

Ximena Antonia Díaz Merino
Dayenny Neves Miranda
César Martins de Souza
(Orgs.)

Confluencias de la diversidad en las literaturas hispanoamericanas: identidad, desplazamientos y fronteras



Poéticas
de diversidade

Confluencias de la diversidad en las literaturas hispanoamericanas: identidad, desplazamientos y fronteras

Ximena Antonia Díaz Merino
César Martins de Souza
Dayenny Neves Miranda
(Orgs.)

Confluencias de la diversidad en las literaturas hispanoamericanas: identidad, desplazamientos y fronteras



UERJ

São Gonçalo, RJ – 2025



REITORA

Gulnar Azevedo e Silva

VICE-REITOR

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

**SELO EDITORIAL
POÉTICAS DA DIVERSIDADE-UERJ**

CONSELHO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UNEB)

Daniele Ribeiro Fortuna (UNIGRANRIO)

Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA)

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFG)

Luciano Prado da Silva (UFRJ)

Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)

Sílvio César dos Santos Alves (UEL)

Ximena Antonia Díaz Merino (UFRRJ)

EDITORES

Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

Paulo Cesar Silva de Oliveira (UERJ)

REVISÃO TÉCNICA

Amanda Souza de Jesus Coelho (UERJ)

Maria Elena Siguiné Santos (UERJ)

Paulo Victor de Araújo Cardoso (UERJ)

© 2025 Da organizadora, como representante dos autores.

Revisão: Ximena Antonia Díaz Merino

Diagramação: Paulo Cesar Silva de Oliveira

Shirley de Souza Gomes Carreira

Capa: Shirley de Souza Gomes Carreira

Apoio:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasil.

FAPERJ, Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Programa Prociência da UERJ/FAPERJ.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Confluencias de la diversidad en las literaturas
hispanoamericanas [livro eletrônico] :
identidad, desplazamientos y fronteras /
Ximena Antonia Diaz Merino, César
Martins de Souza, Dayenny Neves Miranda (orgs.).
-- São Gonçalo, RJ : Poéticas da
Diversidade-UERJ,
2025.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-83495-04-4

1. Identidade 2. Literatura hispano-americana
3. Literatura hispano-americana - História e crítica
I. Diaz Merino, Ximena Antonia. II. Souza, César
Martins de. III. Miranda, Dayenny Neves.

25-317787.1

CDD-A860.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura hispano-americana : História e crítica
A860.9

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

SUMÁRIO

Prefacio	<u>6</u>
Presentación	<u>10</u>
De la inocencia a la castración en <i>Los cachorros</i> de Mario Vargas Llosa: identidades, diversidades y dramas de América del Sur	<u>17</u>
<i>César Martins de Souza</i>	
Del silencio al grito: La voz subalterna en <i>Las voladoras</i>	<u>35</u>
<i>Cláudia Paulino de Lanis Patrício</i>	
La fragilidad de los límites: mitos griegos en los márgenes de reescrituras teatrales americanas	<u>59</u>
<i>Francisco Bravo de Laguna Romero</i>	
Desde el trauma hacia el lenguaje: <i>trans-verter</i> como medio de resistencia	<u>89</u>
<i>Maria Luana Caminha Valois</i>	
Literaturas en la frontera EE.UU - México y sus relaciones culturales e identitarias manifestadas a través de la escritura chicana	<u>109</u>
<i>Walquíria Rodrigues Pereira</i>	
El proceso migratorio como “rito de paso” del <i>corpo-viajante</i> en Pablo Neruda	<u>117</u>
<i>Ximena Antonia Díaz Merino</i>	
Sobre los organizadores	<u>145</u>

PREFÁCIO

Maria Fernanda Gárbero (UFRRJ / PPGLetras)

*Yo no estoy postrado a tus pies
llevo la marca en la piel
y aunque destruyas mi ser
mi alma no la atraparás.*
Tonolec

Cuando recuperamos y reivindicamos nuestras memorias de las violencias producidas por los efectos de la colonización, algunas palabras parecen indisolubles, pues traen consigo el poder de la letra que desborda, se desliza y traduce, en la inestabilidad y en la constante actualización de sentidos, voces insurgentes. Dentro de ese campo de batalla, en el cual luchamos desde hace más de cinco siglos con armas desiguales, creo que pensar en la palabra *Hispanoamérica* es pensar en las palabras *identidad, desplazamientos y fronteras*, formando lo que Lacan propuso como una “cadena de significantes”, ya en 1957, y que retomó en otros momentos para discutir, a contracorriente de Saussure, el papel del inconsciente en la producción de sentidos. Así, la arbitrariedad da lugar al sujeto y a sus posibilidades de narrar o, mejor dicho, de acceder a nuevos y diferentes significados, que se reactualizan en el discurso, en un recorrido inagotable.

6

En esa cadena flotante, términos como los que dan nombre al presente libro: *Confluencias de la diversidad en las Literaturas Hispanoamericanas: identidad, desplazamientos y fronteras*, tercero de la serie “Coletâneas”, publicada por el Sello Editorial “Poéticas da Diversidade” de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro y organizado por los investigadores Dayenny Neves Miranda, Ximena Antonia Díaz Merino y César Martins de Souza, conforman una importantísima manera de mirar y pensar las memorias que se reelaboran en las producciones literarias de sujetos atravesados por las marcas de la colonización. Es de ese poder que la palabra adquiere en la ficción, en su sentido más profundo, es decir, el de dar “forma a lo informe”, que identidades, desplazamientos y

fronteras confluyen para comprender la diversidad que se traduce en esta unión “calibaniana” de Hispanoamérica.

Caníbal, transgresora y antropofágica, la tinta que escribe nuestras historias de este lado del mundo trae la lengua del Otro, ese otro con mayúscula que marca nuestra diferencia, pero que está (o precisamente porque está) en nosotros, como bien nos recuerda Shakespeare, en *La tempestad*, con la radical voz de Calibán: *Me enseñaste a hablar, y el provecho que saco es el de poderte maldecir. ¡Que te dé la peste roja por haberme enseñado tu lengua!* (v.v. 427-429). Hablar, ya sabíamos... pero nos queda, ahora, maldecir. Y esto, invariablemente, es hacer justicia desde la palabra.

Con esa bella y potente peste, regeneradora de sentidos y cuestionadora de arbitrariedades, los seis capítulos de este libro maldicen el horror y exponen la violencia, imbricados en ese *nosOtros / nosotros*, comenzando con el texto de César Martins de Souza, titulado “*De la inocencia a la castración en Los cachorros de Mario Vargas Llosa: identidades, diversidades y dramas de América del Sur*”, en el cual el investigador discute la narrativa en cuestión como una metáfora de la experiencia histórica y social de América Latina en el siglo XX. A partir de la trayectoria del protagonista Cuéllar, de la infancia inocente a la castración brutal y sus consecuencias, vemos la reconstrucción, a través de la ficción, del tránsito traumático de una región marcada por rupturas, violencias y modernizaciones forzadas. En diálogo teórico con Bakhtin, Foucault y Freud, el estudio muestra cómo la literatura trasciende tiempo y espacio al proyectarse como un lugar de memoria, denuncia y reflexión.

El plano de la metáfora, como desestabilizadora de la realidad para la composición de relatos de violencias históricas, es el camino trazado por Cláudia Paulino de Lanis Patricio en “*Del silencio al grito: La voz subalterna en Las voladoras*”. Apoyada en las teorías de lo “neofantástico”, con los aportes de David Roas y Jaime Alazraki, y en los estudios de género en diálogo con Rita Segato, entre otros, la autora analiza el libro de cuentos *Las voladoras* (2020), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, a partir de dos perspectivas centrales: el silencio, como imposición social, secreto familiar o complicidad ante el abuso; y el grito, como gesto de resistencia, ruptura y supervivencia. El cuerpo femenino, sobre todo el de niñas y adolescentes, antes objeto de violencia engendra y pare-

el relato que maldice, como Calibán, y reivindica la venganza mediante el grito: el primer grito de vida.

Y si la palabra *memoria* también parece componer la cadena de significantes de este lado del mundo, el investigador Francisco Bravo de Laguna Romero retoma la Antigüedad Clásica para discutir un tiempo que se inscribe en la recreación de mitos trágicos, trazando así una manera de leer nuestro presente en “*La fragilidad de los límites: mitos griegos en los márgenes de reescrituras teatrales americanas*”. Con un extenso estudio sobre la recepción de los clásicos en la producción literaria latinoamericana, especialmente a través de personajes como Antígona, Medea, Electra y Casandra, el investigador nos invita a ver cómo los mitos griegos, lejos de permanecer estáticos, se transforman en herramientas críticas para denunciar injusticias, reescribir memorias colectivas y dar protagonismo a sujetos marginados, como las mujeres, los pueblos indígenas, los exiliados y los desaparecidos.

Basándose en el concepto de *trans-verter* como un proceso de hibridismo y reinención, inspirado en Homi Bhabha, María Luana Caminha Valois analiza cómo tres obras literarias sobre el exilio, en el contexto de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), narran los efectos del terrorismo de Estado mediante voces que, a partir de la experiencia individual, hacen eco de un trauma colectivo y denuncian un deber de memoria. Esa literatura, además de adquirir fuerza política al reconfigurar subjetividades y modos de narrar la violencia, se proyecta como una espacialidad de reconstrucción de identidades entre los escombros.

También en la línea del hibridismo, como característica de un territorio marcado por la diversidad lingüística y las memorias en tensión, el capítulo “*Literaturas en la frontera EE.UU.-México y sus relaciones culturales e identitarias manifestadas a través de la escritura chicana*”, de Walquíria Rodrigues, aborda la frontera como espacio físico, cultural y simbólico, así como lugar de encuentros, conflictos y negociaciones. El texto recupera el recorrido histórico de la frontera, desde el Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848) hasta el surgimiento del movimiento chicano en los años sesenta, relacionando la producción literaria con las luchas sociales y políticas. La escritura entre lenguas emerge en ese proyecto como un acto doble, en el que la política y la estética se

inscriben en la afirmación de identidades y fundan una poética que es, al mismo tiempo, denuncia, resistencia y celebración de la diversidad.

El texto de cierre nos propone el viaje como una experiencia fundadora y metáfora existencial en la trayectoria poética de Pablo Neruda. En “*El proceso migratorio como ‘rito de paso’ del cuerpo-viajante en Pablo Neruda*”, la investigadora Ximena Antonia Díaz Merino parte de la idea del desplazamiento para discutir cómo la literatura del poeta chileno se lanza como un continuo rito de paso. En ese sentido, el *cuerpo-viajante* de Neruda genera una poética en la que el desplazamiento físico se convierte en desplazamiento simbólico, y la experiencia migratoria se amplía en la imagen de un “viaje interior”, en el que el “viajero inmóvil” encuentra, en la palabra, un retorno eterno a los orígenes.

Orgánico y en constante movimiento, entre tránsitos, memorias, identidades y múltiples voces, este libro es una propuesta valiente, que cuenta con las lecturas de sujetos dispuestos al enfrentamiento por lo mejor que la literatura nos ha dado: la palabra. Palabra que, al romper el pacto de silencio, confronta el pasado y sueña con nuevos futuros, maldiciendo, en la lengua del Otro, la tinta de sangre que todavía se escurre de las historias de este lado del mundo.

