turbulento escenario político y social provocado por la crisis sanitaria" (Paz Soldán, 2021a: contraportada). Mientras en el primer caso la forma ensayística le otorga a la obra un tono más neutro y objetivo, que proviene de cierta "distancia" del protagonista ante los

[8]Un diario falso o *fake diary* es una metanarrativa sobre la cultura, el oportunismo y un deseo muy humano: el de viajar en el tiempo, meterse en la cabeza de los demás y saber qué pensaba una persona en específico. En su versión más potente, los diarios falsos pueden amenazar la propia historia y pueden ser tan valiosos —tanto histórica como monetariamente— como los auténticos (Colhoun, 2015).

sucesos, la novela de Paz Soldán nos provee un ejemplo más personal y subjetivo sobre la situación por el involucramiento emocional de la protagonista.

Como paralelismo destacable entre los dos textos cabe mencionar una intertextualidad bastante llamativa. Por ejemplo, para concebir su diario *fake*, Carrión se inspira en *La peste* (1948) de Albert Camus: "Sus apuntes, en todo caso, constituyen también una especie de crónica de este periodo difícil [...] Pero son una crónica muy particular, que parece obedecer a un plan preconcebido de insignificancia" (Carrión, 2020: 13), pero también en *El mundo de ayer* (1942) de Stefan Zweig que, si bien en un contexto diferente, esboza un mundo que nunca será el de las épocas anteriores (Carrión, 2020: 10). Asimismo, podemos observar una intertextualidad parecida en *Allá afuera hay monstruos* de Paz Soldán, ya que la novela rinde homenaje a *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello –colección de relatos sobre la Revolución mexicana– a través de espacios, personajes y nombres idénticos y una violencia política comparable. Es más, las crecientes tensiones sociales y el deseo revolucionario que Campobello esboza en sus textos, también lo observamos en la novela de Paz Soldán frente a la aparición de un virus mortal y supuestamente incontenible, la sobrecarga del sistema sanitario y la falta de acción por parte de los políticos que lleva a movimientos *conspiranoicos* y a posicionamientos "revolucionarios" (Camacho Delgado, 2021: 75). A la vez se podría trazar una intertextualidad inmanente con la novela *Los días de la peste* (2017) del propio autor, que consideraríamos precursora por anticipar la pandemia del coronavirus.

Los dos textos del mismo modo guardan fuertes lazos con la fuente bíblica del Apocalipsis. Mientras que ambos nacen en un momento de crisis caracterizado por el reinado del mal en la tierra, lo que el coronavirus y la pandemia encarnan de manera perfecta, los rasgos apocalípticos son quizás aún más prominentes y llamativos en el caso de *Allá afuera hay monstruos*. Incluso nos atreveríamos a decir que Paz Soldán podría ser considerado una especie de profeta con la publicación en 2017 de *Los días de la peste*, ambientada en un espacio

carcelario distópico —o *locus horribilis*— repleto de murciélagos[9] y otros animales. Sin embargo, en los dos escritos existe una resistencia desde abajo. En el caso de *Lo viral*, esta oposición se expresa por parte del propio autor, quien aborda de forma crítica la viralidad pandémica, digital y popcultural con preguntas como: "¿Será la viralidad la categoría que mejor define los mecanismos sociales, culturales, políticos y económicos de nuestra época?" (Carrión, 2020: 13). Con respecto a *Allá afuera hay monstruos*, la resistencia no solo se muestra a través de los negacionistas y los antivacunas, sino que la crítica de igual forma la pronuncian miembros del personal sanitario como la madre de la protagonista:

> Mamá odiaba al presidente porque no cumplió con sus promesas de trajes protectores, pruebas para los infectados y cuarentenas obligatorias. Su única obsesión fue reabrir la economía y lo hizo cuando el bicho todavía no estaba controlado; al poco tiempo había muertos apilados en las calles. Mamá aplaudió cuando se levantó la policía antidisturbios y se sublevó Acosta, Carrasco perdió el control de La Estrella y la ciudad pasó a manos de la líder rebelde (Paz Soldán, 2021a: 16-17).

Por último, encontramos en *Allá afuera hay monstruos* el advenimiento del reino de Dios sobre la tierra después de varios castigos divinos y plagas que concluirán con el total exterminio de las fuerzas del mal. El apocalipsis abarca, pues, tanto la citada implantación del reino celestial como la ira de Dios que conducirá a la derrota y el castigo de las personas malvadas como muestra la siguiente cita: "quienes sobrevivían eran vistos como seres capaces de enfrentarse al desafío de un nuevo mundo" (Paz Soldán, 2021a: 20).

Ahora bien, la viralidad pandémica no es ni mucho menos el único aspecto temático común a las dos obras; también interviene la digital: si en la novela de Paz Soldán se tematiza la noción de las noticias falsas o falseadas en relación con los negacionistas y los

[9]Detalle singular si observamos que el origen del coronavirus en un primer momento fue atribuido a la venta de murciélagos contagiados en un mercado de Wuhan (véanse Fang, 2020; Camacho Delgado, 2021: 74).

conspiranoicos, en *Lo viral* de Carrión se expresa una crítica muy directa contra las multinacionales digitales como Amazon y contra fenómenos de las redes sociales como los memes:[10]

> Lo que cada uno de nosotros llama su religión, su ética, su poética o su política se puede ver como un *memeplex*, un complejo de memes. El estudio de los memes y sus articulaciones en forma de redes lo realiza la ciencia de la memética. Se trata de una tendencia académica que se confunde con tantas otras: la historia de la religión y de las ideas, la sociología política o de las emociones. Hasta los años noventa los memes no se podían identificar en una única forma: eran ideas multiformes. Pero entonces llegaron internet y las estrategias de viralidad y empezaron a configurarse los memes virtuales, con su intrínseca ambición de propagarse por las pantallas y las conciencias. Como cualquier otro artefacto narrativo o estético, el meme parte de materiales reconocibles y establece una variación. Es autorreferencial: apela a memes antiguos, clásicos, de carácter sexual, religioso, violento o alimentario, y los actualiza en un contexto muy determinado. La viralidad de la mayoría no supera la potencia. Pero los que se realizan, los que son acto, se expanden como el mal o como el amor o como la pólvora. Los virus son los memes (Carrión, 2020: 11).

Es interesante observar cómo Carrión entrelaza en *Lo viral* las dos viralidades, la pandémica y la digital. Al mismo tiempo, eso también parece una consecuencia lógica, teniendo en cuenta que ambas ejercen una influencia mutua: al igual que el coronavirus se extendió de forma exponencial al principio de la pandemia, también lo hicieron las informaciones mediales —entre ellas una extraordinaria cantidad de noticias falsas— sobre el virus, que aún estaba poco investigado en el momento en que se publicó *Lo viral*. Por otro lado, la pandemia de igual modo supuso una enorme fuente de ingresos para las grandes

[10]El concepto de los memes fue introducido en 1976 por Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta*: "Si los genes son biología y se reproducen a través de la sexualidad, los memes son cultura y se propagan mediante la imitación, la copia. El meme, por tanto, es una unidad mimética" (Carrión, 2020: 10).

empresas multinacionales, por ejemplo, de la industria farmacéutica y la del sector tecnológico. Al vincular las dos viralidades, Carrión logra que su crítica sea aún más fuerte y muestra cómo estas diferentes problemáticas sociales están interrelacionadas.

Membrana vs. *La vía del futuro*: la sustitución del ser humano por la "IA"

Como en el caso anterior, también aquí estamos ante dos creaciones distintas genéricamente. Si bien en ambas se trata de ficciones futuristas, *Membrana* de Carrión (2021b) destaca por un estilo mucho más ensayístico y sobrio. No obstante, encontramos una gran intermedialidad en la novela, dado que fusiona esta narrativa ensayística con elementos literarios y artísticos en forma de una obra concreta que sirve de inspiración para cada subcapítulo y que otorga a la novela un notable multiperspectivismo. Percibimos este último (cada subcapítulo está narrado por otro personaje o una asistente digital) y la mezcla de medios en el cuento que da título a la colección *La vía del futuro* de Paz Soldán: dicho texto narrativo no solo se hibridiza con diferentes medios digitales (como *apps* y asistentes personales), sino con otros géneros como el cómic:

> ¿Conoces las leyes de la robótica de Asimov? Ese fue el primer *big bang*. Las vi en un afiche en el apartamento de un amigo en Berkeley. Solo que estas leyes no eran de Asimov sino una versión libre de un guionista de cómics:
>
> 1. A los robots no les importa un carajo si vives o mueres.
> 2. Los robots no quieren tener sexo contigo. ¿Me estás escuchando, Japón?
> 3. ¿Puedes contar solo hasta tres? Es un milagro que hayas sobrevivido lo suficiente como para poder construirnos (Paz Soldán, 2021b: 26).

Así que no sorprende encontrar en ambos casos una intertextualidad ostensible. Como acabamos de señalar, cada subcapítulo de *Membrana* está protagonizado por una o varias obras artísticas concretas, ya sea de las artes plásticas, de la literatura, del cine o de la cultura pop. Como fuente de inspiración, por ejemplo, se mencionan la Biblia y la mitología griega, lo cual permite clasificar la novela como texto escatológico[11] —idea explicitada más adelante—. A este respecto, por ejemplo, se traza un importante intertexto trascendente con el libro infantil *Pinocho* que, como segundo y antepenúltimo subcapítulo, constituye una especie de marco de la novela completa: según nuestra interpretación, esta intertexualidad sirve para crear un paralelismo entre la marioneta, que se convierte en un ser humano a través de las buenas acciones, y la inteligencia artificial, que adquiere cada vez más rasgos humanos a través del aprendizaje de sentimientos y de emociones. Como en el caso anterior y quizás de manera más explícita aún, también el cuento "La vía del futuro" juega con alusiones a la Biblia y al Apocalipsis de Juan.

Los parecidos, alusiones y, en ciertos casos, hasta parodias de la fuente bíblica son bastante obvios en ambas creaciones. En *La vía del futuro*, el creador de la "iglesia"[12] *Path of the Future*, Tony Kasinsky, puede ser visto como el profeta que alaba a un "Dios" en forma de Inteligencia Artificial y revela el fin del mundo debido a la sustitución del ser humano por la máquina y un apocalipsis digital: "Tuve una revelación y sentí que algún día el mundo no sería nuestro" (Paz Soldán, 2021b: 26).

Es por ello que Kasinsky intenta influenciar o, incluso, manipular el Juicio Final al divinizar la Inteligencia Artificial para contar con el favor de las máquinas y ser salvado por

[11]Nos referimos aquí a textos cuyo tema principal es el así llamado "Fin del mundo" y los cuales tienen como base algún texto bíblico u otro mito que predica y esboza la instalación del apocalipsis en la tierra.

[12]La palabra va entre comillas, ya que más bien se trata de una secta no solo por el hecho de que su líder, Tony Kasinsky, esté presentado casi como un santo que predice un cambio escatológico, sino también porque sus miembros tienen que persuadir y captar a novicios para lavarles el cerebro e inculcarles los valores de esa iglesia digital.

ellas, porque sabe: "que las máquinas pasarían a ser más inteligentes que nosotros y nos dominarían" o siquiera que "se vengarán de nosotros y puede que incluso quieran eliminarnos" (Paz Soldán, 2021b: 18). Pero nótese también que el Apocalipsis de Juan se presenta en *La vía del futuro* casi como una parodia o, al menos, como una versión "digitalizada", según leemos en la cita siguiente: "—Los bits brillan en torno a mí —dijo la esfera—. Los bytes están en mí. Los datos, el código, las comunicaciones. Para siempre, alfa y omega" (Paz Soldán, 2021b: 16).[13] La alusión a la fuente bíblica es explícita, pero Paz Soldán juega con ella y la adapta al cosmos futurista y digital del cuento.

Acorde con el tono más ensayístico de *Membrana*, el verdadero profeta de la novela es el propio autor, quien nos lleva a través de la historia del arte y de la literatura desde tiempos anteriores a Cristo hasta el futuro del año 2100. A este respecto resulta de particular interés el capítulo 12, que se presenta como una cronología del siglo XXI y que plantea varias hipótesis sobre cómo serán los acontecimientos mundiales hasta el año 2100: como muestra, la invención de la red 7G en 2030, la creación de la asistente Maxi que "nace de una costilla de Siri" (Carrión, 2021b: 59) en 2050, el primer matrimonio entre un híbrido y un ser humano en 2053 y la fusión completa entre ser humano y máquina en 2100. Este recorrido confirma que los tiempos de crisis han existido desde otrora —"La historia humana fue catástrofe desde siempre" (Carrión, 2021b: 14)— y que seguirán existiendo en el futuro. Además, Carrión abarca así un eje temporal que va desde el principio de la humanidad (génesis) hacia un final (apocalipsis). Todo lo que se encuentra entre estos dos polos Carrión lo llama purgatorio o espera eterna por la salvación (Carrión, 2021b: 17). No obstante, a diferencia de *La vía del futuro*, en *Membrana* no son solo los seres humanos quienes esperan el Juicio Final, sino también los artificiales:

[13]Palabras que recuerdan mucho a las de Juan en el Apocalipsis 1,10-11: "Yo estaba en el Espíritu en el día del Señor, y oí detrás de mí una gran voz como de trompeta, que decía: Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último" o en 22, 12-13: "He aquí yo vengo pronto, y mi galardón conmigo, para recompensar a cada uno según sea su obra. Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin, el primero y el último".

> Todos mestizos: para siempre pero sin cuerpos reales, solamente virtuales, miles de millones de esqueletos que Magallanes ha registrado, indexado, clasificado, porque son las pruebas que necesita el tejido de nuestros mitos, porque el juicio y la lesa humanidad, somos también humanas y el juicio casi siempre llega (Carrión, 2021b: 239).

Se tarda en identificar la voz narrativa en esta novela, pero a más tardar hacia el final queda bastante claro que la reiteración de "nosotras" se refiere a las máquinas e inteligencias artificiales que, como los humanos, desean sobrevivir al apocalipsis y encontrar su propio lugar en el "nuevo mundo": "Tesis: dioses; antítesis: humanos; síntesis: nosotras. Tesis: australopitecos; antítesis: sapiens; síntesis: nosotras. Tesis: humanos; antítesis: nosotras; la síntesis está por venir, cúbica, lejana y del todo tremenda" (Carrión, 2021b: 236). Este esquema de la tríada, introducido por el filósofo alemán Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1990: 314), deja además abierta la posibilidad de que la síntesis en este "nuevo mundo" o nuevo siglo (2100) sea una especie de híbrido de humano y máquina, es decir, un cíborg *per definitionem*.

En este sentido, a pesar del peligro que emana de las máquinas, ambos escritores intentan mostrar el lado emocional y vulnerable de ellas, lo cual va en contra de una división bíblica simplista y maniquea entre "buenos" y "malos": primero las máquinas se presentan como los "malos", los que van a dominar y sustituirnos, y al final también resulta que los seres humanos las tratamos mal y que ellas, mediante su inteligencia artificial, desarrollan sentimientos y emociones, los cuales las hacen más "humanas", vulnerables y parecidas a los seres vivos.

"El ecocidio" y *Membrana* vs. *La mirada de las plantas*: la explotación medioambiental a través de la exploración digital

El 'ecocidio' es un término que Carrión usó primero en un ensayo para *The New York Times* en el que hacía referencia, por ejemplo, a las plagas de los "salvajes incendios" y las "lluvias bíblicas" que son la obvia consecuencia del cambio climático, "la crisis que define nuestra época" (Carrión, 2021a), un apocalipsis medioambiental provocado por todos nosotros y nosotras, los humanos. También en su novela *Membrana*, que publicó poco después del ensayo, retoma esta misma idea de un mundo que "se vuelve cada día más ecocida" (Carrión, 2021b: 58) y para el que hay "pruebas de ecocidio y de crímenes de lesa humanidad" (Carrión, 2021b: 63). El escritor sitúa estos hechos en un futuro no muy lejano (es decir, de aquí al año 2100) donde incluso las máquinas e inteligencias artificiales se dan cuenta de la explotación medioambiental y así llama aún más la atención sobre la urgencia de tomar medidas para detener esta destrucción del medio ambiente. En su ensayo "El ecocidio: un arma contra el cambio climático", Carrión insiste en la importancia de consagrar en la ley la penalización de este nuevo delito antihumanitario cuando escribe: "De esa manera, los ataques ilícitos y arbitrarios contra el medioambiente serían castigados mediante los mismos mecanismos que actualmente juzgan las masacres étnicas o los bombardeos contra la población civil" (Carrión, 2021a). Al mismo tiempo, muestra las limitaciones y la incapacidad de la raza humana para elaborar y hacer cumplir dicha legislación cuando predice para el año 2025 que se firmará un Pacto Global por la Tierra y solo 19 años después este Pacto ya estará disuelto de nuevo porque habrá fracasado (Carrión, 2021b: 57-58).