9

Referencias

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TONOLEC. *Piés de Ant*. Buenos Aires: Tonolec Producciones, 2005.

PRESENTACIÓN

El escritor no escribe un libro porque tenga que ganarse la vida. El escritor escribe un libro porque se siente impelido a comunicar a los demás algo muy suyo, porque 'le duele' por dentro su libro, porque ha visto seres, hechos, sentimientos que no puede dejar de describir.

Iliá Ehrenburg (1990, p. 15)

Bajo el título *Confluencias de la diversidad en las Literaturas Hispanoamericanas: identidad, desplazamientos y fronteras*, se ha reunido un conjunto de estudios que establecen diálogos con diversas áreas del conocimiento, proporcionando a sus lectores un panorama crítico y plural sobre inquietudes y cuestionamientos humanos que emanan del texto literario y trascienden sus páginas. Los textos que componen esta obra fueron elaborados por profesores(as) investigadores(as) de distintas instituciones de enseñanza superior de Brasil y de España, quienes aceptaron el desafío de compartir sus perspectivas y experiencias literarias relacionadas con las categorías de análisis propuestas – identidad, desplazamientos y fronteras– , con el objetivo de explorar las relaciones posibles entre dichos conceptos y el texto literario, sin perder de vista el carácter heterogéneo y, a la vez, integrador de las producciones literarias hispanoamericanas.

10

La identidad, como se sabe, es objeto de investigación en diversas disciplinas, tales como sociología, filosofía, antropología, geografía, psicología y literatura. Uno de los estudios más difundidos sobre el tema es *Identidad cultural en la posmodernidad*, de Stuart Hall, publicado en 1992. En esta obra, Hall argumenta que la identidad es un proceso fluido y en constante construcción, en el cual el individuo pasa a definirse a partir de múltiples identidades que son formadas por medio de experiencias y diferencias culturales, no por una única voz. Además de Hall, existen otros expertos que contribuyen a la comprensión del

tema, y, al centrarnos en el contexto hispanoamericano, nada mejor que conocer lo que voces de ese territorio dicen sobre el proceso identitario.

Dentro de este escenario, uno de los críticos más influyentes es el argentino Néstor García Canclini con su obra *Culturas Híbridas* (1990). En ella, el autor define la identidad, al igual que Hall, como un proceso no fijo, una construcción social y cultural en permanente transformación, caracterizada por el hibridismo existente en América Latina, donde los elementos tradicionales y modernos se mezclan. Sin embargo, a diferencia de Hall, Canclini incorpora otros dos elementos que contribuyen a la formación de la identidad: la globalización y el consumo. El antropólogo argentino analiza cómo estos elementos influyen en la identidad, transformando a las personas en ciudadanos-consumidores, y cómo las ciudades, con su complejidad y diversidad, se vuelven centros de nuevas narrativas y significados.

Según Canclini, la identidad constituye un proceso de “hibridación cultural” formado por la fusión de diversos elementos culturales, y nada mejor que la cultura de nuestra América para exemplificar esta combinación de tradiciones ancestrales con influencias globales. Una América en la cual la tradición y la modernidad interactúan constantemente, y tensionadas se adaptan y reestructuran el mundo moderno. Así, la identidad del sujeto moderno se presenta fragmentada y compleja, compuesta por una multiplicidad de imágenes, historias y prácticas culturales; es decir, por un imaginario colectivo que convive y se mezcla, generando una composición de imágenes con elementos discontinuos en permanente transformación.

Otro importante estudioso de la idea de identidad es el uruguayo Eduardo Galeano. Así como Hall y Canclini, Galeano, en *El libro de los abrazos* (1991, p. 92), afirma que la identidad no es algo fijo, sino una “asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día”. Como un proceso en constante transformación y construcción, el autor critica la tendencia a la homogeneización y valora la diversidad cultural y las historias cotidianas como base de la (re)construcción identitaria. Para Galeano (1991, p. 92), nuestra identidad no es estática, sino dinámica y continua, pues “al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos”. La identidad no puede ser estandarizada; es decir la industria cultural de masa y de consumo no dicta nuestra identidad. La belleza de

la identidad reside exactamente en las diferencias y diversidades de vivir, hablar, creer y crear, acciones que componen la riqueza de nuestro mundo. Y es, precisamente, la historia de dominación, exploración y mezcla cultural que conforma las múltiples y complejas identidades hispanoamericanas.

Los estudios aquí reunidos resaltan también los límites y significados de obras que nos invitan a considerar no sólo los sentidos que inicialmente se imponen a nuestra mirada, sino también sus metáforas. Buscan ir más allá del tema central de los placeres y dolores de Latinoamérica ante el drama de la colonización y sus problemas internos, los cuales insisten en obstaculizar los sueños de sus pueblos, comunidades y países, y expandir los límites de los deseos de un futuro mejor.

De esa manera, las fronteras se expanden, extrapolando la visión tradicional que las considera espacios geográficos que funcionan como barreras simbólicas para demarcar límites entre territorios, pues existen aquellas que evocan territorios simbólicos no documentados. Un árbol puede ser una frontera, al igual que un río, una práctica cultural o el cuerpo humano. Así, para Haesbaert (2020), las fronteras se entienden como límites y territorios más allá de las formalidades habitualmente asociadas al tema.

La modernización del siglo XX evidenció progreso en las fronteras latinoamericanas y globales, sin embargo, a medida que sus tecnologías avanzaban, impuso nuevas fronteras, limitando la acción y los territorios de los pueblos hispanoamericanos. Para García y Subtil, las estructuras del capitalismo, como los medios de transporte, no funcionan como mecanismos para el encuentro y la expansión de fronteras, para unir a personas de diferentes espacios, porque...

12

são estruturas que servem finalidades económicas de importação e exportação de produtos, que alteram os preços e redimensionam o mercado; servem ainda de meio através do qual o poder político se impõe do centro para as periferias e a dinâmica que implementam contribui para a destruição das formas econômicas frágeis dessas periferias e os modos de vida nelas tradicionais, quer como efeito dos movimentos migratórios que estimulam, quer pelos efeitos dos mercados nacionais e globais (Garcia; Subtil, 2018, p.12).

Lo que parece integrar, en realidad, separa. Las tecnologías no acercan a las personas porque son, de hecho, dominios económicos que buscan derribar las fronteras geográficas de Hispanoamérica, al tiempo que imponen fronteras simbólicas que no unen, sino que separan internamente a los pueblos. Por su parte, las obras literarias constituyen un espacio de ruptura y avance hacia otras cosmologías, en las que el universo no se limita a lo que parece imponerse económicamente, sino que expande las fronteras de los deseos y el conocimiento, y reafirma los límites mismos de los territorios, geográficos o no.

Deleuze y Guatarri nos recuerdan que el mundo moderno intenta poner obstáculos ante los seres humanos, los cuales funcionan como barreras para la consolidación de las fronteras como límites. Sin embargo, la literatura no se conforma con las fronteras: las trasciende y reconstruye significados, porque “el mundo se ha vuelto caos, pero el libro sigue siendo una imagen del mundo, cosmo-radícula, en lugar de cosmo-raíz” (Deleuze; Guatarri, 2000, p. 14).

13

En el mundo reinventado de la literatura, las fronteras no son barreras, sino espacios de construcción y reconstrucción permanentes, una reinvención del mundo, que expande conocimientos, visiones y replantea significados, incluyendo los territorios de los pueblos, los derechos y las existencias.

Las reflexiones aquí reunidas, además de establecer diálogos entre la palabra literaria - que brota de novelas, poemas, cuentos, piezas de teatro - y las problemáticas identitarias y fronterizas, revelan conexiones profundas con la perspectiva histórica de los contextos presentados en las obras de escritores como Mario Vargas Llosa, Mónica Ojeda, Guillermo Verdecchia, Patricia Salas, José Villareal y Pablo Neruda, entre otros aquí estudiados. Estos autores promueven en sus narraciones, versos y dramas, cuestionamientos sobre estructuras de poder, afirman identidades marginalizadas, dislocadas y/o colonizadas, además de revelar inquietudes existenciales surgidas como consecuencia de la experiencia del desplazamiento.

Al aventurarse en el ejercicio reflexivo que busca comprender las diversas experiencias vivenciadas por los seres humanos en procesos migratorios, deben considerarse tanto los tránsitos que atraviesan fronteras como la permanencia en

esos espacios fronterizos. Para Mary Louise Pratt (2010, p. 31) los territorios fronterizos o “zonas de contacto” constituyen “[...] espacios sociales en que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud, o sus consecuencias como se viven en el mundo de hoy”. Estos espacios sociales son propicios para que las comunidades que los habitan manifiesten sus propias versiones de la historia y (re)construyan su identidad, puesto que

La zona de contacto desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos que estuvieron separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan [...] los individuos que están en esta situación se constituyen en y a través de su relación mutua [...]. (Pratt, 2010, p. 34).

Por lo tanto, la experiencia de atravesar y/o permanecer en las “zonas de contacto” afecta la identidad de los sujetos en tránsito, ya que, en el transcurso del desplazamiento no rompen los lazos con su lugar de origen ni con su cultura. Esto genera un sentimiento de enraizamiento que conduce a una (re)elaboración existencial e identitaria debido a que

14

[...] o enraizamento é talvez a necessidade mais importante e descomedida da alma humana [...] O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro [...] Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente (Weill, 1979, p. 143).

Considerando que el ser humano, a lo largo de la historia, ha convivido con la experiencia de inúmeros *desplazamientos* territoriales y con las consecuencias que el cruce de *fronteras* provoca en la construcción de la *identidad*, pensar esa tríada a partir del discurso literario configura un importante medio para actualizar percepciones sobre la condición humana que emanan de ese “local de la memoria” constituido por el texto literario.

Cabe destacar que, en la década de 1980, Pierre Nora presentó la noción “lugares de la memoria” para referirse a locales, objetos o prácticas que ayudan a preservar la memoria colectiva de un grupo o sociedad. El historiador francés explicó que se trata de “lugares en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional” y añadió que “solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica”, es decir, solo se configura como “lugar de la memoria” lo “que una sociedad ha producido voluntariamente para ser reproducidos como tales -una ley, una obra de arte, por ejemplo” (Nora, 2008, p. 33-34).

La noción acuñada por Nora puede aplicarse a las obras literarias que tematizan una determinada circunstancia o evento histórico-social que provoca un impacto o conmoción individual, regional, nacional o internacional, donde la memoria necesita ser preservada y perpetuada a través de la palabra escrita. Por lo que se puede afirmar que las experiencias humanas pueden ser inmortalizadas en el tejido literario, permitiendo que voces del pasado continúen siendo oídas y leídas en narrativas contemporáneas. Esa interconexión entre literatura y memoria es esencial para la comprensión de la identidad cultural y de la historia de cualquier sociedad.

Dentro de ese contexto, los seis estudios que integran este libro abordan desde diferentes perspectivas y visiones de mundo los asuntos propuestos como ejes rectores de esta obra. Esperamos que las reflexiones suscitadas a partir de la lectura de los textos aquí presentados resulten provechosas y contribuyan a abrir nuevos caminos en el estudio de las relaciones posibles entre identidad, desplazamiento y fronteras en la literatura hispanoamericana contemporánea.

Los organizadores

Bibliografía

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – Vol I*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

EHRENBURG, Iliá. *El escritor y su obra* [1981]. La Habana: Editora Arte y Literatura, 1990.

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1991.

GARCIA, José Luís; SUBTIL, Filipa. Lembrando Emerson e Thoreau para pensar os demónios do progresso na Amazônia. *Nova Revista Amazônica*. Vol VI, Número Especial, dez 2018, p. 9-25.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. *Geographia*, v. 22, n. 48, 2020, p. 75-90. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Rogerio-Haesbaert/publication/342357 DO CORPO-TERRITORIO AO TERRITORIO-CORPO DA TERRA CONTRIBUICOES DECOLONIAIS/links/642ec70c609c170a13fb4191/DO-CORPO-TERRITORIO-AO-TERRITORIO-CORPO-DA-TERRA-CONTRIBUICOES-DECOLONIAIS.pdf>.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11^a ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

PRATT, Mary Luise. *Ojos Imperiales*: literatura de viajes y transculturación. Trad. de Ofelia Castillo. México: FCE, 2010.

16

NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* [1984-1992]. Trad. Laura Masello. Montevideo: Editora Trilce, 2008.

WEILL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

De la inocencia a la castración en *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa: identidades, diversidades y dramas de América del Sur

César Martins de Souza¹

En la capital del Perú, la América del Sur

La novela *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa (2009)², se constituye como un trabajo que demarca identidades del Perú, pues evoca la cultura de los habitantes de una América Latina que pasa por profundas transformaciones, latinoamericanos que son convocados/llamados al centro de la narrativa. La diversidad de creencias, los chismes del cotidiano, las prácticas de sociabilidad aparecen en su riqueza literaria no para restringir su amplitud, sino como una forma de representar la experiencia humana en ese país, experiencia que puede ser ampliada para pensar América Latina como un todo.

Los cachorros presenta la metáfora de los dramas sociales vivenciados por América Latina a lo largo del siglo XX. Comienza con la infancia inocente del protagonista, Cuéllar, y sus amigos, en una escuela católica para niños, frecuentada por la clase media/élite limeña. Lima, de la infancia de Cuéllar, es una ciudad provinciana, donde las familias de condición económica semejante frecuentan los mismos espacios y poseen deseos, sueños e inquietaciones parecidos.

¹ Profesor Asociado del Instituto Amazônico de Agriculturas Familiares/UFPA, donde atua junto a los Programas de Postgrado en Agriculturas Amazônicas, Linguagens e Saberes na Amazônia, Estudos em Etnodiversidade. Doctor en Historia por la Universidade Federal Fluminense. Bolsista Produtividade en Pesquisa/CNPq. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4530-4844>. E-mail: cesar@ufpa.br.

² El año de la primera publicación de la novela *Los Cachorros* es 1967.

Al mismo tiempo la metáfora se expande y nos presenta una América Latina marcada por el fenómeno de la castración, que la obliga a ver el mundo de otro modo, con la presencia de nuevas prácticas y culturas inseridas en densos procesos de transformación. Infancia, castración, adolescencia y fase adulta son etapas de la trayectoria de la narrativa que sirven para ilustrar como América Latina, y más específicamente América del Sur, fueron lanzadas al nuevo mundo contemporáneo, impulsadas por fuerzas ajenas que pueden haberles quitado algunos aspectos fundamentales de su proceso de formación social e histórica.

Los cachorros es la novela en que Vargas Llosa presenta para sus lectores una narrativa que entrelaza memorias y complejas visiones de mundo inseridas libremente para crear universos que no rompen con su tiempo ni con su espacio, sino que incitan a reflexionar a través de ellos. El narrador omnisciente transita entre la diversidad del cotidiano y la mirada crítica de quien observa el Perú pensando en la amplitud del subcontinente.

Bakhtin (2017) consideraba que la literatura reúne autores, obras y lectores. Para él la literatura es inseparable de la cultura, pues contiene las huellas de las culturas que expresa y en las que sus autores están insertados. De acuerdo con el filósofo ruso no se puede analizar una obra literaria separándola de la cultura a la que pertenece, ni relacionarla apenas a factores socioeconómicos, ya que esos factores actuarían junto a la cultura y no en un universo ajeno. Este análisis de la novela de Vargas Llosa dialoga con la problematización presentada por Bakhtin, pues se entrelaza con las prácticas culturales de los personajes por tratarse de una narrativa etnográfica, que nos coloca delante de una fotografía de un Perú urbano del siglo pasado en plena transformación, donde vemos hombres y mujeres relacionándose en sus pluralidades y diversidades, viviendo situaciones que transcinden las prácticas culturales que hasta entonces conocían.

La narrativa no crea tipos ideales de personajes urbanos del Perú, en ella se abordan problemáticas de la educación básica y media, además de reflexionar sobre los lazos de solidaridad y las rupturas que reúnen y unen diferentes familias, elementos importantes para entender la novela. Se trata de un Perú en proceso de transformación bajo una mirada etnográfica que incentiva a pensar sobre las diversas realidades del continente.

Aunque la obra haya sido escrita en el siglo XX, ella llega a nuestro tiempo y, como afirma Bakhtin, es libre, sin el anacronismo de un tiempo para otro. Para el filósofo ruso “*o autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão e a ciência da literatura tem a incumbência de ajudá-lo nesta libertação*” (Bakhtin, 2017, p. 16). Es la vida futura de la obra que se concretiza en la interpretación que se hace de ella en el presente sin desvincularla del tiempo en que fue escrita. Esa es la dinámica que envuelve las temporalidades en una narrativa literaria, del pasado, presente y futuro que se encuentran en la interpretación de una misma obra, pues, como afirma Bakhtin:

uma obra não pode viver nos séculos futuros se de certo modo não reúne em si também os séculos passados. Se ela nascesse *toda e integralmente* no presente (isto é, em sua atualidade), não desse continuidade ao passado e não mantivesse com ele um vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence ao futuro morre com ele (Bakthin, 2017, p. 14)

19

Es la literatura como transgresión que se torna un lugar de memoria de un tiempo, pero que lo extraña y así consigue eternizarse al dialogar con personas de otros lugares y de temporalidades del futuro, porque la literatura manipula el mundo y construye nuevos sentidos sobre el tempo histórico en que se sitúa.

A leitura é, portanto, uma estratégia do afrontamento e da manipulação. Isso me permite, penso eu, responder a uma importante objeção. Ao levar minha análise a seu ponto extremo, chegaremos a fazer do texto um pretexto à investida. Um pouco como a crítica paranoica adiantada por Salvador Dalí, que permitiria fazer, com a ajuda da obsessão, uma leitura delirante e erótica do *Angelus* de Millet (Goulemot, 2000, p. 115).

Los diálogos sobre masculinidades presentes en la obra, así como las distinciones entre los géneros traen un poco de lo que el historiador Peter Gay (1995) asevera ser la afirmación de un ideal de masculinidad en la literatura del fin del siglo XIX, como una cualidad que los hombres deberían alcanzar. Gay argumenta que “*as obras de arte e a literatura deixam poucas dúvidas de que no século XIX ‘masculinidade’ era, pelo menos em parte, uma categoria estética*” (Gay, 1995, p. 108).

La masculinidad no aparece apenas en la afirmación de una cualidad burguesa del siglo XX, con sus valores asumidos en buena parte de la producción literaria como cualidades necesarias para un hombre (Gay, 1995) y que se manifiestan en el protagonista bajo la forma de transición y negación entre las fases de una vida marcadas por la castración. Las contradicciones de los desafíos de los personajes expresan una América del Sur de élites locales provincianas a procesos de modernización que reelaboran prácticas y destruyen sujetos que no consiguen percibir los nuevos procesos ni consiguen adecuarse a ellos.

Foucault (2006) afirma que los textos literarios son producciones físicas, dotadas de diversos significados sociales inmateriales y que sus autores los piensan dentro de su cosmovisión para que la obra ocupe un lugar en el mundo, en el contexto en que están inseridos o hasta para ultrapasar ese tiempo al dialogar con otros tiempos y otras realidades.

Siguiendo los raciocinios anteriores, en este estudio se intentará comprender los múltiples desafíos suramericanos del siglo XX, a partir de una novela importante de la literatura universal, sin perder de vista que, como afirman Bakhtin (2017) y Foucault (2006), es una obra que extraña el tiempo y el espacio en que fue elaborada, para establecer diálogo con otras temporalidades y con otros lugares para forzar el diálogo/reflexión entre narrador-autor y lectores.

20

La infancia

La infancia de los personajes es destacada como un momento inicialmente de inocencia y tranquilidad, en que el protagonista expresa sus dificultades deportivas, ellos juegan, se aborda el desempeño escolar y las conversaciones entre los niños que están en la etapa inicial de sus vidas y aún están aprendiendo sobre la escuela, la disciplina, los castigos, los dolores y temores de crecer en un país muy diferente del que se presentó después.

Aunque la obra pasee por tiempos de dictaduras, ese no es el foco del libro, pues el relato revela, principalmente, cómo los niños vivenciaban los nuevos desafíos en sus jóvenes vidas. ¿Cuál es la importancia de jugar en el equipo de la selección de fútbol de la clase y disputar los campeonatos de la escuela? Para una

parte significativa de los niños suramericanos, hacer parte del equipo de fútbol de la clase y especialmente de la escuela, puede ser el diferencial para ser aceptado o no por los demás estudiantes y por la escuela en todos los círculos de sociabilidad.

Una mirada externa no percibe esas dinámicas sociales que demarcan la obra, sin embargo, esa cuestión relacionada al fútbol posee centralidad narrativa, ya que es ahí que está Judas, el perro feroz de la escuela. El nombre del perro es representativo porque Judas es el personaje que quedó marcado en la historia del cristianismo como sinónimo de alevosía, traición y engaño deliberado. Difícilmente se encontrará una persona con ese nombre en países suramericanos fuertemente marcados por la colonización católica europea y a lo largo del siglo XXI con el desarrollo de otras iglesias. No se piensa en colocarle el nombre Judas a un hijo, pues recaerían sobre él la persecución, las bromas y la desconfianza de los otros niños.

21

Judas es un marco en la obra. Él amenaza la diversión de los niños, intenta callar el fútbol y perforar la pelota. Es como si él simbolizara el traidor de la inocencia suramericana que va a desaparecer ante el mundo moderno. La Lima provinciana donde las clases sociales están rígidamente separadas y donde el deporte concentra la sociabilidad infanto-juvenil es más que un paño de fondo, es el epicentro de la narrativa. ¿Como leer la narrativa sobre niños buscando mejor desempeño deportivo y comprender que se trata de las dinámicas sociales de una América del Sur en profunda transformación?