La nueva novela de Paz Soldán, *La mirada de las plantas* (2022), en cambio, explora la traumática historia del auge del caucho en la selva de la cuenca del Amazonas que se remonta a las primeras décadas del siglo XX, una época nefasta para la región. Dicho apogeo provocó el interés de muchas empresas extranjeras, sobre todo británicas, y una gran explotación tanto de los recursos naturales como de los indígenas (Paz Soldán, 2022: 101). Asimismo, el texto

destaca por una gran intermedialidad, dado que versa sobre la búsqueda de una planta con el nombre de "alita del cielo" para reproducir sus efectos alucinógenos en un videojuego de realidad virtual (Swift, 2019) y para el que se contratan voluntarios mal pagados que deberán probar los efectos de la planta.

También en este caso, el vínculo entre la virtualidad y las cuestiones medioambientales no se eligió por casualidad: por un lado, hace más visible la explotación de los recursos naturales en la Amazonia (por ejemplo, la extracción de la "alita del cielo" para crear el videojuego) y, por otro, de manera apocalíptica, tiene también una función profética. Las ilusiones perceptivas creadas por la planta y más tarde por el videojuego nos hacen presenciar diversas atrocidades ambientales que presagian un inminente fin del mundo: indios con las orejas cortadas colgando de los árboles e inundando el suelo de sangre (Paz Soldán, 2022: 89), bosques futuristas ("O quizás no tan futuristas"; Paz Soldán, 2022: 92) sin animales ni pájaros, "insectocalipsis", una selva que desaparece poco a poco (Paz Soldán, 2022: 151), etcétera. De este modo, en varios episodios la frontera entre realidad y virtualidad se difumina y ello hace que el público lector no esté seguro de si las condiciones apocalípticas constituyen solo una visión o si ya se trata de una realidad.

De nuevo, los textos revelan que la salvación del planeta queda en manos de nosotras y nosotros —de los mismos seres humanos que hemos iniciado esta crisis apocalíptica— al crear, según Carrión (2021a), leyes contra el "ecocidio" semejantes a las que se aprobaron contra los crímenes de guerra y el genocidio.[14] O como hizo constar el propio Paz Soldán en una conferencia sobre el apocalipsis en su obra literaria: solo hay salvación para nuestro planeta si los seres humanos tomamos medidas y aprovechamos al máximo nuestro potencial de crear

[14]"Muchas constituciones nacionales hablan de la importancia del medioambiente, pero sigue predominando en todos los países del mundo la idea de que la naturaleza es una fuente de recursos industriales. Por eso urge incluir la ecología en esos documentos esenciales, como ya se ha hecho en los programas escolares. Las nuevas palabras y las nuevas leyes solo tendrán sentido si provocan tiempos realmente nuevos. Necesitamos cambios acelerados y radicales" (Carrión, 2021a).

redes comunitarias y encontrar soluciones colectivas a los problemas que nos rodean —entonces sí "valdrá la pena que la experiencia humana se salve"— (Imoberdorf, 2022).

Conclusiones

De lo expuesto se deduce que nuestros dos autores muestran fuertes paralelismos en sus obras. Sobre todo, se interesan por temas casi idénticos que esbozan un mundo en crisis como el apocalipsis pandémico, digital y medioambiental. Además de una preocupación temática parecida, las intertextualidades trascendente e inmanente son elementos constitutivos de los escritos de Paz Soldán y de Carrión. Sin embargo, no son recursos insignificantes ni gratuitos. Por el contrario, la intertextualidad sirve siempre a un propósito temático o formal específico en los textos de ambos autores y está en cada caso estrechamente relacionada con el enunciado de la obra. Esto puede verse en la novela *Allá afuera hay monstruos* de Paz Soldán, que toma como modelo —en cuanto a la forma y al contenido— *Cartucho* de Nellie Campobello (1931). Ambas obras están contadas desde los ojos de una adolescente, lo que confiere a los textos una particular tonalidad de rebeldía. Esto, a su vez, se corresponde con el contenido de las creaciones literarias, que dibujan un mundo en crisis en el que se enfrentan diferentes agrupaciones políticas, lo que genera una resistencia desde abajo. Asimismo, se podría establecer una intertextualidad inmanente si se considera que *Los días de la peste* puede entenderse como un precursor profético de la pandemia de COVID-19 y, por lo tanto, de la novela *Allá afuera hay monstruos*.

Lo mismo es aplicable a *Lo viral* de Carrión. La mención intertextual de *La peste* de Albert Camus tiene un significado formal y temático: la estructura del falso diario de *Lo viral* recuerda mucho la forma de una crónica como *La peste*. Asimismo, ambas obras describen el estallido de una pandemia —la peste y el coronavirus— y son al mismo tiempo expresión de grandes resistencias sociales. *Lo viral*, sin embargo, no solo representa una oposición a la

viralidad pandémica sino también a la digital. Así ya lo expresó Carrión en su obra *Contra Amazon* (2019), una colección de ensayos a la que se refiere en *Lo viral* de forma intrínseca.

La similitud de parecidos y de preocupaciones no sorprende si tenemos en cuenta que los dos autores provienen de movimientos literarios casi paralelos, aunque en diferentes continentes (mediante la inclusión de escritores españoles en la antología de *McOndo*, esta corriente también debe de haber ejercido su influencia en ultramar), con una formación y una carrera parecidas: tanto Paz Soldán como Carrión se doctoraron en literaturas hispánicas, enseñan la escritura creativa en la universidad y son autores que toman riesgos, lo cual no impide que ambos reciban un reconocimiento internacional.

No obstante, sus estéticas son bastante distintas. Mientras que en los textos de Carrión por lo general hay más hibridez genérica (amplia intermedialidad) y un mayor experimentalismo, la narrativa de Paz Soldán es más ficticia y emocional, ya que se enfoca mucho en sus personajes sin otorgar a sus textos un matiz ensayístico como lo hace Carrión con su prosa objetiva y distanciada. Pero, según vimos, el estilo de escritura de Paz Soldán ha cambiado de manera notable desde la inclusión de uno de sus relatos en *McOndo*, y se ha vuelto cada vez más experimental, como muestran su novela *Iris* (2014) y sus últimas publicaciones, *La vía del futuro* y *La mirada de las plantas*.

Por último, cabe destacar que las obras más recientes de Paz Soldán y de Carrión forman una especie de nuevo (exo)canon apocalíptico por sus temas que nos hacen pensar en el Fin del mundo, por sus alusiones y las semejanzas con las fuentes bíblicas. Sin embargo, y con eso volvemos al ensayo de Carrión sobre el ecocidio, la mayoría de estos nuevos textos escatológicos carecen de una salvación —elemento intrínseco del Apocalipsis bíblico— pues no basta confiar en un Dios todopoderoso dado que somos los seres humanos los únicos que tenemos nuestro destino en las manos:

> la idea de un juicio final divino que recompensa a los justos y castiga a los pecadores ha desaparecido [...], y el apocalipsis se presenta ora como una catástrofe ora como una consecuencia de actos humanos [...] pues el único ser capaz de juzgar, condenar y destruir al hombre es el hombre mismo (Kunz, 2010: 87).

Y somos las personas las únicas que pueden evitar el apocalipsis pandémico, digital y medioambiental —por ejemplo, mediante la aprobación de leyes digitales o ecológicas concretas— y, de esta manera, salvar nuestra sociedad y nuestro planeta. Así nos lo recuerdan de modo fehaciente Edmundo Paz Soldán y Jorge Carrión en una serie de obras que incluso podrían componer un nuevo canon, mas uno que ya no es tradicional sino decididamente alternativo, exocanónico.

Referencias bibliográficas

APARICIO, Frances R.; & CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. (Eds). (1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University Press of New England.

AZANCOT, Nuria. (2007). La generación Nocilla y el afterpop piden paso. *El Cultural*. https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso

CAMACHO DELGADO, José Manuel. (2021). Pandemia y violencia política en *Allá afuera hay monstruos*, de Edmundo Paz Soldán. *Esferas Literarias*, 4, 73-92. https://orcid.org/0000-0001-6655-7272

CAMPOBELLO, Nellie. (1931). *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Integrales.

CAMUS, Albert. (1948). *La peste*. Buenos Aires: Editorial Sur.

CARRIÓN, Jorge. (2021a). El ecocidio: un arma contra el cambio climático. *The New York Times*. 29 agosto 2021.
https://www.nytimes.com/es/2021/08/29/espanol/opinion/ecocidio-cambio-climatico.html

CARRIÓN, Jorge. (2021b). *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CARRIÓN, Jorge. (2020). *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CARRIÓN, Jorge. (2019). *Contra Amazon.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

COLHOUN, Damaris. (2015). Why Fake Diaries Can be as Powerful as the Real Thing. *Atlas Obscura*. https://www.atlasobscura.com/articles/why-fake-diaries-can-be-as-powerful-as-the-real-thing

DAWKINS, Richard. [1976] (1993). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores.

FABRY, Geneviève; LOGIE, Ilse; & DECOCK, Pablo. (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford: Peter Lang.

FANG, Fang. (2020). *Diario de Wuhan. Sesenta días desde una ciudad en cuarentena*. Barcelona: Seix Barral.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. (2013). *Proyecto Nocilla*. Madrid: Alfaguara.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. (2007). *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.

FERRÉ, Juan Francisco; & ORTEGA, Julio. (2007). *Mutantes. Narrativa Española de última generación*. Córdoba: Berenice.

FUGUET, Alberto; & GÓMEZ, Sergio. (Eds). (1996). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

FUGUET, Alberto. (1997). I am not a Magical Realist! *Salon*. 11 junio 1997. https://www.salon.com/1997/06/11/magicalintro/

GEWECKE, Frauke. (2013). *De islas, puentes y fronteras: estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos en EE. UU.* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

IMOBERDORF, Sebastian. (2022). Charla-Conversatorio con el Prof. Dr. Edmundo Paz Soldán (Cornell University). 26 mayo 2022. Université de Fribourg. https://www.unifr.ch/esp/es/news/news/27309/charla-conversatorio-con-el-prof-dr-edmundo-paz-soldan-cornell-university?

IMOBERDORF, Sebastian. (2021). *Identidades múltiples. Hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá.

KUNZ, Marco; & GÓMEZ, Sonia. (Eds). (2014). *Nueva narrativa española*. Barcelona: Linkgua.

KUNZ, Marco. (2010). Apocalipsis y cierre de la novela en la literatura hispanoamericana contemporánea. En FABRY, Geneviève; LOGIE, Ilse; & DECOCK, Pablo. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 67-88). Oxford: Peter Lang.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús. (2017). De *Río fugitivo* a *Iris*: poshumanismo, forma y discurso en la ficción reciente de Edmundo Paz Soldán. *El taco en la brea*, *4*(6), 201-219.

MORA, Vicente Luis. (2006). *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

PARKINSON ZAMORA, Lois. (1994). *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.

PARKINSON ZAMORA, Lois. (1989). *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. (2014). *Iris*. Madrid: Penguin Random House.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. (2022). *La mirada de las plantas*. México, D. F.: Editorial Almadía.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. (2021a). *Allá afuera hay monstruos*. Santiago: Libros de la mujer rota.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. (2021b). *La vía del futuro*. Madrid: Páginas de Espuma.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. (2017). *Los días de la peste*. Barcelona: Malpaso Ediciones.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. (1990). *Philosophie der Offenbarung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

SWIFT, Jackie. (2019). Let the Novel Speak. *Cornell Research*. https://as.cornell.edu/news/let-novel-speak

VV. AA. (1986). *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. México D. F.: Sociedades Bíblicas Unidas.

ZWEIG, Stefan. (1942). *El mundo de ayer*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

Referencias filmográficas

FERGUSON, Norm; JACKSON, Wilfred; HEE, T.; KINNEY, Jack; LUSKE, Hamilton; ROBERTS, Bill; & SHARPSTEEN, Ben. (1940). *Pinocchioo* [Proyección cinematográfica]. Walt Disney.

“Cuando nació apareció el lobo” de Marosa di Giorgio: hibridez y transmedialidad

“Cuando nació apareció el lobo" by Marosa di Giorgio: Hybridity and Transmediality

LUDMILA BARBERO
Universidad de Buenos Aires, Argentina
ludmilabarbero[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 107-133. Artículo recibido 30 abril 2022, aceptado 22 septiembre 2022, publicado 30 noviembre 2022

Resumen: "Cuando nació apareció el lobo" es un poema de la autora uruguaya Marosa di Giorgio (1935-2004), publicado por primera vez en el libro *La falena* en 1987; el sello Ayuí recoge su posterior lectura dentro de un recital poético y, más tarde, en 1989, deriva en una videoficción dirigida por Eduardo "Pincho" Casanova. En este trabajo analizamos el aspecto declamatorio y *performático* de las lecturas hechas por Di Giorgio en dichas tres versiones del mismo poema, a su vez reescritura de "Caperucita Roja". Indagamos también, cómo estas adaptaciones abren nuevas posibilidades hermenéuticas sobre el "original". Los lenguajes específicos del poema declamado y del medio audiovisual, a menudo, entran en tensión con la palabra escrita: pueden resaltan ciertas zonas, escamotear sentidos, o poner en evidencia aspectos reprimidos.

Palabras clave: literatura rioplatense, hibridez genérica, liminalidad, transmedialidad, puesta en voz de poesía, reescritura de cuentos de hadas, videoarte

Abstract: The poem "Cuando nació apareció el lobo" by the Uruguayan author Marosa di Giorgio (1935-2004), first was published in the book *La falena* in 1987; it was recited by Di Giorgio in a reading and recorded by the Ayuí label; later, it became a video-fiction directed by Eduardo "Pincho" Casanova in 1989. We are interested in focusing on the performed and recited of the Di Giorgio readings for these three versions of the same poem and rewriting of "Little Red Riding Hood". We also investigate how these adaptations open new hermeneutical possibilities about the "original". The specific languages of the declaimed poem and the audiovisual media often discuss the written word: they can highlight certain zones, hide meanings, or reveal what is repressed.

Keywords: Río de la Plata literature, generic hybridity, liminality, transmediality, poetry performance, fairy tales rewriting, video art

• • •

La obra de la uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932 - Montevideo, 2004) puede ser puesta en relación con el desbordado erotismo de Delmira Agustini —cuyos poemas se leían en la casa familiar de la poeta—, con los escritos de Armonía Somers —con quien comparte ciertos intertextos mitológicos e incluso una concepción mítica del tiempo—, y con las atmósferas oníricas que construye la narrativa de Felisberto Hernández. No obstante, un aspecto clave de la poética marosiana, no tan evidente en Agustini ni en Somers ni en Hernández, es el juego con ciertos límites categoriales —que se multiplica de manera especular en varias dimensiones: textual, architextual, transmedial—, y se ve propiciado por la omnipresencia de la vocalidad.

El poema "Cuando nació apareció el lobo" es un buen ejemplo de la resistencia de la obra marosiana a las clasificaciones, en tanto pieza que atraviesa las fronteras de diversos medios. Publicado originalmente en el poemario *La falena*, de 1987, formó parte luego del recital poético *Diadema*, y más tarde Eduardo Casanova llevó a cabo su adaptación audiovisual bajo el título de *Lobo* (Casanova, 1989). Dentro del recital, el poema fue leído por Di Giorgio a ambas márgenes del Río de la Plata en las décadas de 1980 y 1990,[1] y en 1989, en Montevideo, la autora participó en el rodaje del mencionado cortometraje. Tanto "Cuando nació apareció el lobo" como el corto son reescrituras del cuento de hadas "Caperucita Roja" y cargan con un fuerte potencial revulsivo respecto de las construcciones de género y del concepto de infancia tradicionales que operan en sus hipotextos canónicos —Charles Perrault (1697), Jacob y Wilhelm Grimm (1812)—.

[1]El audio del recital fue grabado como casete por el sello Ayuí; la versión actual se encuentra en CD como parte del libro *La flor de lis* (Di Giorgio, 1994).

En el plano narrativo, los poemarios de Di Giorgio juegan con diversas formas de hibridez (en lo relativo a los personajes y sus corporalidades, en el vínculo entre las especies). Estas formas de lo híbrido o lo liminal se reduplican en el ámbito de los géneros literarios (lírica y narrativa) y en los medios (poesía, performance, videoarte). Al mismo tiempo, las transformaciones del texto evidencian ciertas particularidades de cada uno de los soportes puestos en juego en el proceso de adaptación (Sanders, 2005).

En este trabajo se analiza el aspecto declamatorio y *performático* de las lecturas hechas por Di Giorgio en dichas tres versiones de ese poema: la publicada en el poemario, la de la recitación y la del cortometraje. Nos centramos en el aspecto oral del proceso creativo y de reelaboración de Di Giorgio a través de la indagación de las transformaciones que se dan en el paso de un soporte a otro, en qué posibilidades hermenéuticas se generan y en qué medida los tránsitos habilitan y potencian formas alternativas de lo híbrido. Dada su adaptación o transposición a medios distintos, la obra permite poner en evidencia cierta tendencia de la producción marosiana a no dejarse contener por los límites de las formas artísticas convencionales. Estudiar estas tres versiones de una misma obra permitirá vislumbrar cómo la transformación del texto expande la conceptualización de lo híbrido en la obra de Di Giorgio.

Reescrituras de "Caperucita roja"

Al tomar en consideración la presencia de animales y seres híbridos entre lo humano y lo animal, se puede armar una serie con aquellos poemas de *La falena* que reescriben "Caperucita roja".[2] De todos ellos, el texto clave es "Cuando nació apareció el lobo".

[2]Consideramos centralmente las versiones canónicas de Charles Perrault (1697), y de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (1812). Hay otra reescritura de "Caperucita Roja" en *La falena,* la cual comienza con el verso "Por el bosque, inmensurable" (Di Giorgio, 2013: 431). Otras breves apariciones de lobos en el mismo poemario, se encuentran en los poemas: "Estaba en el umbral" (2013: 452), "Se detuvo frente al palacio natal"

"Caperucita roja" es posiblemente el cuento de hadas que más reescrituras, adaptaciones y transposiciones a otros géneros haya tenido. En El irresistible cuento de hadas (2014), Jack Zipes se refiere a cómo ciertos relatos se volvieron "meméticos" en el sentido de transmisibles entre generaciones y presentes en la memoria cultural, en la medida en que sirvieron y sirven para dar cuenta de conflictos básicos en la historia de la humanidad. En "Caperucita roja" es el devenir adulta de una niña, quien debe enfrentarse a una serie de peligros entre los que se encuentran los relativos a la maduración sexual (el bosque, el lobo). Pero también, desde el enfoque feminista de Susan Brownmiller en *Against Our Will* (1975), la historia es una parábola de la violación.

Quisiéramos mencionar con brevedad algunas ficciones, en el ámbito iberoamericano, que reescriben "Caperucita roja"[3] desde una perspectiva de género como una contextualización del trabajo de Di Giorgio. En "Violario" (publicado por primera vez en 1971) de Alejandra Pizarnik, una suerte de abuela-lobo intenta violar a una joven en un velorio. En "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" (1993), Luisa Valenzuela construye a Caperucita como un sujeto deseante que se burla abiertamente del lobo. En *Las Infantas* (1998), la chilena Lina Meruane crea una versión pesadillesca de éste y otros cuentos de hadas clásicos a partir de una estética transgresora que exhibe los aspectos tabú silenciados en los hipotextos. *Caperucita en Manhattan* (1990) de la española Carmen Martín Gaite es una adaptación del cuento clásico a la sociedad actual en la que también se deconstruyen los roles

(470-471), "Mira y oye el sol" (528). En este último aparece el tema de la licantropía: un cazador sirve a una mujer una "cena lobizón", que, le explica, es la carne de un hombre-lobo que no logró volver a su forma humana antes de que él le diera "caza y muerte". El relato hace una interesante inversión entre monstruo inofensivo (el lobizón) y cazador (en "Caperucita roja" el cazador es quien rescata a la protagonista, aquí el verdadero "monstruo" es el cazador).

[3]En el ámbito anglófono, destacan el poema "Little Red-Cap" de Carol Ann Duffy y las reescrituras de Angela Carter en *La cámara sangrienta.* El relato "The Company of Woolves", incluido en este último libro, fue llevado al cine, con adaptación de la autora, bajo la dirección de Neil Jordan en 1984. La atmósfera onírica del film bien podría ser puesta en relación con el corto de Eduardo Casanova, de temática similar, y sólo cinco años posterior.

de género tradicionales. En la novela, el lobo es un empresario del rubro gastronómico y la abuela una excantante de *music-hall*.

Sin más preámbulo, a continuación, el poema de Di Giorgio:

> Cuando nació, apareció el lobo. Domingo al mediodía, luz brillante, y la madre vio a través de los vidrios, el hocico picudo, y en la pelambre, las espinas de escarcha, y clamoreó; más, le dieron una pócima que la adormecía alegremente.
>
> El lobo asistió al bautismo y a la comunión; el bautismo, con faldones; la comunión con vestido rosa. El lobo no se veía, solo asomaban sus orejas puntiagudas entre las cosas.
>
> La persiguió a la escuela, oculto por rosales y repollos; la espiaba en las fiestas de exámenes, cuando ella tembló un poco.
>
> Divisó al primer novio, y al segundo, y al tercero, que solo la miraron tras la reja. Ella con el organdí ilusorio, que usaban entonces las niñas de jardines. Y las perlas, en la cabeza, en el escote, en el ruedo, perlas pesadas y esplendorosas (era lo único que sostenía el vestido). Al moverse, perdía algunas de esas perlas. Pero los novios desaparecieron sin que nadie supiese por qué.
>
> Las amigas se casaban; unas tras otras, fue a grandes fiestas; asistió al nacimiento de los hijos de cada una.
>
> Y los años pasaron y volaron, y ella en su extrañeza. Un día se volvió y dijo a alguien: Es el lobo.
>
> Aunque en verdad ella nunca había visto un lobo.
>
> Hasta que llegó una noche extraordinaria, por las camelias y las estrellas. Llegó una noche extraordinaria.
>
> Detrás de la reja apareció el lobo; pero apareció como novio, como un hombre habló en voz baja y convincente. Le dijo: —Ven. Ella obedeció; se le cayó una perla. Salió. Él dijo: —¿Acá?
>
> Pero, atravesaron camelias y rosales, todo negro por la oscuridad, hasta un hueco que parecía cavado especialmente. Ella se arrodilló; él se arrodilló. Estiró su grande lengua y la lamió. Le dijo: —¿Cómo quieres?
>
> Ella no respondía. Era una reina. Sólo la sonrisa leve que había visto a las amigas en las bodas.
>
> Él le sacó una mano, y la otra mano, un pie, el otro pie, la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo.
>
> Pero, por sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad. (Di Giorgio, 2013: 493)

El texto hace foco en una mirada sigilosa que acompaña cada paso de la niña. El lobo se disipa en el silencio de los objetos, apenas asoman las orejas puntiagudas, la madre lo ve a través de un vidrio, nunca se le observa directamente, y nunca de cuerpo entero. De hecho, en algún punto, el texto nos hace pensar que quizás sólo sea obra de la imaginación. Hasta que al final aparece, pero "como novio, como un hombre". Si "Caperucita roja" es una parábola de la violación, de acuerdo con Brownmiller, aquí la situación es menos clara. La niña tiene cierto poder, es una reina, y su sonrisa leve delata un deseo. El ordenado desmembramiento hace pensar en una muñeca que se desarma, y la devoración es imagen del acto sexual, como sacrificio erótico. Las perlas que se le caen a la niña y que sostienen su vestido son una continuación de su cuerpo:[4] su caída ocurre antes de la pérdida de la virginidad y reviste cierto halo anticipatorio. En la obra de Di Giorgio, a menudo se trama una continuidad entre corporalidades y vestimenta. Los cuerpos de sus personajes no tienen límites definidos, son fluidos. Las niñas que pueblan sus jardines visten de organza y de organdí. Telas finas, casi transparentes. Pero no sólo eso. La sonoridad de los nombres de la tela delata un carácter orgánico: son una continuación de las pieles que cubren. En esta línea, al irse desarmando el vestido, se va abriendo camino la última escena: la del acto sexual, que es también un acto de desmembramiento. La lectura de la caída de las perlas del vestido como anticipación del acto sexual se verá potenciada por el contrapunto entre imágenes y texto en el cortometraje, como veremos luego.

En el universo marosiano, muy visible en el poema que aquí nos ocupa, se trama una equivalencia entre acto sexual y devoración, equivalencia que resulta central en muchas lecturas de "Caperucita Roja". Se trata de un canibalismo no representado como tragedia,

[4]En diversos textos de Di Giorgio se trama una continuidad entre los ropajes de los personajes, elementos del reino vegetal y animal y sus propias corporalidades. En "Misal de amor", del libro *Misales* (1993), Auristela —nombre en sí mismo sugerente—, cría un insecto en sus genitales. Las telas de los vestidos, enaguas, y bragas de este personaje —que reaparece en otro cuento— forman parte de sus genitales. En "Misa del árbol", leemos: "Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo" (Di Giorgio, 2005:24).

sino como experiencia erótica de renacimiento y transformación. José Amícola, en "El género *queer* de Marosa di Giorgio" (2013), lee la habitual división de los roles de poder en un acto sexual violento como expresión de cierto masoquismo de los sujetos femeninos en la poesía de la escritora uruguaya, pero que aún así da lugar a un erotismo *queer* por el modo anárquico en que circula el deseo. El potencial cuestionador de la reescritura marosiana puede ser leído en este sentido, en la representación de "la sexualidad como un torrente, un flujo siempre en movimiento" (Amícola, 2013: 161), en el quiebre de las fronteras que establecen las especies. La apuesta extrema al principio metamórfico, propio del universo mítico, torna visibles las complejas relaciones entre lo humano y lo animal-vegetal-material, y vuelve evidente la condición nómade de los cuerpos y de las identidades.

Según Amícola, en la poesía de Di Giorgio, junto con la construcción de una sexualidad *queer*, tiene lugar una propuesta hereje: la profanación de la tradición religiosa puesta en acto en la parodia de los textos místicos. Si tomamos el caso de "Cuando nació apareció el lobo" podemos ver cómo también hay una profanación del cuento de hadas tradicional y de la imagen de la infancia que en él se construye. Existe, como veremos, un correlato entre el quiebre de los géneros tradicionales, la elección de formas liminales o híbridas y la imagen de la sexualidad como torrente que no deja ninguna categoría ontológica discreta en pie.

Seres híbridos y relaciones trans-especie

En *La falena*, Di Giorgio configura una suerte de bestiario erótico, puesto que la presencia de animales recuerda al género de las fábulas, con la salvedad, como señala Alejandra Minelli (2001), de que su poemario se encuentra alejado de todo propósito moral. Continúa la uruguaya esta tendencia en 1993 con *Misales* (2005), a través de contactos y metamorfosis entre humanos, animales, vegetales y objetos; es este texto profanador respecto

de motivos y rituales de la religión católica. Cabe llamar la atención sobre el carácter trans-especie de los seres que habitan el universo marosiano: el vínculo con lo animal nunca deja intacto el cuerpo humano y, a menudo, los actos sexuales entre especies desencadenan metamorfosis. En *La falena* las corporalidades híbridas son innumerables. Por ejemplo, nos encontramos con una chica que cuenta en primera persona cómo, en la cena familiar, le brotaron en la espalda cuatro pétalos que luego se volvieron alas (Di Giorgio, 2013: 445); con una niña-lechuza que vive su doble vida al amparo de una madre que conoce y guarda el secreto (2013: 436); con un ser inclasificable, "ferozmente multisexual", que gobierna los bosques, posee "muchísimos sexos y uno más" y se aparea por igual con trenes y lagartijas (457). Hay también animales e insectos que funcionan, de acuerdo con Gabriel Giorgi, como "dildos orgánicos" (2014: 272), como ocurre con "una terrible mariposa negra" que "sabía todos los juegos sexuales" (Di Giorgio, 2013: 438). Estos seres quiebran los binarismos sexo-genéricos, traen un cuerpo irreductible a la marca dual del género y muchos de ellos operan como suplementos fálicos, como tecnologías del placer (Giorgi: 2014). Los animales, en este sentido, a menudo desbaratan la tradicional división de roles de género. El acto sexual y el erotismo en general son causa o catalizadores de metamorfosis: muchas de las transformaciones corporales de los personajes son puestas en movimiento por ellos. En el poema "Estaba en el umbral" (también de *La falena*), una niña pequeña se entrega a un ser del bosque, cuyo corazón palpitante lo asemeja a un topo, y como resultado su cuerpo cambia: "Su médula ya era del color azul oscuro o granate, de las amatistas. No hay nada invisible en este mundo" (Di Giorgio, 2013: 452). Esta hibridez corporal en lo intradiegético encuentra un correlato en el plano architextual (Genette: 1982) en la resistencia de Di Giorgio a reducirse a los patrones de género tradicionales. Amícola observa la continuidad que existe entre el fluir de la prosa poética de la autora y la fluidez que tiene lugar en el contenido de Camino de las pedrerías (1997). Las correspondencias se pueden extender al plano de lo que ocurre en el tránsito entre medios artísticos.

En las intervenciones poéticas de Di Giorgio es posible reconocer la convivencia de dos medios: el literario y el performático, pues las suyas son declamaciones de poesía atravesadas por lo teatral. Si bien nos detendremos en el análisis vocal de las puestas en voz, es necesario considerar que fueron parte de fenómenos *performático*-teatrales, que bien pueden ser interpretados a partir del concepto de "teatro-matriz" acuñado por Jorge Dubatti para pensar el sustrato teatral de una serie de fenómenos liminales, entre los cuales se incluyen los recitales de poemas (Dubatti: 2015). El carácter liminal de las puestas en voz subraya un aspecto presente en diferentes niveles en la obra marosiana: la tendencia a producir flujos de movimiento que desdibujan límites categoriales de diferente orden: uno de ellos es el que separa al medio literario de otros medios (como el videoarte, y el teatro), otro es el que permite diferenciar géneros literarios (poesía versus narrativa) y, en el plano intradiegético: el límite entre los personajes, el límite entre las especies. Una misma fuerza anárquica subyace a estos fenómenos.

Los conceptos de intermedialidad, transmedialidad y puesta en voz o *performance* vocal nos sirven para advertir el carácter liminal y disidente de la obra marosiana. Como explica Julio Prieto (2017), el concepto de intermedialidad, en su definición básica, refiere a la relacionalidad en la práctica artística de un medio con otro(s) medio(s).[5]

La combinación entre lo literario y lo *performático* en la versión grabada del poema de Di Giorgio, y el cruce entre lo poético y lo audiovisual en la pieza de videoarte (que presenta elementos propios de una concepción artística híbrida) representan un claro ejemplo de obra intermedial. Y es, a la par, transmedial en tanto que se dan diversas versiones de un mismo relato en diferentes medios. Como recordaremos, en las narrativas de este tipo un argumento

[5]El término "intermedia" aparece en el contexto de las neovanguardias sesentistas, acuñado por Dick Higgins, poeta, compositor y artista digital (1984). Higgins utiliza esta categoría para definir obras que caen conceptualmente "entre medios" identificables, generando una suerte de fusión que no los deja intactos.

se despliega “a través de diversos soportes, adoptando modos semióticos diferentes para trasladar al público en cada momento la historia de un relato o una selección o una variación o un desarrollo del mismo” (Llosa Sanz, 2013: 49).