La literatura permite varias lecturas que llevan, en la práctica, a la construcción de varios libros, dentro un mismo libro, porque, aunque siendo temporal, se consolida en la historia de la literatura de modo atemporal:

A obra literária existe fora do tempo e do espaço, pois, sempre e em toda a parte, ela conserva-se idêntica a si mesma. Neste sentido é uma entidade ideal. O livro, como objecto visível, mas também táctil, existe evidentemente no tempo e no espaço: ocupa lugar, pesa, muda. A obra literária é, em cada caso, única: só existe uma *Madame Bovary* e não mais que uma *Divina Comédia*. A cada obra literária correspondem, porém, vários livros (Pomian, 1998, p. 73).

El tema central de la obra es el paso de las etapas de la vida de un grupo de niños del Colegio Champagnat, en Lima, pero al mismo tiempo, son varias obras en una sola, lo que nos lleva a pensar sobre el paso del tiempo. Las fases de la vida identifican el paso del tiempo y dan al libro ese carácter atemporal que puede ser leído y comprendido en diferentes realidades y tiempos. En el inicio de la novela se evoca directamente el tiempo que es demarcado por la llegada de Cuéllar:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían al fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, e eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces, Ese año cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat (Vargas Llosa, 2009, p. 101).

Las referencias son fuertes y atraviesan toda la obra. El libro fue originalmente publicado en 1967, en tiempos de una América del Sur en transformación, con sus élites establecidas sin la presencia intensa de los capitales extranjeros y que todavía no se modernizara en las calles, avenidas, parques, industrias, corredores de exportación y en diversos aspectos culturales como ropas, músicas, formas de hablar y deportes.

Quien ya tuvo la oportunidad de caminar por el tradicional barrio de la élite limeña, Miraflores, vio cómo se organizan las casas, calles, lugares de diversión y restaurantes y pudo percibir cómo lo viejo, que representa el poder de las élites provincianas de otrora, contrasta y es resignificado delante de la profunda modernización por la que Perú pasó en las últimas décadas. El Terrazas es un club de tenis, que alberga otros deportes, que se localiza en medio de una importante avenida. Cerca hay hospitales, restaurantes, shopping center, plazas y también está el Farol de Miraflores desde donde se ve la costanera del Pacífico. Era en Miraflores donde los niños estaban aprendiendo a surfear (ver Figura 1. Farol de Miraflores y Figura 2. Costanera del Pacífico en Lima).

Figura 1. Farol do Pacífico



Figura 2. Costanera del Pacífico



Fotografía de César Martins de Souza

Cerca del Farol está Terrazas y del farol se ve la costanera donde los niños comenzaban a surfear. Eran trayectos de la ciudad en tiempos en que niños de 12 años podían encontrarse en espacios urbanos para sociabilizar y practicar deportes sin la presencia de sus responsables. El trayecto de la burguesía limeña que avista una ciudad diferente a la avistada por los habitantes de las chabolas, hacia donde muchos trabajadores fueron siendo expulsados.

24

Esa parecía ser la narrativa ideal que seguiría a lo largo de la obra, sin embargo, pasaría por una nueva fase cuando la tragedia visita a los niños y ahora necesitan experimentar la madurez forzada al ver su mundo desaparecer, un fenómeno freudiano conocido como castración.

La castración de un niño y de un subcontinente

La narrativa prosigue del cotidiano en las calles y en el Colegio Champagnat para la castración. La castración realizada con violencia, como emasculación marca el tránsito entre tiempos y perspectivas en *Los cachorros*. La vida en Terrazas, en las plazas y en la costanera del Pacífico sufre

modificaciones y también Cuéllar que pasa a ser una persona que ya no se identifica con el momento presente ni con su pasado.

Él es una especie de sombra de lo que un día fue, del niño alegre, se vuelve sombrío y taciturno y pasa por bruscos cambios desde que un accidente atraviesa su vida y la transforma completamente:

Una hora después el hermano Lucio tocaba el silbato y mientras se desaguaban las aulas y los años formaban en el patio, los seleccionados nos vestíamos para ir a sus casas a almorcizar. Pero Cuéllar se demoraba porque (¿te copias todas las de los crács, decía Chingolo, a quién te crees?, Ttoto Terry?) se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando, guau, guau, guau, guau. Choto Chingolo y Mañuco saltaron por las ventanas, Lalo chilló se escapó mira hermano y alcanzó a cerrar la puertecita de la ducha en el hocico mismo del danés.

[...] Esa semana, la misa del domingo, el rosario del viernes y las oraciones del principio y del fin de las clases fueron por el restablecimiento de Cuéllar, pero los hermanos se enfurecían si los alumnos hablaban entre ellos del accidente, nos chapaban y un coscacho, silencio, toma, castigado hasta las seis (Vargas Llosa, 2009, p. 105).

25

Esa es la escena de la castración. Dura en la forma. Atraviesa la obra entera. Marca una nueva fase. Demarca otro tiempo y otro espacio. Allí es como si el tiempo parara para que todos contemplaran la escena terrible de la castración por un perro que devora los genitales de Cuéllar. Vargas Llosa no utiliza la puntuación padrón en la norma culta en su narrativa. En lugar de dos puntos y guiones, son las comas que indican los diálogos y dan un ritmo más rápido a las intervenciones de los personajes, pues no son interrumpidas por puntos.

Sin caer en la tentadora falacia de “psicologizar” un fenómeno sociocultural, es interesante pensar el mote de la castración trágica y literal del protagonista Cuéllar como una especie de metáfora de la entrada, igualmente traumática, de América Latina en una grieta civilizatoria que la integra a la edad adulta del mundo (pos?) moderno, inscribiéndola a tirones en la cultura cosmopolita con sus transformaciones abruptas e irreversibles. Diferentemente de lo que ocurre en la teoría psicoanalítica (Freud, 1989a; 1989b), que concibe la

castración como un evento simbólico de separación materna, la tragedia vivida por Cuéllar es un hecho real que marca su expulsión del reino de la inocencia y lo lanza a un tipo de infierno subjetivo que, diferentemente de la castración imaginaria, va a alienarlo de las experiencias comunes de su generación y, por fin, lo llevará a la muerte física, ya anticipada por la muerte como sujeto de su tiempo-espacio que le vetó el gozo del placer sexual supuestamente experimentado por sus pares.

La emasculación del joven protagonista en la novela nos direcciona al corte que, en el psicoanálisis, representa la posibilidad del ingreso bien sucedido (aunque traumático) en la cultura, bajo la ‘ley del padre’, representando la herida causada en el cuerpo-tejido latinoamericano por su inscripción intempestiva en la ‘polis’ moderna donde ocupará siempre un lugar al margen, indeseado, marcado por distintos tipos de violencia. Pero, así como en la teoría, no se trata de un destino inevitable, desde que pueda reconocer la angustia de la frustración, abrazarla, proponerle un futuro diferente de aquel predestinado por la pulsación de la muerte.

26

El ritmo rápido lleva al suspenso de lo que va a ocurrir. La fuga de los amigos apunta para una castración simbólicamente colectiva, ya que las personas queridas corren y huyen en vez de ayudarlo a defenderse de Judas. El gran traidor de Cristo, el nombre que sintetiza la conspiración y el uso de la amistad para obtener beneficios. El gran engañador y el nombre del perro que viola el presente y el futuro del niño.

Pasado, presente y futuro se encuentran y ya apuntan para la falta de perspectivas en la vida del protagonista y de América del Sur sometida a una castración que rompe temporalidades y deja el continente en un presente permanente. ¿Cuál es el futuro de Cuéllar? Él tiene posibilidades, pero la violencia y el trauma tornan difícil su vida y pasa a vivir cada día como se fuese el único. Queda más fuerte, más independiente, al mismo tiempo que pasa a depender de los amigos y de una vida que nunca más tendrá.

Cuáles son los planes de quien se depara con la dificultad de encarar la grave violación que sufrió. La violencia de la castración por el ataque inesperado destruye el pasado y el futuro y apunta para la gran metáfora de la obra: América del Sur, es violada por dictadores, castrada en su inocencia por traidores locales

y agentes externos y ahora no tiene la posibilidad encontrarse con su futuro, pues vive del presente.

La política, las élites, los planes, los habitantes fueron traicionados, castrados y arrancados de sus sueños inocentes y pasan a vivir del presente permanente, pues no existen más planes para los países suramericanos, ellos viven esperando elecciones, esperando nuevos golpes, tentativas de golpes, de retrocesos y no ven una salida porque sus judas locales se reúnen para engañar a sus propios países mientras traman golpes, intervenciones y dictaduras con la fuerte actuación del Gran Hermano del Norte.

Es la política de las dictaduras en América del Sur que castran la autonomía de sus pueblos, y que siguen en su presente permanente, siempre atacadas por traidores locales que se reúnen con la superpotencia del Norte para auto beneficiarse, mientras discursan sobre un supuesto patriotismo (?) que odia los pueblos de América del Sur y, como el Judas bíblico, usa los conocimientos locales para destruir a sus propios compatriotas.

27

Jelin (2002) trata de las rupturas en las memorias de Argentina y en toda América del Sur, cuando manifiesta su visión en relación con los dramas del presente continuo que transforma el futuro en tiempo huidizo y el pasado en memorias escondidas. El fenómeno de la castración apunta para ese proceso tenso del protagonista, abandonado por sus amigos en el momento más duro de la violencia y que se ve sin futuro y con el pasado transformado en memorias. Es la América del Sur en colapso, en transformación, moderna (?) que ya no consigue se encontrar consigo misma, pues vivió a la sombra de las rupturas.

De esa manera, el subcontinente y nuestro protagonista salen de la infancia, brutalmente arrancados para la fase adulta y se ven en litigio consigo mismos. Ya no son niños y se tornaron jóvenes adultos sin vivenciar de hecho la adolescencia, porque el tiempo se rompió en la castración y la vida social se volvió fugaz, en el drama de quien experimentó a violencia no como un momento aislado, sino como un continuum permanente.

La adolescencia arrancada

El desafío de la adolescencia de los personajes apunta los problemas para el joven que pasó por la tragedia de la castración, pues comenzaron los relacionamientos amorosos de los amigos y él pasó a tener dificultades en ese campo. Vargas Llosa (2009) sigue utilizando las comas para narrar y también para los diálogos, dejando al lector el establecimiento del ritmo del texto. Es como si el texto quedase preso a la visión del mundo de los lectores y de esa manera ellos pudiesen crear por su propia cuenta la forma como los personajes piensan y hablan.

Na qualidade de entidade ideal, a obra literária só requer duas pessoas: o narrador que a cria e o leitor a quem é dirigida e que é apenas um leitor virtual. Um e outro têm uma existência tão ideal como a própria obra, e é unicamente a obra que permite encontrá-los (Ponian, 1998, p. 73).

El lector ideal que piensa la adolescencia castrada de Cuéllar y la de sus amigos, se encuentra con la obra en la forma como mira para cada personaje. El desarrollo de los relacionamientos amorosos, el intercambio de miradas, los paseos para bailes en las casas de amigos y en el club Terrazas, las peleas y eventuales borracheras de los amigos, los desentendimientos, todo es colocado en la profundidad de esa reunión entre lector y obra, con diferentes singularidades y diversidades envueltas, entremezcladas por el tiempo, espacio y concepciones de mundo.