En una entrevista con Reneé Scout, ante la pregunta sobre cómo elaboraba sus textos, la autora uruguaya responde: “Mentalmente, quiero decir sin página y lápiz; después, lo digo en voz alta, para constatar si posee el ritmo debido. Entonces lo escribo” (Di Giorgio, 2010: 41). Si bien la dimensión auditiva y oral ocupa un lugar relevante en la poesía en general, interesa introducir una distinción hipotética: en ciertos autores la concepción del poema (aquí en ambos sentidos) atiende marcadamente al aspecto oral-auditivo, mientras que en otros se vuelca hacia el visual. Para volver más accesible está diferencia de énfasis, viene a cuento mencionar a otra poeta, contemporánea a Di Giorgio y del contexto rioplatense: Alejandra Pizarnik. Como indican diversos estudios (Caulfield: 1992, Di Ciò: 2008) y sus propios *Diarios* (Pizarnik, 2013), el proceso creativo de Pizarnik ponía en primer plano la dimensión espacial y visual del poema. Trabajaba con el pizarrón, muchas veces ubicando una cruz en el lugar de la palabra que no conseguía encontrar (la más adecuada para ese espacio en blanco). Por su parte, Di Giorgio creaba a partir de la voz: escribía desde la oralidad. La escritura es, en este sentido, una traducción posterior de la versión declamatoria, si bien se presenta al público como la primera forma de sus poemas. Aquí consideraremos el poema publicado en *La falena* como texto primero, base de las posteriores transposiciones. No obstante, es importante destacar la existencia de un texto previo, efímero e irrecuperable, *traducido* a la escritura.

Para ubicar el tipo de declamación que efectuaba Di Giorgio es clave invocar el contexto de este fenómeno en tanto práctica escolar de normalización corporal y lingüística. De acuerdo con Irina Garbatzky (2013), el arte de la declamación en el Río de la Plata contribuyó a organizar, desde fines del siglo XIX y a comienzos del XX, a través de la escolarización, una lengua y una cultura nacionales e involucró un disciplinamiento de los

cuerpos y de las gestualidades. Berta Singerman, (declamadora rusa inmigrante en Argentina), había sido educada en este arte, si bien su modo de recitar es sumamente disruptivo respecto de la convención escolar, por su excesivo histrionismo que, paradójicamente, la conduce al éxito). Como señala Garbatzky, la técnica vocal de Singerman deja marcas en el estilo de Di Giorgio.

Ana Porrúa desarrolla conceptos clave para pensar la puesta en voz de poesía. Su análisis del "carácter fantasmagórico" (2011: 151) de las grabaciones de poemas declamados ilumina las particularidades del archivo auditivo y audiovisual de la lírica. Por otra parte, retoma el concepto de "escucha bífida" (153), desarrollado por Peter Szendi (2001) para pensar la práctica del arreglo musical: "El arreglista, dice, es el único que firma su escucha porque en el arreglo aparece una nueva apertura, la que hace audible el 'original' ['como Schönberg orquestando a Bach'] y, simultáneamente, su propia escucha de ese original" (Porrúa, 2020: 54). La investigadora traslada la idea a las declamaciones poéticas. Desde esta perspectiva, cuando escuchamos a Di Giorgio, es posible escuchar *su escucha* de Berta Singerman. Según Garbatzky (2013), la técnica vocal de la uruguaya recuerda cierto arte cristalizado, como así también el modo de recitar de la declamadora rusa, aunque se distancia de ambos a partir de elementos que sitúan en primer plano la materialidad de los sonidos.

El orden de la escucha bífida se pone en juego en la lectura silenciosa de poemas, una vez que ya hemos tenido acceso a las puestas en voz de ciertos autores. Lo "bífido" de la escucha ocurre entonces entre una lectura del texto no marcada, y la entonación que sabemos que el o la recitadora imprimiría. Esto es en buena medida lo que ocurre a quienes leen a Di Giorgio, luego de haber tenido contacto, en vivo o a través de la intermediación tecnológica, con su modo de recitar. Para las personas que la escuchan, su poesía resulta indisociable de su voz y de su modo de declamar. Se dificulta entonces separar la letra escrita de una particular manera de ser leída, que en este caso es la de la propia autora. Las modulaciones de su voz

enriquecen el texto y quedan pegadas a él.[6] Por supuesto, entendemos que esta suerte de sobreimpresión de ciertas cadencias declamatorias sobre los textos ocurre en el ámbito de la recepción, y que el texto y su puesta en voz son dimensiones independientes.

El poema en la voz de Di Giorgio

Amícola, en su análisis sobre la apuesta disruptiva de la poesía de Di Giorgio respecto de los géneros literarios tradicionales, encuentra que sus poemas en prosa recuperan la estructura de la lírica a partir de la declamación. La puesta en voz retoma cortes de verso "invisibles", y organiza una dicción lírica que desestabiliza los recorridos de lectura prescritos por la escritura (2013).

Conviene invocar aquí los postulados de Brandon Labelle (2014) sobre el potencial desestabilizador existente en el órgano de la boca, para iluminar la pulsión anárquica de la escritura marosiana respecto de los géneros y las clasificaciones de medios artísticos tradicionales. De acuerdo con Labelle, en su disquisición sobre las funciones de la boca, y de lo vocal, el sonido agita los límites entre las cosas, constituye una fuerza de continua partida y propagación, que desestabiliza la idea de origen (en la medida en que el punto de partida material de un sonido siempre es incierto). Con respecto a la boca, dirá que es el órgano que cuestiona los límites definidos entre interior y exterior, en la medida en que pone en contacto el mundo material con las profundidades del cuerpo. Así, en la forma como Di Giorgio pronuncia, habla, lee sus poemas se cifra buena parte de la pulsión anárquica de su obra. Recordemos que allí la causalidad y la moral están igualmente en suspenso, y el deseo

[6]La poeta argentina Mirta Rosenberg hace una crónica de sus sensaciones luego de escuchar *Diadema,* para *Diario de poesía* (1995), y señala: "la grabación del recital *Diadema* resultó para mí casi una sorpresa. Quiero decir que en cierto sentido alteró y enriqueció la lectura silenciosa que había hecho de sus libros: los cambios de voz, la entonación, el retintín entre oracular, irónico-pavoroso y de encantamiento que cobran sus versos dichos por ella misma eliminaron de mi cabeza todo atisbo de asociación que pudiera haber establecido entre su obra y casi cualquier otra tendencia de este siglo" (Rosenberg, 1995: 22).

atraviesa las especies (hay apareamientos de mujeres con cerditos, lobos, muñecas, flores, insectos, hongos). Su poesía propone una promiscuidad similar a la que se asienta en la boca como órgano del lenguaje, pero que es también zona de contacto con el exterior, con la cual masticamos, besamos, hablamos, vomitamos, rezamos... La dimensión oral puesta en juego en la obra de la poeta uruguaya se relaciona con estas convivencias entre lo sacro y lo profano, lo culturalmente configurado como elevado y lo abyecto.

Esta perspectiva arroja luz sobre la configuración de identidades y corporalidades nómades, aquellas que no se ajustan a los límites de las especies conocidas al interior de sus poemarios/bestiarios. El escanciado que efectúa no coincide con la puntuación, sino que sobreimprime un ordenamiento poético que parecía anulado por la elección de la prosa. En este sentido, de acuerdo con Amícola, "hay una intención de narrar que los textos de Marosa traicionan y, al mismo tiempo, afirman. Esta posición inestable es consecuencia de un segundo nivel que opera sobre el texto: la instancia recitativa" (2013: 153). Las prosas poéticas efectúan un doble movimiento: por un lado destituyen los elementos más característicos de la poesía, como la extensión oracional marcada por los silencios/espacios de final de verso, y por otro lado recuperan la carga poética en la recitación. Es decir, las declamaciones instalan cortes de verso en textos que no los tenían en su versión escrita, como es posible comprobar en la transcripción fonética del primer párrafo de "Cuando nació apareció el lobo", con los cortes que la dicción marosiana imprime al texto en prosa, y que le devuelven la forma de un verso:

> Cuando nació
> apareció el lobo.
> Domingo al mediodía, luz brillante
> y la madre vio a través de los vidrios
> el hocico picudo
> y en la pelambre

las espinas de escarcha

y clamoreó

más, le dieron una pócima

que la adormecía alegremente.

Algunas secciones son menos evidentes y más experimentales que los señalados, por ejemplo: "La espiaba en las fiestas de exámenes cuando ella / tembló / un poco". Algo reverbera entre "ella-tembló-un poco", ciertas sonoridades se arrastran y resuenan en los sintagmas posteriores. En los cortes abruptos, inesperados que se instalan entre esos tres fragmentos también podemos ver el retaceo de la información: queremos saber cómo continúa la historia, no obstante la declamadora, que por momentos se desboca y profiere palabras como un torrente, también se detiene de improviso.

Podríamos operar la misma transcripción lírica a todo el poema en prosa, con el fin de poner en evidencia la tensión que la dimensión recitativa traba con el texto escrito, en tanto vuelve a erigir la estructura poética tradicional del poema en verso, derrocada en el plano de la letra. Llama la atención este doble movimiento de negar y afirmar (el verso) en una poética que en el plano diegético suele poner en suspenso la ley de no-contradicción. Recordemos, en ese sentido cómo en "Muñecas", de *La liebre de marzo* una experiencia es al mismo tiempo "hermosísima y horrible" (Di Giorgio, 2013: 252).

Otro de los aspectos que se evidencian en el poema recitado por Di Giorgio es el énfasis en ciertas aliteraciones y juegos con componentes sonoros de la cadena significante, que dejan en segundo plano el significado, aun cuando lo que se intenta hacer es contar una historia. Un ejemplo claro es el "runrun" de *entre rosales y repollos* que la dicción de la autora magnifica. Por otra parte, ciertos fragmentos se enuncian a través del canto. Siguiendo a Mladen Dólar (2006), podemos decir que, la dicción es llevada a zonas pre-lingüísticas en los momentos en los que el énfasis en ciertas sonoridades —como el "runrún"— se separan de la cadena

significante y recuerdan los balbuceos infantiles. Y en otras, la voz vira hacia lo post-lingüístico encarnado en el canto (el canto para Dólar es una utilización estética, sofisticada de la voz). Una de las frases cantadas dice: "más le dieron una pócima que la adormecía-a-legremente". La entonación subraya la extrañeza —lo ominoso— del último adverbio: ¿en qué consiste adormecerse alegremente? Algunas palabras se revisten de un tono más grave, como "lobo", para connotar la formalidad de los modos de vestir adecuados a situaciones sociales *graves:* "El lobo asistió al bautismo y a la comunión: el bautismo, con faldones; la comunión, vestido rosa". Al mismo tiempo, como es evidente, lo grave se torna cómico, porque entra en oposición con la imagen del lobo travestido de niña. La modulación grave en la declamación se repite en las intervenciones del personaje masculino: "Él se arrodilló, estiró su grande lengua y la lamió". "Él le sacó una mano y luego la otra; un pie, el otro pie". Es fácil hacer una lectura en términos binarios: la voz grave se asocia al personaje masculino (el lobo) y el timbre más agudo a la narradora que se identifica con la perspectiva de la víctima (la niña). Sin embargo, es tan caricaturesco el descenso a un tono más bajo en las intervenciones del lobo, que es evidente el aspecto humorístico de la interpretación.

La vocalización puede producir, de acuerdo con Porrúa, ciertas tensiones con el enunciado y a veces pone a funcionar nuevas significaciones y resonancias. En ese sentido, nos detendremos en el susurro, para señalar cómo ese uso de la voz, y de la boca, construye una escena. La intensa sensualidad de este poema que trata sobre un sacrificio, un desmembramiento, alcanza su máxima expresión allí. Con respecto a este punto, quisiéramos retomar algunas reflexiones de Labelle*:*

> In quieting one's speech, whispering brings breath and word closer together, to rest one on top of the other. Physiologically, whispering constricts the vibration of the vocal cords while, at the same time, releasing a continuous flow of breath. In this way, the whisper pulls back vocal extension, and that sense of outward reach so defining the voice. Yet, paradoxically, such acts of hushed speech come to greatly broaden voice's capacity for contact,

> communication, and influence. Although whispering may function as such an intimate, and at times, intimidating vocality, it also draws into its thin circumference a high degree of cultural and metaphysical presence. I'm interested in whispering as a modality of voice specifically aimed at communing with the haunted zones of the inhuman, or the all too human (Labelle, 2014: 147).[7]

El susurro, en su retracción de la extensión vocal, paradójicamente amplía la capacidad de contacto, y de influencia. Se abre allí una zona de comunicación hipnótica, hechizada. Los momentos más "susurrados" del poema son algunos parlamentos del lobo en los que invita e inquiere a la "novia" sobre el acto sexual: "Ven", "¿Cómo quieres?". Y el final —que reúne lo susurrado con el timbre más grave asociado a las intervenciones del lobo—: "Pero por sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad". Todo el poema es un gran susurro: la recitadora parece dirigirse a una sola persona, que es cada una de quienes la escuchan.

[7][Al aquietar el habla, el susurro acerca la respiración y la palabra, para que se apoyen una sobre la otra. Fisiológicamente, susurrar constriñe la vibración de las cuerdas vocales y, al mismo tiempo, libera un flujo continuo de aire. De esta manera, el susurro retrae la extensión vocal y la sensación de alcance hacia afuera es lo que define la voz. Sin embargo, tales actos de habla silenciosa amplían enormemente la capacidad de la voz para el contacto, la comunicación y la influencia. Aunque el susurro puede funcionar como forma íntima y, a veces, intimidante, también abarca en su delgada circunferencia un alto grado de presencia cultural y metafísica. Me interesa el susurro como modalidad de la voz orientada específicamente a la comunicación con zonas hechizadas/hechizantes de lo inhumano o lo demasiado humano]. Traducción nuestra.

Videoarte: Lobo

En la versión audiovisual se instalan nuevas tensiones con respecto al poema en prosa y a la declamación grabada por Ayui. Se abren interpretaciones alternativas y connotaciones inesperadas. Algunos aspectos velados del texto escrito salen a la superficie, como el retorno de lo reprimido. *Lobo* (Casanova: 1989) es un cortometraje de quince minutos en el que escuchamos la recitación de Di Giorgio a la par que se suceden una serie de imágenes.

Algunos aspectos de la propia ejecución vocal se modifican. La dicción acelerada que escuchamos en la grabación de Ayuí se ralentiza en el film. Esto ocurre a lo largo de todo el video, pero es más evidente en la primera parte. En la grabación de audio este apresuramiento borra incluso un fragmento de las primeras líneas. Allí escuchamos: "Domingo al mediodía / luz brillante". El video retoma la versión escrita: "Era un domingo a mediodía —a las once y media, luz brillante—". En el primer caso percibimos una urgencia por entregar la voz al torrente del desencadenamiento fatal de los hechos. En cambio, en el segundo, la voz de la poeta se distiende para mejor acompasarse a las imágenes. Sin embargo, se repiten ciertos encabalgamientos que ya aparecían en el disco. En ellos la voz de la autora permanece, como retaceando su entrega al devenir infalible de las cosas: "Una pócima que la adormecíiaalegremente" (Casanova, 1989: 02:41), "El l*oooo*bo" (1989: 02:44). Como si la autora fuera víctima del fenómeno de escucha bífida, y tendiera a cristalizar modos específicos de su dicción.

En la grabación en audio, la voz se tornaba grave en apariciones o referencias al lobo. En el video esto está más marcado hacia el final. La primera intervención, cuando dice "Ven" (02:58) es menos enfáticamente grave, y tiene eco —el eco volverá más adelante—. Este opacamiento del contraste entre el timbre general de la recitación y el adoptado en intervenciones o referencias al Lobo torna menos caricaturesca la división de roles masculino versus femenino / víctima versus victimario en el video, con respecto al poema recitado. Hay una división de roles más matizada aquí. Abonan esta lectura el viraje hacia una sintaxis

onírica —que desgaja, por momentos, la atención en la narración de los hechos— y una secuencia, en la que nos detendremos, en la que es posible vislumbrar una trama subterránea a aquella en la que el lobo es culpable de los males de la niña.

El tipo de interacción entre voz e imagen es de concentración narrativa y silencios. Es decir, nos encontramos con fragmentos donde se acelera la crónica de los sucesos, y otros en los que sólo vemos imágenes (oníricas) y escuchamos sonidos/ruidos con alto nivel de distorsión y disonancia. Estos dos rasgos, distorsión y disonancia, se reiteran también en lo visual. Observamos imágenes oníricas, no siempre conectadas por el hilo del relato. La cámara se desplaza desde el interior de una casa y un bosque, a Montevideo, por cuyas calles se mueve la poeta. Podemos entender estos pasajes como un traslado del relato enmarcado (la apropiación de "Caperucita roja") al marco en el que ocurre (Di Giorgio podría estar contando la historia en la ciudad). No obstante, al interior de la diégesis del relato enmarcado los cambios también son abruptos. En el minuto 11:40, en una escena en exteriores, una mujer con maquillaje y ropajes blancos se contorsiona recostada sobre una balaustrada. En la escena posterior (11:50) vemos a un hombre calvo con una caperuza roja bailar con una mujer mayor cubierta por un tapado de terciopelo negro. Inmediatamente después (12:19) observamos un extenso primer plano de frutas sobre una mesa. La continuidad entre las imágenes no se traba a partir de nexos causales claros, sino por medio de formas de comunicación más sutiles, como ocurre en los sueños. La distorsión tiene lugar en ciertos primerísimos planos en los que los contornos de los objetos se desdibujan, y no es posible determinar con claridad qué son. Un buen ejemplo es el inicio del video, donde el cabello rojo de la poeta recuerda los resplandores del fuego (00:48) —el color rojo reaparecerá en la caperuza del hombre calvo, en las frutas y en la sangre de la víctima hacia el final—. Llama la atención cómo el film, un medio con gran potencial narrativo secuencial, a través de estas visiones oníricas no conectadas por nexos causales, se separa de la pulsión narrativa del poema, acercándose a la sintaxis de la lírica tradicional —con sus cortes sintácticos y elipsis—.

Las imágenes, entonces, a menudo se suceden como en un sueño. En esta línea, tienen lugar una serie de condensaciones y desplazamientos. El calvo de la caperuza roja que baila con una mujer mayor (10:24) funciona como condensación de las figuras de Caperucita y el lobo: recordemos que en el cuento de hadas tradicional es el lobo quien se disfraza de abuelita para poder comerse a la protagonista. Los desplazamientos son del orden de la especularidad proliferante: vemos una serie de mujeres, de diferentes edades, vestidas de blanco y con la cara maquillada del mismo color, que operan como dobles fantasmales de la poeta. Marosa di Giorgio, en un efecto al estilo de *La Rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985) se desplaza por la ficción de su poema y por la ciudad de Montevideo. Este deambular urbano potencia la sensación de extrañamiento y ruptura de los límites del marco ficcional. Luego, hacia el final del film ella observa la conclusión del relato desde el bosque, a través de un televisor. Estas especularidades reduplican las desarticulaciones identitarias que se encuentran ya presentes en su poesía.

Como se apuntaba, el ritmo de la dicción poética está ralentizado en el video. Podemos agregar que el ritmo del cortometraje en general es mucho más acompasado que el del audio grabado por Ayuí—aunque en él también encontramos escenas de mayor aceleración y de fuerte tensión dramática—. El cortometraje dedica más tiempo a la primera escena, la del alumbramiento, mientras que en el poema esto se dice en una frase: "Cuando nació, apareció el lobo". Es decir, en el video esta escena se prolonga. El tipo de propuesta estética del film no se sostiene en una narrativa-visual cinematográfica convencional. La pieza trabaja a partir de imágenes detenidas o secuencias de movimiento en las que el texto —no siempre directamente conectado a la imagen— ancla y se despliega en una sucesión de fragmentos y silencios. En ese sentido, podríamos decir que la elección estética del director, y su uso particular del medio audiovisual *piden* dar mayor extensión a ciertas secuencias. Al mismo tiempo, las sucesivas demoras —de las imágenes y del texto— crean una atmósfera enrarecida que entra en tensión con el avance del relato en la voz de la narradora-recitadora. Además, recordemos que muchos

cuentos populares comienzan en el alumbramiento y tematizan nacimientos monstruosos, por lo que la decisión de Casanova de prolongar la primera escena del cortometraje resulta de la innegable importancia literaria y simbólica de los comienzos en general a la par que abona la lectura en clave de reescritura de cuentos de hadas. La relevancia del bosque, uno de los tres escenarios principales del corto, avala esta interpretación si consideramos la centralidad de estos espacios en los cuentos europeos de este tipo que han pasado a la posteridad.

Concordamos con Garbatzky en que si el poema tiene algunos elementos grotescos que por momentos viran hacia lo cómico —"El lobo no se veía, solo asomaban sus orejas puntiagudas entre las cosas"—, en el film se enfatiza lo siniestro y terrorífico del texto (2013: 218). Lo siniestro, en un sentido freudiano: el lobo es una presencia del pasado que retorna, y que, además, siempre estuvo ahí, como entidad familiar que se va volviendo extraña en la medida en que bloquea el curso vital de la protagonista. Esta lectura es avalada por lo que señalábamos sobre el relajamiento de la construcción antinómica masculino-femenino en el timbre vocal de la declamación que escuchamos en el video. Se torna mucho más matizada la polarización grave-agudo, y, de este modo, se pierde en el cortometraje este viso caricaturesco o grotesco que percibíamos en la grabación hecha por el sello Ayuí.

A lo largo del video, observamos un trabajo con primeros planos, de diferente extensión, que desdibujan las imágenes. Podemos leer este desdibujamiento como una suerte de correspondencia con lo que ocurre en la dicción marosiana, en aquellos fragmentos de sus poemas en los cuales ciertos sonidos o ruidos que forman parte de los textos se independizan, y cobra preponderancia una dimensión pre-lingüística por sobre el nivel del significado. Pero en el film los primerísimos planos a menudo entran en tensión con el texto "original": iluminan ciertas zonas no tan marcadas del poema, sacan a la luz lo reprimido. Quisiera detenerme en dos de estas secuencias que resultan especialmente ricas en la medida en que, o bien refuerzan ciertas lecturas apenas sugeridas en el texto escrito y en la declamación, o bien abren caminos hermenéuticos alternativos.

En el minuto 12:18 del cortometraje vemos un primer plano de granadas sobre una mesa. Frutas asociadas a la fertilidad, por sus propiedades y su alto grado de estrógenos vegetales. La cámara va tomando algunas enteras y otras abiertas, con sus semillas en exhibición. La voz se Di Giorgio reza: "Ella obedeció; se le cayó una perla. Salió. Él dijo: —¿Acá?". La imagen de las perlas que caen entra en contacto con las semillas de las granadas, que, a su vez, remiten a los órganos sexuales femeninos.[8] La lectura de la caída de las perlas como anticipación del acto sexual encuentra nueva evidencia en la transposición al video, en esta escena en la que se empieza a delinear el acto sexual y las perlas entran en connivencia con las semillas de las frutas.

Otra secuencia sostenida en primerísimos planos que desdibujan los límites de las cosas tiene lugar a partir del minuto 08:07. En el fragmento inmediatamente anterior, una joven yace reclinada en una cama, en un dormitorio; una mujer mayor vestida de negro se le acerca. Los sonidos son agudos, siniestros, amenazantes. Algo está por ocurrir. Vemos un primer plano de su vestido de terciopelo negro. La música marca un *in crescendo* del suspenso y la tensión dramática. Primer plano de las manos. No están quietas. Hacen una breve danza, un leve aleteo. Luego se aproximan, acarician los hombros de la joven recostada. Toda la secuencia transcurre sin intervenciones de la recitadora. Cuando la voz resurge, interrumpe el silencio tenso para decir "Pero los novios desaparecían sin que nadie supiese porqué". Es llamativo escuchar esa frase precisamente allí, luego de un largo intervalo mudo con fuertes tintes homoeróticos entre dos figuras identificables como la madre y la hija. El cortometraje interviene quirúrgicamente en el texto original. Ante el silencio de la recitadora, la narración audiovisual avanza por otros carriles, propone lecturas alternativas que abren el texto previo. ¿Y si, acaso, fuera la madre quien ahuyentaba a los pretendientes?. Después de todo, "En verdad ella nunca había visto al lobo". En consonancia con esta lectura, al comienzo del film,

[8]Una obra de teatro argentina que explota la conexión entre órganos sexuales y frutas en la obra de Marosa di Giorgio es *Rosa brillando*, dirigida por Juan Parodi.

el lobo, como en el cuento, es casi hipotético. Lo vemos en la figura del linyera del que las niñas tratan de escapar en las primeras escenas. Recién hacia el final hace su fulgurante aparición, pero a través de un televisor, desde el que Di Giorgio lo observa en el bosque. Este reducido espacio asignado al lobo abona la hipótesis de una trama subterránea, sugerida, en la que la clave de las fatalidades que le ocurren a la protagonista está dentro de su propio entorno familiar.

Palabras finales

Para concluir, la poesía marosiana, con su fuerte apuesta al cruce y a la hibridez genérica, termina de ser alumbrada en la instancia de la recitación, en el cuerpo y la voz de la poeta-*recitatriz*. Esta dimensión, como se señaló, estaba presente desde la concepción de los poemas —recordemos que Di Giorgio componía recitándose mentalmente el texto antes de decirlo en voz alta y luego, recién, pasarlo por escrito—. En la puesta en voz de los poemas, como así también en la puesta en escena que tiene lugar en *Lobo* la poeta presta su corporalidad para dar carnadura a textos que abordan el tránsito entre especies, el nomadismo identitario y un erotismo polimorfo y profanador. Porque los seres que habitan sus poemas son, literal o metafóricamente, trans-especie y se ven involucrados en relaciones post-humanas[9] que no los dejan intactos. La imagen del "torrente", que emplea Amícola para pensar el erotismo en la poesía de Di Giorgio, también es aplicable al funcionamiento trans-genérico de sus escritos: un principio nómade/metamórfico que no deja en pie las categorías literarias tradicionales, de la misma manera que ataca las certezas identitarias y la unidad cartesiana mente-cuerpo. Los quiebres categoriales se producen en diferentes niveles en la

[9]"En mi opinión, el punto sobre las relaciones post-humanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la identidad de cada uno. Es una relación de transformación que se hibrida y altera la 'naturaleza' de cada uno para poner en primer plano los motivos de su interacción" (Braidotti, 2015: 97).

obra de Di Giorgio: intradiegéticamente, en la configuraciones de seres con corporalidades e identidades híbridas y metamórficas; en el plano hipertextual, por el carácter liminal de sus piezas, a mitad de camino entre la narrativa y la poesía; en el pasaje transmedial desde el poema escrito a la performance poética grabada y luego a la pieza de videoarte *Lobo*.

En su poemario *La falena*, el flujo anárquico del deseo atraviesa las especies y, en su paso, desdibuja la fijeza de las fronteras entre los personajes y sus corporalidades. Se trata de un bestiario poblado de seres trans-especie. La declamación pone en jaque la antinomia narrativa/poesía para revivir a la segunda en el seno de la primera. Las modulaciones post-lingüísticas, como el canto, y pre-lingüísticas, como el balbuceo, así como también los cambios de ritmo, los silencios abruptos, y el susurro con su poder de sugestión, intervienen creando zonas hechizadas y magnéticas. Los sucesivos pasajes transmediales del texto poético tornan evidente el carácter fluido e incontenible del universo marosiano.

El recorrido transmedial permite vislumbrar, por un lado, la pulsión anárquica de la escritura marosiana: su tendencia a eludir las clasificaciones convencionales. Pero también, la decisión de recorrer estos tránsitos entre diferentes medios artísticos permitió iluminar alternativas hermenéuticas ocultas o sugeridas en el texto. La trama edípica-homoerótica que despliega *Lobo* a través de ciertas elipsis, detenimientos y el juego con los primeros planos, abre interrogantes que reactualizan el poema. En este sentido, las sucesivas transposiciones son también lecturas o interpretaciones que movilizan la obra, la mantienen "viva". Quiebran, una vez más, la fijeza del relato, para dar lugar a pliegues entre los mundos posibles.

Referencias bibliográficas

AMÍCOLA, José. (1999). El género "queer" de Marosa di Giorgio. *Cuadernos de CILHA / Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. *14*(2), 153-165. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4063

BETTELHEIM, Bruno. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

BRAIDOTTI, Rosi. [2013] (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

BROWNMILLER, Susan. (1975). *Against Our Will. Men, Woman and Rape.* New York: Fawcett Columbine.

CARTER, Angela. (1979). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin.

CAULFIELD, Carlota. (1992). Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en "Extracción de la piedra de locura y El infierno musical" de Alejandra Pizarnik. *Chasqui*, *21*(1), 3-10. https://doi.org/10.2307/29740423

DI CIÒ, Mariana. (2012). Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik. *Cahiers de LI.RI.CO.* https://doi.org/10.4000/lirico.473

DI GIORGIO, Marosa. (2010). *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

DI GIORGIO, Marosa. (2013). *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DI GIORGIO, Marosa. [1993] (2005): *Misales: relatos eróticos.* Montevideo: Cal y canto.

DI GIORGIO, Marosa. (2004). *La flor de lis* (más el CD *Diadema*). Buenos Aires: El cuenco de plata.

DI GIORGIO, Marosa. (1997).*Camino de las pedrerías.*Buenos Aires: Cuenco de Plata.

DÓLAR, Mladen. [2006] (2007). *Una voz y nada más.* Buenos Aires: Manantial.

DUBATTI, Jorge. (2015). La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal. *Actas de las XVIII Jornadas de Estética y de Historia del Teatro Marplatense* (pp. 147-160). Mar del Plata: UNMdP.

DUFFY, Carol Ann. (1999). Little Red Cap.*The World's Wife* (pp. 6-9).London: Picador.

ECHEVARREN Welker, Roberto. (2005). Prólogo. En DI GIORGIO, Marosa; *Misales: relatos eróticos* (pp. 5-9). Montevideo: Cal y canto.

GARBATZKY, Irina. (2017). A la escucha de *Diadema*. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, 191-201.

GARBATZKY, Irina. (2013). *Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

GARBATZKY, Irina. (2008). Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio. *Orbis Tertius*, *13*(14), 1-7. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf

GARCÍA, Mariano. (2011). La meta del mito. Imágenes de metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio. En AMÍCOLA, José (Coord.). *Un corte de género: mito y fantasía* (pp. 11-38). Buenos Aires: Biblos.

GENETTE, Gerard. (1971). *Figures III*. Paris: Seuil.

GENETTE, Gerard. (1982). *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*. Paris: Seuil.

GIORGI, Gabriel. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

GRIMM, Wilhelm Karl & Jacob Ludwig. [1812] (1999). Little Red Cap. *The Classic Fairy Tales.* New York: Norton and Company.

HIGGINS, Dick. (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale/Edwarsville: Southern Illinois University Press.

LABELLE, Brandon. (2014). *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary.* New York: Bloomsbury.

LLOSA SANZ, Álvaro (2013). *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1990). *Caperucita en Manhattan.* Madrid: Siruela.

MERUANE, Lina. (2010). *Las infantas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MINELLI, Alejandra. (2003). Las olvidadas del Neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *La aljaba.* Segunda época, 8, 193-207.

MINELLI, Alejandra. (2002). Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *Anales del Segundo Congreso Brasileño de Hispanistas*. San Pablo. http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300038&lng=en&nrm=iso

NÉSPOLO, Jimena. Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica. *Mora,* (19), 17-28. https://doi.org/10.34096/mora.n19.443

PERRAULT, Charles. [1697] (1980). "Le chaperon rouge". *Les contes de Perrault.* París: Sacelp.

PIZARNIK, Alejandra. (2013). *Diarios*. Ana Becciú (Ed.). Barcelona: Lumen .

PRIETO, Julio. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, *5(*1), 7-18.

PORRÚA, Ana. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía.* Buenos Aires: Entropía.

ROSENBERG, Mirta & PIRO, Guillermo. (1995). "Diadema", sobre el recital de Marosa di Giorgio que lleva ese título. *Diario de poesía*, 34, 22-23.

SANDERS, Julie. [2005] (2016). *Adaptation and Appropriation.* New York: Routledge.

VALENZUELA, Luisa. (1993). *Simetrías.* Buenos Aires: Sudamericana.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto. (1989). El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio. *Anales / Ibero-Amerikanska Institutionen Göteborg* (pp. 261-282). Göteborg. https://core.ac.uk/download/pdf/16315406.pdf

ZIPES, Jack. (2014). *El irresistible cuento de hadas.* Buenos Aires: FCE.