Si el lector como yo, era un adolescente en una capital suramericana de más de un millón de habitantes, el pensamiento sobre esa adolescencia huidiza camina en un sentido, pero cuando el lector es adulto y asume otros compromisos y responsabilidades en sus vidas y está inserido en el mundo del siglo XXI, la narrativa permite que él establezca otra lógica de lectura, con la puntuación que le parezca más adecuada.

Ahora Cuéllar con el apodo de Pichulita, primero negado con llanto, por el *bullying* que evoca una condición trágica a la que fuera sometido involuntariamente y que después se tornó parte de la identidad, ya no puede vivir las experiencias como sus amigos que aprendían los dolores y sabores de crecer:

Cuando las fiestas de cumpleaños se convirtieron en fiestas mixtas, ellos se quedaban en los jardines la pega tú te llevas, ¡la berlina adivina quién te dijo o matagente te toqué!, mientras que éramos puros ojos, puro oídos? ¿Qué pasaba en el salón?, que hacían las chicas con esos agrandados, qué envidia, que ya sabían bailar (Vargas Llosa, 2009, p. 111).

El fragmento revela la envidia de los jóvenes que ya no son niños y ya crecidos se aproximan con más desenvoltura de las muchachas que de los amigos de Cuéllar. La descripción del enamoramiento y de las fiestas entre las élites de Lima revela el crecimiento como un proceso brusco. Las partes que se refieren a la adolescencia de los personajes son mucho más cortas que las otras, pues es como si todos hubiesen sido castrados de las fases de la vida.

De la misma forma, Perú y todo el subcontinente fue castrado de los sueños y deseos de sus habitantes por formas violentas de tortura y asesinato que les robó la fantasía y los colocó a todos a los auspicios de los ataques de Judas, el perro traidor. Es como si el perro simbolizase la existencia dramática de golpistas/traidores que abren las venas de América Latina bajo subterfugios marcados por la traición. Galeano (2010) recrea las narrativas de poderes internos que fueron conquistados por los Estados Unidos para traicionar a sus propios pueblos y someterlos a regímenes dictatoriales que castran derechos, mientras someten pueblos y países al dominio de dictadores internos que actúan por traición para castrar los derechos y el futuro, obligando el paso brusco de la adolescencia para la fase adulta sin planes.

29

La vida adulta, tragedia anunciada, sin planes ni futuro

Los niños ahora son adultos jóvenes y ya comienzan a pensar en los planes de la vida, como amor, casamiento, trabajo e hijos, pero Pichula Cuéllar no tiene muchas alternativas, pues vive en el tiempo paralizado, él parece no tener futuro. Él ve un Perú moderno surgiendo delante de sí y trayéndole nuevos desafíos a las élites del país, pero ya no se da cuenta del peso de las demandas, ya que se quedó en otro tiempo.

Cuéllar es cuidado y mantenido por los padres amorosos y preocupados que, a pesar de todo, no consiguen contener el dolor y el sufrimiento que él siente. Los amigos se preocupan, no obstante, progresivamente se alejan, porque no consiguen verse en la vieja vida del amigo. Él fue castrado y tuvo sus sueños arrancados. No fue solamente la castración, sino que la violencia, el sentimiento de ser abandonado y traicionado por quienes confiaba. La fuga por las ventanas expresa el miedo que no permite hacer lo que es correcto delante de la violencia impuesta a las personas queridas.

Cuéllar recibió apoyo de los hermanos del tradicional Colegio Champagnat y la libertad resultante de la agresión sufrida pasa a hacerle más mal que bien. Él lo puede todo, al mismo tiempo que no puede nada. Judas, que simboliza al traidor, según los amigos de Cuéllar probablemente fue muerto por los padres del agredido. Pero la muerte del perro que hirió al joven en un accidente, ya que se trata de un animal, no cura las heridas simbólicas ni físicas del protagonista. Él quiere seguir en frente, sin embargo, no lo consigue, una vez que sus limitaciones se imponen como una marca de la protección y de la da maldición.

30

Quién era él, cómo siguió su vida. Creció bajo los auspicios del abandono, de sentirse aislado en el momento más difícil de su joven vida. Los amigos intentaron permanecer próximos a él, pero Cuéllar representa la prisión del presente permanente, de los que son desafiados a sobrevivir y a continuar existiendo en América Latina.

Sí, sí, lo ayudaríamos, era buena gente, un poco fregado a veces, pero em su caso cualquiera, se le comprenda, se lo perdonaba, se le extrañaba, se quería, tomemos a su salud Pichulita, choquen los vasos por ti.

Desde entonces Cuéllar se iba solo a la matiné los domingos y días feriados – lo veíamos en la oscuridad de la platea, sentadita en las filas de atrás encendiendo puchos tras puchos, espiando a la disimulada las parejas que tiraban plan-, y se reunía con ellos nada más que em las noches, em el billar, em el Bransa, em el Cream Rica, la cara amarga,? qué tal domingo?, y la voz ácida, ¿el muy bien y ustedes imaginó que requetebién? No? (Vargas Llosa, 2009, p. 117)

La narrativa trae el progresivo aislamiento del protagonista, aunque los amigos intenten mantener contacto con él, pero se volvió una figura oscura, que

vivía en la sombra. Los amigos decían que comprendían sus dramas, se preocupaban con él, pero en la infancia todos sufrieron con el accidente que permaneció vivo en sus memorias. Quieren seguir en frente, pero el amigo les recuerda el drama colectivo vivenciado.

Memorias colectivas, como afirman Roussel, Garapon & Kristeva (1998), pueden ser sacadas a colación por la literatura, o en otros lugares de la sociedad que vive en el tránsito tenue y mal delimitado entre la necesidad de olvidar y/o de recordar. ¿Cuáles son las consecuencias del olvido colectivo del trauma vivenciado? Niños que se sienten traicionando o abandonando, pero que eran apenas infantes en un mundo atravesado por profundas transformaciones y que traería nuevas dinámicas a su juventud.

Por outro lado, esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar –, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo (Chartier, 1990, p. 27).

Es el texto como producción libre, con una polisemia que integra lectores y autor. La libertad en *Los cachorros* es flanqueada por el autor cuando libera la puntuación y amplía la posibilidad de formas de lectura. Más que una forma de leer, puedo detener mi mirada para pensar sobre los niños que iniciaron la amistad en el Colegio Padre Champagnat y que fueron marcados por la tragedia colectiva de un accidente que culmina en la castración del amigo y de la transformación profunda de etapas de sus vidas.

De la misma forma, América del Sur vivió los traumas de las etapas “quemadas”, de la violencia que viene de dentro, no como un accidente provocado por un perro, sino en la lógica del nombre que él lleva, Judas. Son varios los que están dispuestos a sacrificar sus propios países y pueblos en juegos de poder que benefician las potencias internacionales y transforman los suramericanos en víctimas de un sistema que oculta la violencia y la expropiación en los propios territorios de las poblaciones latinoamericanas, bajo el discurso castrador del deseo de un subcontinente mejor.

De la infancia a la castración del protagonista y de los pueblos sudamericanos

Leer *Los cachorros* nos remite al lugar de la literatura como lugar de memorias y de diálogos entre diferentes lectores y autores para pensar los dramas vivenciados por las sociedades. Los desafíos de América del Sur pueden ser vistos en la novela como una posibilidad de lectura y de comprensión sobre una obra densa y consagrada del reconocido escritor peruano, nacido en Arequipa y radicado en Lima, no apenas como paño de fondo, sino como el lugar constituyente de la narrativa y de los dramas de sus personajes.

Para Goulemot (2000) la lectura es afrontamiento y manipulación, pues no existe un sentido intrínseco y sí posibilidades presentes en el arte de construir un universo que se mueve bajo el bolígrafo de un escritor. Vargas Llosa mira Perú y ve el mundo y al observar reconstruye, critica, problematiza y amplía. Los lectores pueden, por lo tanto, recrear sobre lo recreado a partir de los lugares desde donde observan la realidad social.

32

A leitura é, portanto, uma estratégia do afrontamento e da manipulação. Isso me permite, penso eu, responder a uma importante objeção. Ao levar minha análise a seu ponto extremo, chegaremos a fazer do texto um pretexto à investida. Um pouco como a crítica paranoica adiantada por Salvador Dalí, que permitiria fazer, com a ajuda da obsessão, uma leitura delirante e erótica do *Angelus* de Millet (Goulemont, 2000, p. 115).

El lector puede reconstruir la obra delante de las posibilidades que ve delante de sí. Lo que vemos al leer *Los cachorros* está en abierto, porque América del Sur nos trae varias formas de vivir y observar el mundo. En la diversidad de universos presentes en la obra, hay una polisemia que comunica lectores-autor. Mario Vargas Llosa transita de forma intensa del Perú profundo al Perú urbano, mira para la Arequipa de los callejones, para la Amazonia peruana y para el cotidiano de élites de la capital del país y convida al diálogo y a reflexiones colectivas.

Cuéllar fue castrado en un accidente, justamente cuando veía su mundo transformarse positivamente. Él se empeñó, encontró su lugar en la selección de fútbol de la clase, se tornó un jugador respetado, aceptado en todos los círculos del Colegio Champagnat y en un descuido colectivo, vio su mundo congelarse en el tiempo.

Cuál es el futuro de Cuéllar y cómo él encuentra su lugar en el mundo que se transformaba rápidamente y en el cual él no conseguía verse más. La culpa colectiva y los problemas que las memorias le traen a él y a sus amigos ¿cuál es su destino? Cuando la lectura avanza, tenemos la esperanza de que el protagonista encuentre alternativas para sí mismo y al mismo tiempo sentimos el temor de que él no consiga reencontrarse.

La convivencia con Cuéllar se volvió difícil, pues ya no conseguía encuadrarse en los universos adultos en que sus amigos se inserían. Ellos se preocupaban con él, pero se tornó incontrolable, indomable. Su trágico destino lo marcó y él no consiguió libertarse del lugar que imaginaban para él. Él hacía bromas que ya no cabían en el mundo de los adultos, porque fue lanzado a una sociedad en transformación siendo, de esa manera, arrancado de las perspectivas de su propio futuro. ¿Sería ese el destino de los habitantes de América del Sur, engañados internamente, confrontados por potencias extranjeras y que muchas veces no consiguen libertarse de su presente?

La muerte de Cuéllar apunta las dificultades de pueblos enteros que son perseguidos internamente. La falta de perspectivas en que es colocado el protagonista, los dramas de la castración y de su futuro, metaforizan los pueblos de América del Sur, así como sus venas expuestas, abiertas y heridas cada vez más por aquellos que dicen que quieren defenderla, por amor a sus países.

33

Referencias

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2006.
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, Vol. 21, 1989a, p. 13-71).
- FREUD, Sigmund. Inibições, sintomas e ansiedade. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, Vol. 20, 1989b, p. 95-200.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 107-116.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid/España: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- POMIAN, Krzysztof. História cultural, história dos semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 75-95.
- ROUSSO, Henry; GARAPON, Antoine & KRISTEVA, Julia. La necesidad de olvido. In: DUCROQC, Françoise. *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica/UNESCO, 1998, p. 87-104.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Los cahorros*. In: ___ *Los jefes, Los Cahorros*. Buenos Aires: Alfaguara

Del silencio al grito: La voz subalterna en Las voladoras

Cláudia Paulino de Lanis Patrício¹

É tão vasto o silêncio da noite na montanha. É tão despovoado. Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo.