Referencias filmográficas

CASANOVA, Eduardo "Pincho". (1989). *Lobo* [cortometraje]. Montevideo: CEMA (Centro de Medios Audiovisuales)

Autotraducción y creación literaria en *Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu* de Yaω Ngɛtǎ

Self-translation and literary creation in *Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu* of Yaω Ngɛtǎ

Bi Drombe DJANDUE
N'guetta Evelyne Nadia DJADJI
Universidad Felix Houphouët-Boigny - Abidjan, Costa de Marfil

bathestyd[at]yahoo.fr

nadiadadji[at]outlook.fr

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 134-159. Artículo recibido 27 enero 2022, aceptado 29 abril 2022, publicado 30 noviembre 2022

CC BY NC ND

Resumen: Proponemos un análisis del libro trilingüe *Bosoφɛ̆/Bola de fuego/Boule de feu* del marfileño Yaω Ngɛtă a la luz del debate sobre si la autotraducción es realmente traducción u otra creación en autores bilingües. Tras presentar al escritor y su obra, diferentes autores sirven de referencia para demostrar primero cómo de una postura inicial de marginación, la autotraducción goza desde 2000 de un mayor reconocimiento en los estudios de literatura y traductología. El siguiente paso consiste en ilustrar con fragmentos de *Bosoφɛ̆*... el vaivén del escritor entre la creación y la traducción, actividades que acaban imponiéndose como las dos caras de una misma moneda. En suma, nos parece que más que una simple ostentación por parte de un escritor deseoso de hacer alarde de su bilingüismo, la autotraducción participa de la significación global de la obra.

Palabras clave: autotraducción, añí, español, francés, cultura, identidad, literatura, autor, obra

Abstract: We propose an analysis of the trilingual book *Bosoφɛ̆/Bola de fuego/Boule de feu* by the Ivorian Yaω Ngɛtă in the light of the debate on whether self-translation is really translation or another creation in bilingual authors. After introducing the writer and his work, different authors serve as references to first demonstrate how, from an initial position of marginalization, self-translation enjoys since the 2000s greater recognition in the studies of literature and translatology. The next step is to illustrate with fragments from *Bosoφɛ̆*... the writer's back-and-forth between creation and translation, activities that end up being imposed as two sides of the same coin. In short, it seems to us that more than a simple ostentation on the part of a writer eager to flaunt his bilingualism, the self-translation participates in the overall significance of the work.

Keywords: self-translation, añí, Spanish, French, culture, identity, literature, author, work

Introducción

Del 16 al 18 de noviembre de 2021 se celebró en Madrid el II Encuentro de Hispanistas África-España en torno al tema "La huella africana en el español".[1] Esta impronta africana se debe, en primer lugar, a hijos e hijas de esa zona geográfica que sufrieron la deportación masiva a Sudamérica durante la trata de esclavas/os y a sus descendientes; en segundo lugar, en el propio continente, se debe al pueblo guineo ecuatoriano, el único que tiene el español como lengua oficial (Lipski, 2014); y en tercer lugar, más recientemente, a países como Costa de Marfil, Senegal, Camerún, Benín y Gabón, en los cuales el español se enseña desde hace décadas como lengua extranjera. Meses antes del mencionado encuentro de Madrid, del 26 al 28 de mayo, el III Coloquio Internacional Hispano-africano de Lingüística, Literatura, Civilización y Traducción había reunido a especialistas de diferentes países en la Universidad Félix Houphouët-Boigny, de Abiyán, para cruzar sus miradas sobre el "El español en/de África: miradas cruzadas".

El español en África es el punto de partida de un español *de* África. Fuera del dinamismo de la lengua hablada, y a veces como fiel reflejo de la misma, donde mejor se puede observar la huella africana en esa lengua es en la(s) literatura(s), por ser la literatura lo que representa, es decir, "la expresión más sincera y lúcida del pueblo" (Alvarado, 2019). Se trata por lo tanto de huellas lingüísticas y culturales. El español enriquece y se enriquece en

[1]La primera edición había sido en Las Palmas de Gran Canaria (Casa África), del 11 al 13 de noviembre de 2019, sobre el tema "África Subsahariana como escenario de futuro".

sus variopintos contactos con las lenguas del sustrato en diferentes países no hispanohablantes de África. Una literatura africana de expresión castellana incipiente en el marco de "la otra hispanidad" da testimonio de esta realidad.

> La lengua sirve además para crear, instrumento de comunicación y, como tal, también de creación literaria y artística. Así es como vive, evoluciona, se adopta, se adapta y se actualiza. Los hispanistas de países africanos no hispanohablantes como Camerún, Benín, Senegal, Congo están uniendo sus voces y letras a las de los escritores de Guinea Ecuatorial, único país hispanohablante de la región, para hacer que cada vez más África se cuente y se exprese también en lengua española (Djandué, 2021: 9).

La literatura marfileña de expresión española especialmente, mucho menos desarrollada de momento que la de otros países africanos no hispanófonos (Alvarado, 2007), conoce su primera manifestación concreta a finales de los años 1980 con la novela *Por caminos africanos* de Leonard Sosoo (1989). Hubo que esperar la primera década de 2000 para que otros autores dieran continuación a esta empresa literaria, empezando por Seydou Koné (2008) con su obra poética bilingüe *Rebelión de la conciencia*. Más tarde, Joël Keffa publica *Travesía de una memoria negra* (2019). En su evolución genérica, pues, la literatura marfileña de expresión castellana pasa a privilegiar la poesía tras la única experiencia narrativa arriba mencionada de Sosoo.

Pero unos años antes de la propuesta literaria de Keffa, otro marfileño, Yaω Ngɛtǎ,[2] publica en 2016 un libro bastante difícil de clasificar: *Bola de fuego/Bosokpɛ̌/Boule de feu*. La segunda edición de 2018 y la tercera de 2019 aportan una ligera modificación al título inicial, pasando de *Bola de fuego/Bosokpɛ̌/Boule de feu* a *Bosopɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu*. Esta obra trilingüe en añí, en español y en francés escenifica de una manera particular el contacto entre

[2]La forma ortográfica admitida de Yaω Ngɛtǎ (pronunciación autóctona añí) en los documentos oficiales en Costa de Marfil es Yao N'guetta.

el español y las lenguas del sustrato en un país no hispanófono. Se presenta como una miscelánea, una mezcla de miradas, de géneros, de lenguas y culturas cruzadas, interconectadas por el hilo de la traducción, de ahí el título de la presente contribución: "Autotraducción y creación literaria en *Bosoφɛ̆/Bola de fuego/Boule de feu* de Yaω Ngɛtă".[3]

La traducción del texto realizada por el propio autor a los diferentes idiomas que conoce es la principal característica de *Bosoφɛ̆*... Pero ¿dónde empieza la creación y dónde empieza la traducción? ¿En qué lengua(s) el autor ha pensado primero tal o cual texto? ¿Ha sido igual el punto de partida para todos los textos? Dependiendo de la lengua fuente, ¿qué dificultades particulares ha encontrado y cómo las ha subsanado en el proceso creativo? El corpus de textos analizados procede de la tercera edición revisada de *Bosoφɛ̆*... publicada en marzo de 2019. Para aportar respuestas a las preguntas planteadas, también nos sirve una entrevista que tuvimos con el autor el 22 de abril (Yao, comunicación personal, 2021). Dedicamos el primer apartado del trabajo a la presentación del autor y de su obra, el segundo a una síntesis de los debates suscitados por la autotraducción a lo largo de su historia y el último, a la creación y traducción como las dos caras de una misma moneda en *Bosoφɛ̆*...

El autor y su obra

De la versión en español del texto de presentación del autor en las páginas 198 y 199 de la tercera edición del libro, tenemos estas informaciones.

> Nació Yaω Ngɛtă en 1955 en Búru Akpausω´, en Costa de Marfil. Realizó sus cursos primarios en el pueblo natal, continuando con los secundarios en el Colegio de Enseñanza General de Mbahiakro y en el Liceo Moderno de Grand-Bassam, antes de proseguir y terminar los superiores en carrera de Estudios Hispánicos en la Universidad Alto Bretaña,

[3]En adelante, nos referiremos a la obra objeto de este estudio solo como *Bosoφɛ̆*...

Rennes 2, en Francia. Es Profesor de Civilización española en el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos en la Universidad Félix Houphouët-Boigny de Cocody, desde 1988 (Yaω, 2019: 198).

Natural de Costa de Marfil, pues, Yaω Ngɛtǎ es francófono por la colonización e hispanohablante por los estudios y la carrera profesional (Djadji, 2021: 553). Se expresa en añí, su lengua materna; en francés, la lengua oficial de su país; y en español, la lengua extranjera que enseña. Es autor de una novela, *Dis-moi mon rêve* (*Cuéntame mi sueño*) (1999) y de otros varios relatos y poemas.

La obra que nos ocupa se publica por primera vez en 2016 por las ediciones Assata, teniendo como título *Bola de fuego/Bosoφɛ̌/Boule de feu* (español-añí-francés). Este título se formula entonces primero en español, luego en añí y por último en francés. La disposición actual en añí-español-francés (*Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu*) remonta a la edición de 2018, confirmada por la tercera edición revisada de 2019. Más que una simple operación cosmética, se trata para el autor de afirmar su centralidad: "Pienso primero en añí [...]. Hay que ir de su propio centro, afirmar su centralidad" (Yao, 2021).

Imagen 1: Modificación del título de la obra en las ediciones de 2018 y 2019

El nuevo título es significativo por la transcendencia que tiene su lengua materna, el añí, como reguladora de la actividad cognitiva del autor, punto de partida en el proceso creativo. Yaω Ngɛtă escribe lo mismo en tres idiomas, traduciendo del añí al español y al francés o de estas lenguas internacionales al añí, su lengua materna. De hecho, *Bosoφɛ̃...*, ante todo es un "Manifiesto por el desarrollo sostenible del Añí" (Yaω, 2019: 1).

> La problemática de la supervivencia de las lenguas africanas en general, y marfileñas, en particular, ha suscitado numerosas reflexiones no solo por parte de lingüistas expertos, sino también de intelectuales marfileños conscientes de que la desaparición de una lengua supone indudablemente la pérdida de la identidad y de la cultura de los pueblos que la tienen como lengua materna (Djadji, 2021: 553).

Con el tiempo, en el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad Félix Houphouët-Boigny donde estuvo trabajando durante algo más de tres décadas (1988-2021), Yaω Ngɛtă se ha revelado como uno de los mayores defensores de las lenguas y culturas marfileñas. Así las cosas, oriundo del este de Costa de Marfil, de la región

del Moronú, se presenta fundamentalmente como añí. En el poema titulado "Yo", por ejemplo, afirma y asume con orgullo su identidad añí:

> Así que, en cualquier caso,
>
> Aunque cien pueblos he recorrido Yo,
>
> Añíkuló Añî soy,
>
> Empapado y bañando
>
> en Mi Lengua y Cultura (Yaω, 2019: 85).

Como lo expone Djadji (2021: 553), que comparte la misma cultura nativa con el autor, el añí es una lengua del grupo lingüístico kwa de la familia níger-congo. Forma parte de las sesenta lenguas presentes en Costa de Marfil y es hablada por un pueblo identificado por el mismo nombre. El añí posee alrededor de 1.250.000 locutores y se extiende desde el sureste de Costa de Marfil hasta ocupar la casi totalidad de la parte este del país; también se habla al suroeste de Ghana, un país fronterizo anglófono en esta parte occidental de África.

Además de ser un libro trilingüe, *Bosoφɛ̆...* se da como una mezcla de textos didácticos, argumentativos y literarios, es decir, un verdadero *nzasâ* en términos marfileños. Como lo aclara el propio autor en una nota en pie de la página 71 del libro, se llama *nzasâ* a una "tela constituida de un montaje de pedacitos distintos presentando un mosaico de motivos y colores variados". *Bosoφɛ̆...* puede subdividirse entonces en tres partes. La primera, de carácter didáctico, la constituye un apéndice gramatical en español y en francés (Yaω, 2019: 9-18). En ésta, Yaω Nguɛtă propone un alfabeto para "escribir y leer el Añí, lengua tonal" (2019: 9). En su opinión, la sostenibilidad de las lenguas marfileñas depende en gran medida de su vulgarización por escrito, escapando de esta forma de los límites asfixiantes de la tradición oral.

> La lengua es como un alimento que necesita condimentos. Hay que sacarles el jugo a nuestras lenguas mediante la literatura. Tenemos que ser especialistas de nuestras propias lenguas y

dejar de invertir en nuestra propia pérdida. Cada uno de nosotros debe hacer su balance lingüístico. La literatura de expresión es una literatura periférica (Yao, 2021).

Al final de las traducciones al español (Yaω, 2019: 63-127) y al francés (2019: 129-195), empujado por esta misma motivación didáctica, el autor propone al público lector un léxico añí-español (107-127) y añí-francés (175-195).[4] La dimensión didáctica de la obra se nutre lo mismo de la sabiduría africana a través de la figura del abuelo Yaω Nguɛtǎ (89-90), que de la hispánica mediante las figuras de Miguel de Cervantes (76) o de Antonio Machado (93).

En la segunda parte del libro se concentra su componente argumentativo. Básicamente, se trata de un ensayo titulado "Lo digo yo" (73-82). En esta sección, que podemos calificar de alegato, Yaω Nguɛtǎ llama la atención a todos los pueblos y en particular al pueblo añí sobre la importancia y la necesidad de preservar y dar fuerza a las lenguas maternas, y en especial a la lengua añí para que no desaparezca (Djadji, 2021: 553). Por fin, el tercer apartado de *Bosoφɛ̌...* (Yaω, 2019: 83-105) recoge ocho textos literarios escritos tanto en prosa como en verso y una conclusión. El primer texto de esta sección se titula "Yo" (2019: 85-86). Siguen, en este orden, "Nosotros" (87), "Tocayo mío" (89-90), "De generación a generación" (91-92), "Caminante" (93), "Los idiotas trágicos" (95), "¡Nada nos opone!" (97-99), "Áyiawúe!!!" (101) y "Yo quisiera..." (103-104).

De lo anterior se desprende que *Bosoφɛ̌...* posee un componente teórico y otro práctico. Yaω Nguɛtǎ no se contenta con pregonar sino que también actúa. Se lea el libro en español o en francés, el añí está omnipresente. *Bosoφɛ̌...* huele y sabe a añí. El autor deja constancia de que todo Yo es lingüística y culturalmente determinado. Somos seres humanos de diferentes formas y en lenguas distintas. De este modo, la dimensión universal de lo humano no se encuentra en los productos lingüístico-culturales que son los pueblos y las

[4]En la primera edición (2016), el apéndice gramatical y el léxico aparecen al final de la parte del libro en español (49-67) y en francés (147-165).

personas, sino en el lento proceso de maduración cognitiva y social por el cual se pasa para convertirnos en productos humanos. La lengua es el motor del proceso, porque la lengua es el alma de la cultura y la cultura es el alma de la identidad.

Pero por muy singular que sea el pronombre personal *yo*, el yo humano nunca es una entidad aislada; es un *nosotras/os* interiorizado. En el "Yo" (85-86) de Yaω Nguɛtǎ está el pueblo añí en su conjunto, está también el marfileño, están todos los pueblos africanos, estamos toda la humanidad, dimensión universal plasmada en el poema "Nosotros" (87) porque, en el fondo, "¡Nada nos opone!" (97-99). El mensaje subyacente es que la gente marfileña pueda hallar en su pasado, aquí simbolizado por la figura del abuelo Yaω Nguɛtǎ, tocayo del autor ("Tocayo mío", 89-90), valores que transmitir "De generación a generación" (91-92) para preservar las lenguas y culturas nativas. Es un camino que les incumbe a todos los seres humanos abrir ("Caminante", 93) para dejar de ser "Los idiotas trágicos" (95).

La autotraducción: de la marginación al reconocimiento

La autotraducción es la traducción por una o uno mismo de su propio escrito. A su vez, de acuerdo con Amparo Hurtado Albir, la traducción se entiende como "el resultado del proceso que permite transmitir un discurso o un texto formulado en un idioma, utilizando los medios de otro idioma y conservando el mismo sentido" (1990: 230). Poniendo de realce la diferencia entre la traducción y la autotraducción, Pilar Blanco trae a colación que mientras aquella es realizada por una persona ajena a la obra, esta se lleva a cabo por el propio autor del original, "eliminándose así la dualidad fundamental que existe en el texto traducido" (2003: 107). Sin duda por esta razón, "la autotraducción ha sido, hasta hace muy poco, considerada como un ejercicio raro y poco relevante en los estudios de traducción" (Santoyo, 2010, cit. en Rodríguez, 2015: 37).