"Silêncio", Clarice Lispector (2015).

Introducción

35

La escritora ecuatoriana Mónica Ojeda se ha consolidado en el ámbito cultural y literario, siendo presencia confirmada en ferias internacionales del libro. Su nombre fue incluido en la lista Bogotá 39 del *Hay Festival of Literature & Arts*, que reconoce a los 39 mejores escritores de ficción latinoamericanos menores de 40 años. La crítica a sus obras ha contribuido a su reconocimiento mundial. Nacida en 1988 en Guayaquil, Ecuador, Ojeda reside desde hace más de cinco años en Madrid, España. Es licenciada en Comunicación Social, con maestrías en Creación Literaria y en Teoría y Crítica Cultural, y además, fue profesora de Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

En 2013, publicó *Doce cuentos iberoamericanos*. Su primer poemario, *El ciclo de las piedras*, en 2015, ganó el Premio Nacional de Poesía Desembarco, y ese mismo año lanzó su primera novela, *La desfiguración Silva*, galardonada con el Premio Alba Narrativa. Un año después, publicó su segunda novela, *Nefando*, seguida de *Caninos*, en 2017, *Mandíbula*, en 2018, y, en 2020, *Las voladoras*, un libro de cuentos. En 2019, recibió en Holanda el Premio Prince Claus Next Generation y, en 2021, la revista *Granta* la incluyó entre las mejores narradoras

¹ Doctora, UFES, profesora, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6969-9601> E-mail: claudia.patricia@ufes.br

en español menores de 35 años. En 2024, publicó *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*.

Ojeda es conocida por su narrativa en contextos complejos y desafiantes, donde explora una ficción intensa y perturbadora con temas oscuros como el abuso y la obsesión, centrados principalmente en el universo femenino. *Las voladoras*, una de sus obras más recientes traducidas en Brasil, es una de esas narrativas complejas de la autora cuyo tema aborda la violencia contra el cuerpo femenino. El libro reúne ocho relatos breves que, como señala la edición de Lectulandia, "se ubican en ciudades, pueblos, páramos y volcanes donde la violencia y el misticismo, lo terrenal y lo celeste, pertenecen a un mismo plano ritual y poético" (Ojeda, 2020, p. 2).

Analizaremos los cinco primeros cuentos de esta obra desde la óptica de lo neofantástico, el horror y la crítica social, prestando especial atención al silencio y al grito presentes en estos relatos de las "voladoras" como eje central, donde Ojeda denuncia violencias estructurales contra las mujeres, dando voz a cuerpos e historias silenciadas. Abordaremos lo neofantástico, apoyándonos en David Roas y en Jaime Alazraki, como herramienta de denuncia social, vinculándolo con cuestiones como violencia de género, colonialismo y marginalización.

36

En América Latina, los índices de violencia contra las mujeres son alarmantes, y leer un texto literario que denuncie esta realidad de forma artística, sin banalizar el dolor, es de suma relevancia. Destacaremos la originalidad de Ojeda al fusionar fantasía y militancia, proponiendo una literatura que confronta opresiones e invita a la reflexión crítica, evitando el sensacionalismo. Asimismo, el cuento permite repensar el lugar de lo fantástico en la contemporaneidad, especialmente en contextos poscoloniales y feministas.

Resistencia y rebeldía frente al silenciamiento femenino en *Las voladoras*

El papel de la mujer en la literatura y en la sociedad ha sido históricamente marcado por la exclusión y la lucha por el reconocimiento. A lo largo de muchos

años las mujeres sufrieron el silenciamiento por parte de la sociedad de una manera en general, sólo a partir del final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, con las investigaciones del creador del psicoanálisis, Sigmund Freud, se pasó a escuchar a las mujeres llamadas histéricas. Para ello, Freud utilizó la hipnosis, que sirvió para sacar a sus pacientes de ese silenciamiento.

Asimismo, durante siglos, se les negó el acceso a la educación y a la producción literaria, relegándolas al papel de musas o personajes idealizados, mientras que sus propias voces eran silenciadas o atribuidas a autores masculinos para ser aceptadas. Sin embargo, a pesar de estas barreras, muchas mujeres desafiaron las normas sociales y literarias, escribiendo en secreto o bajo seudónimos, contribuyendo así a la riqueza cultural y sentando las bases para futuras generaciones de escritoras. Su resistencia no solo transformó la literatura, sino que también reflejó y catalizó cambios sociales más amplios, reivindicando su lugar como creadoras, pensadoras y agentes de cambio en una sociedad que durante mucho tiempo las subestimó. Hoy, su legado es fundamental para entender tanto la evolución literaria como la lucha por la igualdad de género en todos los ámbitos.

Actualmente, tenemos a muchas escritoras que utilizan los temas femeninos en sus obras o temas que afectan a las mujeres como eje de su narrativa. Este es el caso de la ecuatoriana Mónica Ojeda, objeto de nuestra investigación. Ojeda le da voz a aquellas mujeres silenciadas aún hoy en el siglo XXI; en muchos casos, por aquellos que deberían cuidarlas, como los miembros de su familia. Ojeda, en una entrevista con Manuel da Costa Pinto para *TV Cultura* en 2023, afirmó que "*la literatura es un desvío, y como un desvío, es monstruosa. Se sale de la norma, es periférica esencialmente*".

La literatura de la ecuatoriana rompe con la norma, se vuelve periférica y monstruosa al abordar temas relevantes del universo femenino con creatividad, innovación y calidad artística. Como es el caso de su libro *Las Voladoras*. En el primer cuento, el cual es homónimo a esta obra, la autora inicia con un epígrafe que, en verdad, es un conjuro de las Voladoras: "De villa en villa y de viga en viga, sin Dios ni Santa María". Ese conjuro, según la leyenda, permitía a las voladoras emprender el vuelo. El hecho de volar, una de las características de los seres mitológicos de Mira (Ecuador), aparece como un deseo del personaje femenino

principal del cuento *Las Voladoras*: "cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras". (Ojeda, 2020, p.7)

El cuento sigue aún en sus primeras líneas realizando una pregunta de la protagonista sobre por qué debería bajar la voz, murmurar, como si sintiera miedo o vergüenza. Pero ella no teme ni se avergüenza; al contrario, quiere elevarse, volar como las voladoras:

¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras. (Ojeda, 2020, p. 7).

En lugar de bajar la voz, achicarla o murmurar, el personaje deja claro que es todo lo contrario, lo que hace es relatar su relación con las voladoras y, por consecuencia, denunciar, gritar lo que sucede en su intimidad, en su familia. Aunque parezca que su objetivo primero es mostrar su deseo por volar, por ser una voladora también, lo que está entre las líneas de este relato es la violencia familiar, el crimen cometido por los que deberían cuidarla.

No se sabe con exactitud la edad de la joven, pero el texto sugiere que acaba de menstruar, por lo que podría tener entre 11 y 14 años. Es una adolescente que, desde el inicio, expresa su deseo de alzar la voz, de hablar sin miedo sobre lo que ocurre en su hogar. Aunque la violencia que sufre no se explicita del todo, el relato deja pistas: ¿acaso su experiencia difiere de la de miles de niñas en América Latina que solo toman conciencia del abuso años después, cuando logran contárselo a un profesor o a un adulto que las escuche?

En el cuento, aparece brevemente un "usted" misterioso, un interlocutor adulto al que la joven pregunta: "¿A usted le gustan los globos?" (Ojeda, 2020, p. 07). Esto convierte el relato en un monólogo-diálogo sobre las voladoras, su cuerpo que se transforma (caderas anchas, senos crecidos) y la sospecha de un embarazo producto del abuso de su padre. Un fragmento clave revela cómo la figura de la voladora altera la sexualidad de quienes la rodean: "La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas.

Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire." (Ojeda, 2020, p. 8).

Más adelante, la joven describe cómo su padre la busca en las noches, justificándolo con frases como "un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad" (2020, p. 8). El embarazo, interpretado por ella como un fenómeno sobrenatural, se manifiesta como un "hinchazón" vinculado al mito: "Pero la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo [...] un ser así trae el futuro. Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron." (Ojeda, 2020, p. 9).

En una entrevista con Ruan de Sousa Gabriel (*O Globo*, 2023), Ojeda explica:

Fantemas, bruxas e zumbis são metáforas daquilo que nos perturba, que escapa da nossa compreensão racionalista. É assim que o sobrenatural surge nas narrativas orais, como uma tentativa mágica de dar ordem ao caos da vida. A literatura também é isso.

39

Así, lo sobrenatural y el mito andino se convierten en recursos para representar lo innombrable: el caos, la violencia sexual y el trauma de la adolescente. El cuento termina como comenzó, con la joven reafirmando su falta de vergüenza — aunque ahora especifica: "No me avergüenzo del tamaño de mis caderas"— y su negativa a bajar la voz. La última línea, "El misterio es un rezo que se impone" (Ojeda, 2020, p. 9), subraya la necesidad del enigma: ya sea como ritual de las voladoras o como silencio impuesto a las víctimas de violencia.

El segundo cuento de esta obra se titula Sangre coagulada. Los personajes reciben el nombre de animales o hacen referencia hacia ellos, como Ranita y Reptil. Así como en el primer cuento, es la protagonista, Ranita, quien nos cuenta su historia. Empieza su relato afirmando que le gusta la sangre y justifica su fascinio por la sangre, informando desde hace cuando eso empezó. Compara la sangre a los rasgos del agua y además informa a los oyentes/lectores que siempre buscó, desde niña, un contacto diario con la/su sangre. Ranita percibe tanto la forma como los colores distintos de la sangre, así como "los inuit: veo cientos de rojos cuando abro una herida y la arañeo para que se manchen mis uñas de verdad"

(Ojeda, 2020, p. 10). El personaje principal los identifica y nombra como se lee en:

A vecesuento los tonos y me pierdo con tanto número largo, tanto número feo. También he intentado nombrarlos en mi cabeza:

rojo caracha

rojo terreno

rojo aguja

rojo raspón.

Pero luego olvido los nombres y tengo que inventarme otros:

rojo canoa

rojo hígado

rojo pulga.

El personaje afirma que llega a besar, algunas veces, la sangre de los animales muertos y su sangre también, pero menos veces que la sangre de los animales, porque le da vergüenza de hacer eso.

40

Todo ello hace creer a Ranita que es una estúpida, tarada y que por ello fue abandonada por su madre para que pudiera aprender por lo menos algunas cosas con su abuela. La abuela “Dice que mami me abandonó y que no va a volver. “Se fue porque tienes el cerebro redondo», me explicó. «Y tus ideas se caminan por encima” (Ojeda, 2020, p.11) Además de eso, la madre cree que Ranita aprendió de su abuela a ser bruja, por eso necesita vivir con ella.

De la misma manera que el primer cuento trata de la violencia en contra las mujeres y, en especial, contra las niñas, en Sangre Coagulada la denuncia está en la voz de la niña que parece entender mucho acerca de la sangre, pero no comprende bien la violación que sufrió por parte de un hombre llamado Reptil, que ayuda a su abuela en los quehaceres de la casa en cambio de comida.