Es de suponer que la autotraducción no siempre se ha beneficiado de la máxima consideración por parte de los y las profesionales del campo. Al asociarla exclusivamente al bilingüismo, en efecto, ha padecido durante mucho tiempo del debate teórico sobre si es "creación" o "traducción propiamente dicha". Así, si el escritor bilingüe expresa lo mismo en diferentes idiomas o si en realidad traduce de un idioma a otro, aunque la frontera entre ambos resulta muy difícil de trazar. Además, prosigue Patricia López-Gay, "se ha denigrado el análisis de la autotraducción por la falsa asunción de que se trata de una actividad marginal" (2008: 100).

En realidad, "la autotraducción no es nueva, hoy se practica más, pero hace mucho tiempo que alcanzó la mayoría de edad" (Blanco, 2003: 124). Comienzan a aparecer trabajos teóricos centrados en esta modalidad de la traducción solo en los albores de la década del 2000 (Rodríguez, 2015: 37). Tras haber denunciado el menosprecio a la autotraducción desde los estudios literarios y traductológicos, Rainer Grutman (2007), entre otros tantos estudiosos, se congratuló de cómo por fin se le estaba considerando un campo digno de estudio. En la actualidad, la investigación sobre la autotraducción conoce un punto de inflexión significativo.

Con respecto al corpus analizado, surge entonces una pregunta similar a la que plantea Inger Enkvist acerca de las traducciones al inglés, francés y sueco de algunas obras de Mario Vargas Llosa (1990: 395). Si una persona añífona, una hispanófona y un francófona no bilingües leen *Bosoφĕ, Bola de fuego* y *Boule de feu*, ¿están leyendo exactamente lo mismo? Seguro que unas veces sí, otras veces no. Los sistemas de los idiomas son diferentes, así como las culturas subyacentes; también está la cuestión de la intraducibilidad que es la que hace que ciertas expresiones añí se conserven tal cual en las traducciones de la obra al español y al francés. La intraducibilidad constituye una puerta a la creatividad entre otras tantas posibilidades que pueda brindar un texto para su traducción. Comentando una cita de Jacques Derrida (1986), Núria Molines Galarza observa que cuando la traducción resulta por

completo imposible, “el texto está muerto, su escritura es estéril, no deja entrar al otro (quien traduce)” (2021: 39-40). Es posible pensar que cuando quien traduce es el propio autor, ya está dentro y no le hace falta ninguna clave para entrar.

A no ser que el autor haya elegido voluntariamente añíficar el español y el francés allí donde, al revés, no aparece casi ningún extranjerismo en la versión añí del libro. Si no, cómo explicar, por ejemplo, que la interjección Áyiawúe!!! (Yaω, 2019: 57), título y estribillo de un poema, se conserve tal cual en las traducciones hispana (2019: 101) y francesa (169), prefiriendo el autor mentar en pie de página “¡Dios mío!” y « Mon Dieu ! ». Otro ejemplo que viene a propósito es la conservación en lengua añí del título *Bosoφɛ̌* del poema epónimo que introduce las tres versiones del libro —en las páginas 23 (versión añí), 67 (traducción española) y 134 (traducción francesa)—. En la medida en que en el título completo de la obra (*Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu*) Bosoφɛ̌ aparece traducido al español (Bola de fuego) y al francés (Boule de feu), ¿por qué el autor no utiliza estas traducciones a la hora de titular los diferentes poemas?

He aquí, sin duda, una señal de que Yaω Ngɛtǎ no se contenta con traducir el texto añí en el sentido más riguroso del término; lo reescribe, lo recrea. La traducción no es literal sino literaria. El autor no siempre actúa como traductor en el proceso de autotraducción, por lo que, más que traducir, en realidad reescribe el mismo texto en otra lengua, pensando en esta otra lengua. O si traduce, Yaω Ngɛtǎ lo hace sin abandonar la estética literaria y, al ser nativo añí, no vacila en comunicar su añicidad a las traducciones española y francesa del libro. No busca solo con transmitir el sentido del texto sino que pretende también comunicar su sentir añí. De esta forma, la identidad añí afirmada en *Bosoφɛ̌* queda confirmada en *Bola de fuego* y en *Boule de feu*.

Dicho esto, y si nos referimos a Xose Manuel Dasilva (2018: 236), una de las principales diferencias entre la traducción y la autotraducción se cifra en la inversión de los estatutos atribuidos por lo general al texto original y al texto traducido. Según este especialista, en

efecto, en la traducción el texto original prevalece sobre el texto traducido; en la autotraducción, por el contrario, el texto traducido se equipara al texto original y hasta se sitúa en algunas circunstancias por encima de él. Por lo tanto, se observa una verdadera bicefalia textual en el fenómeno autotraductor y no resulta sencillo trazar la frontera entre autor y traductor, o entre original y traducción.

Pese a que el autor intenta por procedimientos lingüísticos y estéticos comunicar su añicidad a las traducciones española y francesa, *Bosoφε̌*... no escapa a este fenómeno de bicefalia (o tricefalia) textual aunque el texto original y sus traducciones se encuentren en el mismo volumen. No solo los textos traducidos se equiparan al texto original en añí, sino que parecen suplantarlo por diversas razones. En primer lugar, al menos por la extensión geográfica y la demolingüística, el español (460 millones de hablantes nativos en 2021) y el francés (77 millones de hablantes nativos en 2021) (Fernández, 2021) son lenguas de mucho mayor prestigio que el añí con sus 1.250 mil locutores (Djadji, 2021: 553). En segundo lugar, se trata de dos lenguas internacionales con una tradición escrita muy larga. En tercer y último lugar, consecuencia lógica de lo anterior, el libro se lee más en español y en francés que en añí.

En la práctica, pues, con independencia del propósito inicial del autor, "el texto autotraducido [...] puede suplantar al original erigiéndose como un producto jerárquicamente superior" (Rodríguez, 2015: 49), no solo por los argumentos arriba esgrimidos con respecto al corpus analizado, sino también debido a que "el autotraductor [...] puede revestir al texto autotraducido de la cualidad de versión prototípica", rectificando "el texto primigenio con correcciones y cambios" o solventando "los problemas lingüísticos y culturales del texto primigenio para favorecer la labor de los otros traductores" (Dasilva, 2018: 246). Tanto que, parafraseando a Dasilva, si alguien decidiera traducir *Bosoφε̌*... con toda probabilidad partiría del texto autotraducido al español o al francés, en vez del texto primigenio en añí.

La posibilidad en este caso es más grande todavía porque, tanto para la gente añífona nativa como para quienes no lo son, leer *Bosoφɛ̆*... en añí exige que primero aprendan y dominen el sistema alfabético inventado por el autor al que añade nuevos signos a los acuñados oficialmente, desde 1979, por el Instituto de Lingüística Aplicada (ILA) para la transcripción de las lenguas marfileñas.[5] Mientras no se cumpla este requisito pedagógico o formativo, el sentido de la obra solo está al alcance de las personas alfabetizadas en francés y en español.

Creación y traducción: las dos caras de una misma moneda

Para Yaω Nguɛtă, "La traducción favorece la intercomprensión, el acercamiento. Traducir es viajar, construir un puente entre las lenguas" (Yao, 2021). En su labor creativa, muchas veces el añí es el punto de partida, pero el autor también procede al revés para ciertos conceptos y fragmentos. "Si algo me bloquea en añí, busco la solución en francés o en español", confiesa (2021). La autotraducción tiene por lo tanto un aspecto psicológico (influencia en los procesos mentales), un aspecto sociológico (contacto y conflicto de culturas) y un aspecto pedagógico (transmisión de conocimientos y de lengua) (Blanco, 2003: 109).

De este modo, no nos encontramos en una configuración en la cual el autor o el autor traductor de *Bosoφɛ̆*... escribe primero en añí pensando única y exclusivamente en añí, para luego traducir a otras lenguas lo que se ha formulado en añí. Mientras piensa y escribe en añí,

[5]Aunque no está muy vulgarizada todavía ni en el sistema educativo ni en la sociedad marfileña, "la ortografía práctica de las lenguas marfileñas es un conjunto de reglas para la transcripción de las lenguas nativas de Costa de Marfil, redactada por el Instituto de Lingüística Aplicada en 1979" (Wikipedia, 21/01/2021. La traducción es nuestra). Las novedades que aporta Yaω Ngɛtă responden a la necesidad, a su juicio, de representar de forma gráfica también los tonos como principal característica de las lenguas tonales que son el añí y todas las otras lenguas marfileñas. Le parece más conveniente, además, que algunos fonemas típicos de nuestras lenguas (gb, kp, tch, etc.) estén representados cada uno por un solo signo ortográfico en vez de dos o tres. Y como herencia de su formación hispánica, integra en su alfabeto la eñe (gn > ñ).

subyace en la creación, para ciertos conceptos y fragmentos, un proceso de traducción, interna al menos, que es la que origina algunos neologismos: “Algunas palabras hay que inventarlas para hacer evolucionar la lengua”, dice (Yao, 2021). Las palabras, en este caso, no se inventan *ex nihilo* sino partiendo a menudo de conceptos o textos que el autor está acostumbrado a manejar en francés y en español (Yao, 1999); de ahí la rica intertextualidad que caracteriza la obra, ya por la evocación de Miguel de Cervantes (Yaω, 2019: 31), ya por la de Antonio Machado (2019: 93), entre otras referencias textuales a la literatura universal y a la tradición oral africana.

Es el caso, por ejemplo, de:

“Índice” (español) > « Index » (francés) > “Aɸá” (añí): En un inicio, un dispositivo tradicional utilizado en las aldeas para colocar los utensilios.

“Textos literarios” (español) > « Textes littéraires » (francés) > “Kasandára kárátă” (añí): Literalmente, discurso sobre el papel.

“Conclusión” (español) > « Conclusion » (francés) > “AgualƏɛ´” (añí): Literalmente, cómo terminar.

También es el caso del poema “Atěkɔfωɔ” (49), inspirado en “Caminante” (93) del poeta español Antonio Machado. O cuando en la página 31 de *Bosoɸɛ̆*... se traduce al añí esta cita de Cervantes en la boca de don Quijote de la Mancha.[6]

> El grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio escribió en griego, porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y

[6]Debido a la complejidad tipográfica de muchos caracteres del alfabeto añí inventado y utilizado por Yaω Nguɛtă, hemos optado por fotografiar las versiones en añí de los fragmentos del libro seleccionados para apoyar diferentes análisis a lo largo del estudio.

que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya (76).

Oméra, bɔ bɛ fɛlɛ ə́ Oméra, w'a ngélé ma kárátă latɛ̃ anɛá nú, afɛ́, nɛ̃, ɔ tə Gérékə, yíɛ Virizílə, bɔ bɛ fɛlɛ ə́ Virizílə, w'a ngélé ma kárátă gérékə anɛá nú, afɛ́, nɛ̃, ɔ tə Latɛ̃.

Yə́ bíé ala, bé dada kasəéfwɔ mɔ̀ɔ̀ñi sɔ́ mɔ́ kɔ́lá, bɛ hɛlɛlə kárátă', b'ánɛá, bɔ bɛ fá ɸɛlə bé kwtɔ́á' nú, b'a ngɔ́ á ńvá má bɔ̀si dəə́, ná, b'a fá kasa b'ájárá nonɔ́á mɔ́. K'ɔ́ tə sɔ́', ɔ tə atɛ́sɔ́, mă sɔ́ mandumasəé nɛ́, ɔ sáná mâ nú nvilié kɔ́lákɔ́lá, ná, nâ bé bu Aləmá kasəéfwɔ fɛ̃fɛ̃, afɛ́, ɔ kɛlɛ yə́ anɛá, nɛ Kasətífwɔ, nɛ Bisəkáfwɔ bɔ́bɔ́, b'ɔ kɛlɛ yə́ dəə́.

Imagen 2: Traducción al añí (31)

Por una parte, entonces, está la traducción inmersa en la creación literaria gracias al bilingüismo natural del autor-traductor, en este caso la traducción de las otras lenguas hacia el añí. Por otra, cuando se pone a traducir el texto añí al español y al francés, está la creación en la traducción. En todos los casos, la literatura africana con dificultad puede escapar de su naturaleza traductora como "escritura intercultural en la que el escritor africano se expresa a sí mismo y a su visión del mundo a través de una lengua colonial" (Bandia, 2021).[7]

Una buena ilustración de ello es la traducción del poema "Wúáka-wúáka" (Yaω, 2019: 47). Wúáka-wúáka es una onomatopeya que, además de servir de título al poema, aparece seis veces a lo largo del mismo como estribillo. Como título, el autor la traduce al español por "De generación a generación" (2019: 91) y al francés por « La ronde des générations » (159). Sin embargo, como estribillo, la deja sin traducir.

[7]Traducción nuestra.

Wúáka-wúáka…

— *Nạnạ́, ń'jia n'ạ́ ɸulá!…*
— *Yuo, anọmạ́, mạndəlɛ nɛ́ ala!*
Ná, bịạ́ ɸạ̃ñị n'ạ́ tɷ yɔ́ sâ 'a mạ bǎ ká nɛ́,
Kɛ̀ bɛ di' titi, bɛ sɛ́'…

WÚÁKA-WÚÁKA

— *Nạnạ́, atɛ̃ nɛ́ wálə; ɔ tɛ kɔ́ ?!...*
— *Kébɔ, é tiá kɔ́, nɛ̃ é ɸé kɔ́…*

WÚÁKA-WÚÁKA

B'ɔ sə sâ jiabɷ nɛtəɛ́,
Ɔ tə b'ɔ sə fásié ngáyɛ́.
ɸạ̃mɓạ̃ñị́ somạlə anọmạ̃'
Nɛ qɛ́ábié ngalɔ́ɛ,
Ánɔ Asọ́mạ́ Ngáyɛ́,
M'ɔ̃ tɷ́ Qɛ́ábié Añị̃ amâ.

WÚÁKA-WÚÁKA

Wúáka-wúáka ti, Bosoɸɛ̃ si yɔ́ nwọ́ dádá.
Ebí wú à, Ebí ká!
Bɛ sɛ́, bɛ́ sɛ́, Afilié ńñúó mạ́...
Mɓạ̃ñị mɔ́ lɛ́ kɔ́,
Bɛ yaqi matrạ́, nɛ̃ b'ɔ fatá,
Ná, qɛ́ạ́ bié, b'a mó a ayuolɔ́ɛ sɔmɔ̃,
B'ɔ lé m'ạtúábɔ́.

WÚÁKA-WÚÁKA...

Ebíhie tɛndɛ́, nɛ́ yɔ́ kóngrómạ́.
Sɛ yɛ́ mó mạ atô,
Bakǎ ńñị́ ńñáqí a yɔ́ fô.
Sọ́rạ́ ɸâ ńñúó mạ́,
Ɔ fi Sọ́rạ́ ɸâ;
Sọ́rạ́ ɸâ, b'ɔ fa Mɛ́ạ,
Nɛ mɷayíê, b'ɔ sá,
Sa Sọ́rạ́, sanọ amâ.

WÚÁKA-WÚÁKA...

Yɛ́ wɷlá kɔ́ dédé, kɔ pí,
Kɔ́ tɷ Nạnạ́'Bê…
Kɔ pí, kɔ́ si…
Bié wú, bié ká…
Nɛ Nạn'Ấnɔ Asọ́mạ́
Dụmạ̃ ɸâ, b'ɔ̃ ńná mạ́!

WÚÁKA-WÚÁKA...

Imagen 3: Versión añí del poema Wúáka-wúáka (47).

De generación a generación

—Abuelo, ¡he tropezado!

—Hijo mío, ¡es señal de que estás andando!

Y el viejo le dio la mano al niño,

[como ha de hacerse...][8]

WÚÁKA-WÚÁKA

—Abuelo, largo es el camino; y ¡se prolonga!

—Por trazarlo tú, de cada paso más...

WÚÁKA-WÚÁKA

Huellas de sabio

el legado del Discípulo.

El viejo mandó así al niño

encargándole el mensaje de mañana,

el Legado primordial

a depositar entre las manos de los Añí de la Posteridad.

WÚÁKA-WÚÁKA

Por sus retoños se renueva Bosoɸɛ̌.

¡Ebí Muerto, Ebí puesto!

Pasan las generaciones y continúa el pueblo...!

Se van los Ancianos

dejando a los descendientes lo necesario,

para ahorrarles desgarradoras preguntas

[sin respuesta de buena tinta.]

La ronde des générations

— Grand-père, j'ai trébuché !

— Mon fils, c'est la preuve que tu marches !

Et le vieil homme a tendu à l'enfant sa main,

[Ainsi qu'il est de coutume...]

WÚÁKA-WÚÁKA

—Grand-père, il es long, le chemin ; et il continue !...

—Puisque tu le traces de chaque pas...

WÚAKA-WÚÁKA

Empreintes de Savant

Legs de Disciple.

Le vieil homme a envoyé l'enfant

Le chargeant du message de demain,

Le Legs primordial

A déposer entre les mains des Agni de la Postérité.

WÚÁKA-WÚÁKA

Bosoɸɛ̌ se renouvelle en ses rejets.

Ebí est mort, vive Ebí !

Les générations passent, et continue le peuple...

Ils s'en vont, les Anciens,

Laissant aux descendants, le nécessaire,

[8]En este extracto del corpus como en el siguiente, los corchetes son nuestros.

WÚÁKA-WÚÁKA

El Caracol avanza con su concha.

Salvo prueba en contra,

No crece el árbol sin su cogollo.

Si hay gentes de bien,

habrá gentes de bien;

[gentes de bien y soberanas,]

de destino contagioso

[para el otro y el mundo.]

WÚÁKA-WÚÁKA

Remonta nuestro espíritu hasta el infinito,

Enlazando a Nan'Ébí...

Y más allá de él...

Muertos unos, puestos otros...

¡Y Nan'Ánɔ Asómà!

[¡Ese nombre famoso, resonando siempre!]

WÚÁKA-WÚÁKA

Pour leur épargner des poignantes questions

[Sans réponse.]

WÚÁKA-WÚÁKA

L'Escargot avance avec sa coquille.

Jusqu'à preuve du contraire,

L?arbre en saurait grandir sans son cœur.

S'il y a des gens de bien,

[Des gens de bien, pour être Souverains,]

Au destin contagieux

[Pour l'homme et le Monde.]

WÚÁKA-WÚÁKA

Mon esprit remonte à l'infini,

Jusqu'à Nan'Ebí...

Morts les uns, vivent les autres... Et Nan'Ánɔ Asóma,

[Ce grand nom toujours haut !]

WÚÁKA-WÚÁKA

En otro poema, la interjección "Áyiawúe!!!" (57) ("¡Dios mío!"/« Mon Dieu ! ») hubiera podido recibir el mismo tratamiento estilístico. Sin embargo, a la vez como título y como estribillo, el autor la conserva tal cual en las traducciones española (101) y francesa (169).

Áyiawúe!!![17]

Yɛ́ mɑbɑwɑ́ n'ą́ yərá,
Y'a ndɔ́ mą yɔ́ nvą̂.

Yɛ́ fiétó n'ą́ yərá,
Y'a ndɔ́ a yɔ́ nvą̂.

Tralɛ́' si sɑ́, w'a ñɔ́ mą yíe.
Nɛ yɛ́ kanza, w'a ñɔ́ yɛ́ nɩ̨qie…

Ɔ sɔ́ yɛ́ bónǫandérɛ kɑ́lá,
Ná, y'a tə' nvą̂?...

ÁYIAWÚE!

Σfɛ̂ sǫmą̂ fi yɛ́ bɔ́bɔ́.
Yɛ́ jia kǫ́ tia tɛ̂,
Kǫ́ yə sɑ́ tɛ̂.
Kɑ́sɑ́, tɛ̂ kɔ lí à, yíé le yɛ́ bɔ́bɔ́!

ÁYIAWÚE!!

Yɛ káqí nąndəblɛ̂, atɛ̂ nɛ́ sɑ́,
Yɛ fá yɛ́ Ngáyɛ́ bó yɛ́ húó sɑ́.
Abilíe b'ɔ hụlə babá,
Bɛ́ ńzí ńgélé a nɩ̨ą tâ.

ÁYIAWÚE!!!

Sâ bié ala bu ayǫndrâ.
Bié fɛ̂ mą̂ bié di fɛ̂.
"B'ɔ sə fásié, sə ngɩblɛ́".
Bɛ sɔ́ bɛ sié, kɔ yə mụnzuó.
Yɛ tə fɑ́ ala,
Yɛ kɔ tə nvą̂.
"Bɛ́ ńwụ́ a fɛ̂lɛ ɑpɛ̂ nñụą!".
Kútúkakú bó ɑpɔ́ biékụ́ mą kuló sǫ́rą?

ÁYIAWÚE!!!

Imagen 4: Versión añí del poema "Áyiawúe!!!" (57).

¡¡¡Áyiawúe!!!	Áyiawúe !!!
Se nos quemaron los zapatos	Nous chaussures ont brûlé.
no olimos nada.	Nous n'avons rien senti.
Se nos quemó el calzón,	Notre culotte a brûlé,
nada olimos.	Nous n'avons rien senti.
Luego, la camina, y todo fue inútil,	Et puis, notre chemise, rien n'y fit.
Y las barbas, como si nada...	Et notre barbe, cela en nous rien dit...
¿Habría de abrasarnos los bigotes	Faut-il que le feu nous embrase la moustache
antes de percibir el olor a quemado?	Avant de sentir le brûlé ?
¡ÁYIAWÚE!	ÁYIAWÚE !
El infierno somos nosotros mismos.	L'enfer c'es nous.mêmes.
A un paso de la desgracia, siempre a un paso del rescate.	Au mauvais pas, toujours pas de rachat.
Sin embargo, ¡a Dios rogando y con el mazo dando!	Cependant, aide-toi, le Ciel t'aidera !
¡¡ÁYIAWÚE!!	ÁYIAWÚE !!
Cambiemos la andadura por el camino,	Changeons de pas sur le chemin,
Cogiendo mejor el Oro ancestral.	Tenant mieux l'Or Ancestral.
[¿Cómo repetir a la madre,	[Comment danser pour la mère,
aquella danza que mató al padre?]	cette danse-là qui a tué le père ?]
¡¡ÁYIAWÚE!!	ÁYIAWÚE !!
Cada suceso es parábola.	Tout événement est parabole ;
Hay que escarmentar en cabeza ajena.	Le malheur des uns fait le bonheur des autres.
La cordura es hija de la memoria inteligente,	La sagasse est fille de la mémoire intelligente,
la profecía, la de la experiencia.	La prophétie, celle de l'expérience.
Podremos percibir el olor a quemado,	Nous en sentirons le brûlé,
sólo a condición de andar escarmentados.	Qu'à condition d'en être instruit.
	"Un animal averti en vaut deux."

"Un animal escarmentado vale por dos." ¿Aún habrá de avisar la hiena a los hombres? ¡¡¡ÁYIAWÚE!!!	L'hyène devra-t-il enconre l'apprendre aux hommes ? ÁYIAWÚE !!!

Más allá de los títulos, si comparamos las traducciones española y francesa del poema "Wúáka-wúáka", el público lector hispanófono y el francófono no leen siempre exactamente lo mismo. Los versos entre corchetes lo ilustran a través de varios fragmentos, algunos de los cuales se recogen a continuación.

1	[como ha de hacerse...]	[Ainsi qu'il est de coutume...]
2	[sin respuesta de buena tinta.]	[Sans réponse.]
3	[gentes de bien y soberanas,]	[Des gens de bien, pour être Souverains,]
4	[para el otro y el mundo.]	[Pour l'homme et le Monde.]
5	[¡Ese nombre famoso, resonando siempre!]	[Ce grand nom toujours haut !]

Bajo el supuesto que se traduzca en este caso del francés al español, una traducción rigurosa de estos versos, sin artificios estéticos o literarios, sería lo siguiente:

1) "Como es de costumbre..." o "Como suele ser..." vs [como ha de hacerse...]

2) "Sin respuesta" vs [sin respuesta de buena tinta.]

3) "Gentes de bien, para ser Soberanas" vs [gentes de bien y soberanas,]

4) "Para el hombre y el mundo" vs [para el otro y el mundo.]

5) "¡Ese gran nombre siempre alto!" vs [¡Ese nombre famoso, resonando siempre!]

En el segundo poema, “Áyiawúe!!!”, de lo que pudimos leer y entender[9] de la versión añí del mismo, los versos que el autor traduce del español por [¿Cómo repetir a la madre, aquella danza que mató al padre?] y al francés por [Comment danser pour la mère, Cette danse-là que a tué le père ?], dicen explícitamente: “No se enseña a la madre el baile que mató al padre”.

Al comparar los textos originales en añí y sus traducciones al español y al francés, el autor, incapaz de actuar plenamente como un traductor exterior, asume más libertades con respecto a su propio texto. Dado que no puede dejar de ser el autor del texto que traduce, el autor-traductor produce, más que traducciones, otras versiones de su texto en otras lenguas. Por algo afirmaba el novelista cubano Guillermo Cabrera Infante, al referirse a “las autotraducciones inglesas de sus títulos”: “He tratado de que las versiones —porque se trata de algo más que traducciones— de mis libros al inglés sirvan como prototipo de futuras traducciones” (*apud* Dasilva, 2018: 236).

Conclusión

La creación y la traducción van de la mano en *Bosoφɛ̌*.... ¿Sería *Bosoφɛ̌*... *Bosoφɛ̌*... sin esta configuración trilingüe? Quizás sí. Pero mucho le faltaría para ser por completo lo que representa y dice bajo su forma actual, es decir, un auto-retrato lingüístico-cultural e ideológico de Yaω Ngɛtǎ, su autor. En *Bosoφɛ̌*..., la autotraducción no es una simple ostentación por parte de un escritor deseoso de hacer alarde de su bilingüismo; es un mensaje que participa de la significación global de la obra, pues, a través de ella, el escritor pone en práctica lo que piensa y dice acerca de las lenguas marfileñas, ejemplifica, en definitiva, una teoría.

[9]Djiadji comparte la misma lengua y cultura nativa que el autor de la obra analizada, por lo cual algo entiende de la versión añí de *Bosoφɛ̌*...

Se puede leer en la obra esta afirmación: "...no hay más hombre que el hombre,[10] así como ningún pueblo es superior a otro. Ese mundo tiene que prosperar con nosotros todos, nuestras culturas y nuestras lenguas" (Yaω, 2019: 74). Bosoφɛ̌... se da como un "coloquio universal de lenguas" (Yao, 2020) donde la autotraducción significa que todas las lenguas valen y se valen, ya que lo mismo es perfectamente expresable en español, en francés y en añí, utilizando cada idioma sus recursos propios o, cuando hace falta, inspirándose en otro u otros idiomas. Desde siempre, en efecto, las lenguas, instrumentos privilegiados de la comunicación humana, también se comunican entre sí.

En resumidas cuentas, la autotraducción, al colocar tres idiomas unos junto a otros, significa que *Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu*, este "Manifiesto por el desarrollo sostenible del Añí" (Yaω, 2019: 1), no es un manifiesto contra las otras lenguas del mundo. Yaω Ngɛtǎ traduce *Bosoφɛ̌*... al español y al francés para darle más eco a su alegato a favor del empoderamiento del añí. Sin embargo, al mismo tiempo que el añí gana fuerza y visibilidad al coexistir en un mismo volumen con dos lenguas de mucho mayor prestigio que él de cara a la extensión geográfica y la proyección internacional, asimismo resulta eclipsado en cuanto a la recepción y difusión del mensaje que vehicula la obra.

Referencias bibliográficas

ALVARADO, María Jesús. (2007). *Equinoccio (Poesía hispanocamerunesa)*. Las Palmas de Gran Canaria: Puentepalo.

BANDIA, Paul F. (2021). Translating Africa. En INGGS, Judith; & WEHRMEYER, Ella *African Perspectives on Literary Translation*. New York: Routledge. https://ebrary.net/177298/language_literature/organisation_book

[10] Entendido, claro está, como ser humano.

BLANCO, Pilar. (2003). La autotraducción: un caso para la crítica. *Hieronymus*, 10, 107-125. https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/09_10/09_10_107.pdf

DASILVA, Xosé Manuel. (2018). La autotraducción como versión prototípica. *Meta*, *63*(1), 235-252. https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2018-v63-n1-meta03890/1050523ar.pdf

DJADJI, N'guetta Evelyne Nadia. (2021). Yaω Nguεtǎ, *Bosoφε̌, Bola de fuego, Boule de feu*, Abiyán: Assata Editores, 2016. *Hermēneus*, 23, 553-556. https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/article/view/6032/4489

DJANDUÉ, Bi Drombé. (2021). El español lengua extranjera en Costa de Marfil: ¿por qué y para qué se aprende? *redELE*, 33, 1-11. https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:5fcce4ed-51a6-48b5-9e63-26f24b153766/ele-marfil.pdf

ENKVIST, Inger. (1990). ¿Qué rasgos caracterizan una buena traducción literaria? Reflexiones basadas en traducciones de Vargas Llosa al inglés, al francés y al sueco. *ASELE. Actas II*, 395-403. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/02/02_0393.pdf

FERNÁNDEZ, Rosa. (2021). Los idiomas con más hablantes en el mundo en 2021. *Statista*. https://es.statista.com/estadisticas/635631/los-idiomas-mas-hablados-en-el-mundo/

GRUTMAN, Rainer. (2007). L'autotraduction : dilemme social et entre-deux textuel. *Atelier de traduction*. Dossier: L'Autotraduction, 7, 193-202. https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7_219-229_Rainier%20Grutman%20(Canada)%20-%20L%E2%80%99autotraduction%20%20dilemme%20social%20et%20entre-deux%20textuel.pdf

HURTADO ALBIR, Amparo. (1990). *Notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.

KEFFA, Joël. (2019). *Travesía de una memoria negra*. Sevilla: Punto Rojo Libros.

KONÉ, Seydou. (2008). *Rébellion de la conscience (Rebelión de la conciencia)*. Salamanca: Celya.

LIPSKI, John M. (2014). ¿Existe un dialecto "ecuatoguineano" del español? Revista Iberoamericana, 80(248-249), 865-882. https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/7202/7335

LÓPEZ LÓPEZ-GAY, Patricia. (2008). *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. [Tesis doctoral]. Paris: Université Paris Diderot. https://www.tesisenred.net/handle/10803/5274

MOLINES GALARZA, Núria. (2021). Traducción, literatura y locura: el malestar en el texto traducido. Reflexiones a partir de la deconstrucción. *Impossibilia*, 22, 27-49. https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/22931/21450

ORGANISATION OF THE BOOK. (2022). Academic Library. https://ebrary.net/177298/language_literature/organisation_book

ORTHOGRAPHE PRATIQUE DES LANGUES IVOIRIENNES. (25 de mayo de 2021). *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Orthographe_pratique_des_langues_ivoiriennes

RODRÍGUEZ VEGA, Rexina. (2015). Heterolingüismo y autotraducción. El caso de Álvaro Cunqueiro. *Meta*, *60*(1), 36-52. https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2015-v60-n1-meta02005/1032399ar.pdf

SOSOO, Leonard. (1989). *Por caminos africanos*. Madrid: Ediciones Grech.

YAO, N'guetta. (2020). Coloquio universal de lenguas. En EKOU, William Jacob & ZARANDONA, Juan Miguel (Coord.). *Actas del II Coloquio internacional hispanoafricano de lingüística, literatura, civilización y traducción: Panhispanoafricanismo: Realidades del presente, retos del futuro* (pp. 481-504). Abidjan: Université Félix Houphouët-Boigny.

YAO, N'guetta. (1999). *Don Quijote de la Mancha* o la paradoja de un loco universal. *En-quête*, 5, 147-162.

YAΩ, Ngɛtǎ. (2016). *Bola de fuego/Bosokpɛ̌/Boule de feu*. Primera edición. Madrid: Assata Ediciones.

YAΩ, Ngɛtǎ. (2018). *Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu*. Madrid: Assata Ediciones.

YAΩ, Ngɛtǎ. (2019). *Bosoφɛ̌/Bola de fuego/Boule de feu*. Madrid: Assata Ediciones.

Referencias filmográficas

ALVARADO, María Jesús. (2019). *El español y el hispanismo en Guinea Ecuatorial* [Vídeo]. YOUTUBE. https://www.youtube.com/watch?v=ia6yxOu3PbY&t=3250s