Reptil jugó conmigo el primer día que me vio manchar la naturaleza. Él cuidaba de los caballos, las vacas, los cerdos, las cabras. A cambio, la abuela le daba de comer y le regalaba trozos jugosos de carne. Sus brazos tenían manchas y su barriga era peluda como la de un oso. Le faltaba un ojo, el derecho. Yo le

decía: «Mira cómo mancho, ¿viste?, ya soy grande». Y él me respondía: «Mentira, Ranita, eres chiquitita».

Él me llamaba Ranita porque me la pasaba saltando.
Yo lo llamaba Reptil porque tenía la piel escamosa. (Ojeda, 2020, p.14)

Este personaje masculino, con rasgos animalescos, peludo como un oso, piel escamosa, tenía un solo ojo. Tal descripción nos lleva a una imagen de un monstruo capaz de acercarse de una niña, jugar como un niño con la chica y tratarla como una hija, pero con deseos carnales de adulto que rompe la confianza y el cuidado que debería existir entre un adulto y un niño.

Juntos atrapábamos lombrices y veíamos la sangre correr por mis muslos. Él me abrazaba, me hablaba de su hija y de lo difícil que era ser padre de una niña guapa. Yo le contaba que nunca había conocido al mío, pero que algún día le preguntaría a mami, que algún día sabría cómo era. Entonces él me decía: «Pobre Ranita que no tiene papi», y me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento (Ojeda, 2020, p.14).

41

Ranita cuenta que el Reptil le daba “de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara”. (Ojeda, 2020, p.14) Tomamos conocimiento entonces que la niña además de sufrir el abandono de su madre, de la escuela que no la acepta, porque según su maestra “ella solo educaba a niñas normales” (Ojeda, 2020, p.15), también sufre la violación por parte de alguien cercano a su familia (alguien de confianza de su abuela), pasa por un aborto y además es coautora de asesinato.

La protagonista demuestra al final del cuento que “Por esas verdades aprendí a aguantar insultos, a sembrar, a no extrañar a mami, a meterle la mano a las chicas, a contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato”. (Ojeda, 2020, p.17) Aunque haya aprendido a contar hasta cien, a veces se le olvida. O sea, la niña logra aprender lo que se enseña en las escuelas, pero lo que de verdad fue necesario para vivir, incluso aprender a olvidar a su madre, tuvo que aprender definitivamente.

El tercer cuento, Cabeza voladora, distinto a los dos primeros, tiene un narrador en tercera persona. Aunque éste trata de un femicidio, de una brutal decapitación de una chica de diecisiete años, de parte de su padre, un reputado

oncólogo de sesenta años, de una familia de clase media, el eje central de este cuento es otro asesinato, el de una profesora universitaria que halló la cabeza de la joven Guadalupe Gutiérrez de 17 años. La forma como la profesora lo descubrió también fue muy inusitada, pues el padre de Guadalupe estaba

según determinaron los forenses, jugando a la pelota con ella durante cuatro días en el patio de su casa; de la pobre vecina que se levantó un lunes escuchando los golpes contra la pared de su jardín; de una patada fortuita que hizo volar la cabeza de Guadalupe Gutiérrez hacia la casa de al lado (Ojeda, 2020, p.21).

El narrador relata el incómodo de la profesora al saber lo que pasaba o podía estar pasando con la chica vecina de la casa contigua. El personaje cuestiona cómo la gente sigue la vida como si nada grave hubiera pasado en aquella calle. Cuestiona también las redes sociales y los noticieros acerca del caso. Sin embargo, lo que pasa a ser más importante en este relato son los ruidos, pasos, murmullos y sonidos de objetos moviéndose, puertas abriéndose y cerrándose provenientes de la casa vacía de los Gutiérrez relatados por la profesora a partir de los pasados seis días del encarcelamiento del doctor.

42

Lo que se describe a seguir son los rituales que pasan a ocurrir en la casa vecina, los cuales llaman la atención de la profesora; que acaba, por fin, participando de ellos también. Mientras el ritual de Uma² sucede, la profesora rememora algunos breves momentos que vivió con la chica asesinada por padre, los cuales le causan remordimiento, pues cree que quizá pudiera haber ayudado de alguna manera si hubiera dado más atención a la chica en uno de esos ratos. El cuento encierra con la cabeza de la profesora volando en el jardín vecino como la de Guadalupe.

La autora aborda dos asesinatos de mujeres que, aunque ocurren en contextos distintos, o sea, sin vínculo familiar entre las víctimas ni el mismo victimario, comparten una crítica al feminicidio en espacios supuestamente protectores. En el primer caso, un padre decapita a su hija y juega con su cabeza como una pelota; en el segundo, las Umas, seres sobrenaturales, decapitan a una

² Las Umas son seres que pueden desprenderse de sus cabezas para atormentar a las personas, son consideradas brujas.

profesora. En el primer caso, el padre es quien mata a su hija y juega a la pelota con su cabeza; ya en el segundo, son las Umas las que le quitan la cabeza de la profesora. A pesar de las diferencias entre los homicidios, el primero es un crimen doméstico; ya el segundo, un acto de horror fantástico. Así el ámbito familiar se revela como un lugar de peligro, y la autoridad paterna una fuente de amenaza. La obra subraya así la persistencia del feminicidio, incluso bajo formas simbólicas o metafóricas.

El cuarto cuento titulado Caninos trata de una familia aparentemente de clase media cuyos padres son alcohólicos. Cuando están borrachos, cometan incesto y sadismo en contra de sus niñas. La niñez y la fase adulta de estas niñas se mezclan en la narración generando una memoria poco clara para el lector. Pero, sí se percibe que ambas hijas se cuidaban e intentaban defenderse de las acciones paternas, como si fueran las responsables de la casa. Como los tres primeros cuentos de Ojeda, los personajes de esta familia reciben los nombres que solo parecen remitir a sus funciones. Lo que nos lleva a pensar que nombrar a los personajes no es lo más importante, sino las relaciones entre ellos que, infelizmente, suelen repetir los mismos problemas familiares en otros hogares. Así, los personajes son Papi, Mami, Hija y Ñaña, la cual significa “hermana de ella”, en la lengua quechua.

Hija recuerda algunos momentos de la残酷 que sufría cuando era niña, en la época en que sus padres, bajo el efecto del alcohol, realizaban, en la sala de casa, actos sexuales de dominación y humillación.

Cosas como que Papi y Mami bebían y Ñaña e Hija se encerraban para no verlos jugar en la sala. Para no ver la sexualidad roja del padre con correa.

El padre con bozal, a cuatro patas.

La madre con espuelas.

Para no verlo morder el hueso que la madre lanzaba, que la madre pisaba.

Para no ver a Mami paseando a Papi por los pasillos, poniéndole restos de comida en el suelo, castigándolo por mearse junto al sofá o por cagarse debajo de la mesa (Ojeda, 2020, p. 33).

La dinámica de dominación de la pareja trasciende el ámbito privado e involucra a las hijas, incorporándolas a sus fantasías violentas. La madre, en complicidad con el padre, lo libera para que persiga y agrede a las niñas dentro

del hogar, una actitud comparada con la de un "perro rabioso". Este comportamiento no se limita a la violencia física, sino que incluye la normalización del abuso, evidenciada cuando la madre solicita el perdón para el padre. El relato expone la perversión de la estructura familiar en una sociedad cuyos roles de protección parental se invierten, convirtiéndose en un mecanismo de terror que pone de relieve la denuncia de la violencia de género.

Recordaba una correa tensa, Papi ladrando como un loco, salivando, golpeando sus rótulas contra las baldosas, arañando el suelo, mirándola a ella y a Naña en el pasillo, asustadas, impactadas, y a Mami soltando la correa.

«¡Mis hijas, mis pobrecitas hijas!».

«¡Perdonen a papi!».

«¡Perdonen la debilidad de papi!». (Ojeda, 2020, p. 34).

Todo lo que ocurre en el interior de familia parece ser solo un recuerdo no muy definido por todos que vivieron aquello, o lo vivieron de forma distinta como integrante y concordante con la trama o como integrante, sumisa y obligada a formar parte de todo, aunque no deseara eso.

44

De la misma manera que pasa en los cuentos anteriores, el que es el abusivo sufre un castigo, en este cuento es la enfermedad que le quita los dientes, parte de su cuerpo más admirada por el personaje papi, que pasa a tener que utilizar una dentadura, además de otras consecuencias de su enfermedad. Sin embargo, aún tras la muerte del padre, la secuela de estos actos abusivos dejó huellas en la vida de las mujeres.

Slasher es el quinto cuento de la obra. El título del cuento ya nos trae la base de esta narrativa, haciendo referencia al cine *slasher*, un subgénero de terror. Una vez más Ojeda retrata la vida familiar dando énfasis a dos hermanas gemelas adolescentes, Bárbara y Paula. Paula es sordomuda, mientras que Bárbara no tiene ninguna discapacidad auditiva ni del habla. Bárbara declara su deseo macabro por el dolor, en especial por generar el dolor en su hermana gemela, llegando a fantasear con cortarle la oreja o la lengua. Afirmó cerca de su madre que “Una sordomuda no debería tener ni orejas ni lengua», dijo en voz alta en su décimo cumpleaños cuando notó que, como todos los junios, los regalos eran compartidos” (Ojeda, 2020, p.36). Esta crueldad parece surgir de la

necesidad de Bárbara de imponer a su hermana el dolor, el miedo y el horror que ella sentía cuando escuchaba a su papá violentar a su mamá.

Durante años Bárbara intentó asustar a su hermana, devolverle los terrores regalados en la niñez, unirla a ella en el espanto, pero a veces creía que el miedo era algo que habitaba en los sonidos y que Paula, completamente muda y sorda, existía por fuera de ese sentimiento (Ojeda, 2020, p.41).

Así como le gustaría compartir también con su gemela lo que el ruido puede engendrar en uno

Bárbara quería que Paula comprendiera las noches de los cajones y de los pies (las camas separadas, la madre llorando en los pasillos), lo que se sentía estar aterrada oyendo los alaridos salvajes pero incapaz de moverse fuera del colchón, incapaz de quitarse la sábana que ardía y se le pegaba como una piel enferma y viscosa. Pensaba que era su deber enseñarle a su hermana lo que un sonido era capaz de hacerle a la imaginación.

“Un grito respira y se hincha dentro de ti”, le contaba. “Un grito te transforma”.

[...]

El ruido más alto que Bárbara había escuchado era el de su madre gritando toda la noche después de haberse roto la cabeza contra el váter. “Un grito es un cráneo mordido”, le susurraba su hermana que no podía oír los pasos rápidos en el corredor ni los golpes de las cosas al caerse (Ojeda, 2020, p.42 y 43).

45

Bárbara no intenta ocultar su deseo mórbido de su hermana: “Yo quiero enseñarte lo que es gritar». Le confesó Bárbara a su hermana luego de decirle que fantaseaba con cortarle la lengua: “Yo quiero enseñarte el verdadero tamaño de un grito” (Ojeda, 2020, p.39). Por medio del dolor, del terror, quiere compartir con ella su sufrimiento de cualquier forma. Notamos la necesidad del personaje Bárbara de hablar, gritar y hacer que su hermana lo logre también y para ello define

“Un grito es la explosión de las palabras”, le contó. “Cuando alguien grita, las letras se disparan sin ningún orden y atraviesan el tórax de las personas”.

“Un grito es una emoción que se contagia como un hechizo”.

“Un sonido es una emoción que se conjura como magia”. (Ojeda, 2020, p.40).

En este cuento queda bastante explícita la paradoja entre el silencio y el grito. Una chica sordo-muda y su gemela oyente y hablante que se dedican a un tipo de música experimental en la cual utilizan gritos, música *noise*, a partir de instrumentos distintos como metáforas del horror dentro de una familia. La joven describe el grito como "el verdadero tamaño del miedo". Bárbara necesita que su hermana sepa y entienda el miedo familiar. Para ella, la sordera de Paula simboliza un aislamiento de esa violencia familiar, una salvación por su enfermedad.

El género como refuerzo para la denuncia

La escrita de Mónica Ojeda en *Las voladoras* (2020) utiliza del neofantástico para la representación y construcción de las historias, a partir de las perspectivas de los marginalizados, que dialogan directamente con las diversas realidades de la sociedad latinoamericana, además de ello, la autora abre espacios para las voces femeninas en la literatura.

Nos basamos en Jaime Alazraki (2001) para relacionar lo neofantástico a la crítica social, ya que el estudioso presenta una visión actualizada de lo fantástico, destacando su dimensión subjetiva y emocional en la experiencia literaria. Para Alazraki, lo neofantástico integra elementos oníricos y provoca intensas reacciones emocionales en el lector como el miedo, la angustia, el horror y la ira que desestabilizan la percepción de la realidad y revelan sus contradicciones. Esta convergencia de lo inusual con el malestar psíquico confiere al neofantástico un gran potencial crítico, ya que transforma lo siniestro en un reflejo simbólico de tensiones sociales, históricas y políticas latentes.

Los relatos de Ojeda emplean aspectos cotidianos para plasmar una realidad que invita al lector a identificar y relacionar los temas tratados, generando así una percepción ambivalente, una vez que la autora recurre a elementos neofantásticos para la construcción narrativa, abordando las voces femeninas y denunciando la violencia que sufren las mujeres latinoamericanas.

Para Roas, “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte: realidade e irrealdade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere” (Roas, 2014,

p.28). En este sentido, Ojeda parte de la realidad ecuatoriana, de los Andes, pero aún así no deja de representar la realidad de las mujeres latinoamericanas en cuanto a violencia. Además de ello, representa las creencias de su gente que forman parte de su realidad.

Hay una presencia híbrida entre lo inusual y lo extraordinario, a través de la lógica realista, que simultáneamente presenta rasgos sobrenaturales. La violencia que enfrentan los personajes narradores en cada historia se relata de manera denunciante, pero esto no es evidente a primera vista. La autora crea su propia cosmovisión que lleva al lector a la extrañeza, la inquietud y la revelación. Por lo tanto, es posible caracterizar a la escritora como alguien que se mueve entre mundos y definiciones, rompiendo con un significado único y subvirtiendo la tradición. En este sentido, Roas afirma que

47

no hay un lenguaje propio de lo fantástico, unos recursos exclusivos de lo fantástico que esta categoría ponga en juego para representar lo imposible y generar el efecto inquietante que le es propio. Aun así, lo que por otro lado es evidente es que en la segunda mitad del siglo XX (y lo que llevamos de siglo XXI), y pienso sobre todo – en español – en las obras de Borges y de Cortázar como los primeros en explorarlo, sí que se ha desarrollado – siguiendo las tesis de Rosalba Campra y Mery Erdal Jordan – un tipo de fantástico entendido como fenómeno de escritura, de lenguaje, donde la transgresión se generaría fundamentalmente a partir de los recursos formales y discursivos (y no tanto de lo que ocurre en el nivel semántico). (Roas, 2017, p. 15 e 16).

Para David Roas (2017), a lo largo de la historia literaria, lo fantástico se configura más allá de lo que se narra, pero también de las experiencias proporcionadas.

os recursos lingüísticos y formales que colaboran en la creación el efecto fantástico, sin ser, insisto, exclusivos de la ficción fantástica: a) recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis. b) recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la mise en abyme, metalepsis metafórica. (Roas, 2017, p. 17).

Además de ello, de otras posibilidades y/o recursos narrativos para identificar lo fantástico, para Roas, el impacto emocional o “miedo metafísico” sobre el receptor, como lo nombra el investigador, constituye de forma inherente a lo fantástico

¿cómo distinguir miedo, angustia, terror, horror, inquietud...? Reconozco que por comodidad (no por pereza), yo empleo el término “miedo” como sinónimo de todos los términos mencionados en tu pregunta en relación a ese impacto emocional sobre el receptor, y “miedo metafísico” para referirme al miedo exclusivo de lo fantástico (no existe en otros géneros o categorías), directamente vinculado, como decía, con ese impacto intelectual que genera la irrupción de lo imposible en un marco de realidad reflejo del mundo en el que habitamos. (Roas, 2017, p. 20).

Respecto a lo fantástico presente en las narrativas aquí presentadas, vale destacar que, en Las Voladoras, la presencia de lo sobrenatural representado por el mito de las voladoras, se construye a partir de una actualización del mito de las voladoras, generando un efecto de extrañamiento que tensiona los límites entre lo real y lo imaginario. La autora lo resignifica para explorar el miedo como experiencia subjetiva y colectiva. La aparición de estas criaturas en el relato funciona como un instrumento fantástico que irrumpen en la cotidianidad de los personajes, alterando la percepción de la realidad y plasmando inquietudes como la violencia de género o la opresión familiar. El cuento es una alegoría que traduce, en un tono misterioso, a las mujeres brujas y a la mujer como narradora y testigo silenciosa de sus opresiones.

Así, la obra representa la subversión de la realidad al insertar el mito andino de las voladoras en un escenario realista, además de representar simbólicamente los miedos colectivos e íntimos, especialmente ligados a la condición femenina. Se puede afirmar entonces que, en esta narrativa, el miedo no es sólo reacción emocional, sino una metáfora acerca de la violencia histórica y de la marginalización de la mujer, además de proporcionar espacios que revelan inquietud sobre el mundo en que vivimos.

En “Sangre coagulada”, la subversión de la realidad se manifiesta no solo por la ruptura de las fronteras entre lo insólito y lo real, como cuando la niña dialoga con el pollo luego que algunos niños entraron al gallinero y rompieron los

huevos que estaban a punto de reventar: “Nadie lo sabe, pero un pollito que parecía soñar me susurró que morir es como enterrarse en uno mismo, algo privado y secreto, igual que lo que cubren mis calzones. Luego le pregunté: «¿Puede un huevo romperse dentro de una gallina?». Y él no supo qué responderme”. (Ojeda, p.16), pero también por medio de la relación íntima y violenta que la narradora establece con la sangre y la muerte. Ese diálogo con el pollito — figura aparentemente absurda, sin embargo, inserida en un contexto de violencia concreta — no opera como un devaneo fantástico, sino como una estrategia de extrañamiento que intensifica el horror de la experiencia narrada. La protagonista al describir y nombrar los múltiples tonos de rojo de la sangre y de la muerte en “Hay tantos colores que si los juntas parecen un arcoíris malo y bruto, pero yo soy como los inuit: veo cientos de rojos cuando abro una herida y la Araño para que se manchen mis uñas de verdad” (Ojeda, 2020, p.10), adquiere un carácter transgresor, pues no solo nombra el fluido corporal sino que lo resignifica en distintos tonos según el color de la sangre y desde dónde vino la sangre: de su cuerpo, de un animal o de una violencia sufrida, o sea, lo transforma en un símbolo de dolor, memoria o venganza.

Aunque Ranita parece no percibir la violación que sufrió de parte de Reptil, sea por su inocencia o por alguna debilidad intelectual, se nota en la narrativa la denuncia de que innúmeras mujeres y chicas pasan en América latina. Ranita relata que el Reptil le “daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara” (Ojeda, 2020, p.14). Los hechos son articulados de forma fragmentada y perturbadora, subvirtiendo las expectativas de una representación lineal de la experiencia traumática. De esta forma, Ojeda desestabiliza las convenciones sociales que silencian el cuerpo femenino, convirtiendo la sangre una metáfora visceral de lo que es simultáneamente ocultado y explícito en la violencia de género.

La venganza por la violación, narrada de forma cruda, refuerza esa subversión: el cuerpo, antes objeto de violencia, se vuelve locus de una contraofensiva igualmente brutal. De esa forma, Ojeda no recurre al sueño o a lo surreal, sino a un lenguaje que, al mismo tiempo que expone la herida, la transforma en un acto político, donde la sangre coagulada simboliza tanto la herida abierta como

la resistencia que se solidifica: “La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande”. (Ojeda, 2020, p.18)

En Cabeza voladora, lo insólito emerge desde un crimen atroz: un padre, médico oncólogo, decapita a su propia hija. Este acto de violencia extrema no solo introduce el terror en la narrativa, sino que sirve como punto de partida para explorar el mito de las Umas - cabezas voladoras de mujeres que, según la tradición popular, se desprenden de sus cuerpos al anochecer: "*Ella comenzó a llamarlas Umas porque así les decían a las cabezas que abandonaban sus cuerpos cuando se ocultaba el sol*" (Ojeda, 2020, p. 24).

Esta narrativa empieza como si fuera una noticia real relatada por un narrador omnisciente, que trata de los medios de comunicación, redes sociales y el deseo de la gente de ver la violencia. Se percibe una curiosidad tanto de los medios como de las personas para saber más detalles acerca del feminicidio

50

Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta (Ojeda, p.21).

Hay una ruptura en el relato trágico del asesinato de Guadalupe y de las secuelas de ese hecho para la profesora universitaria quien encuentra la cabeza de su vecina entre sus flores, al describir los ruidos emitidos en la casa de la chica por las noches. Lo que se cree que podrá ser el espíritu de la chica muerta: “Imaginó el cuerpo decapitado de Guadalupe buscando su propia cabeza en los recovecos de la sala, palpándolo todo como el cadáver ciego que era, y sintió pánico” (Ojeda, 2020, p. 22), es por fin, un direccionamiento de la trama hacia las Umas. La asociación entre el asesinato misógino y la leyenda no es casual, pues Ojeda vincula la brutalidad patriarcal con lo sobrenatural para exponer cómo el cuerpo femenino ha sido históricamente objeto de dominación, mutilación y folclorización.

De este modo, Ojeda no solo introduce un elemento sobrenatural, sino que lo emplea para explorar problemáticas profundamente humanas. No son meras figuras fantásticas, sino manifestaciones de un trauma colectivo que persiste en la memoria cultural. La decapitación de la joven por su padre, figura de autoridad médica y paterna, refuerza esta lectura: el crimen representa el control patriarcal llevado al extremo, donde el poder se ejerce literalmente *cortando* la existencia de la mujer. La escritura de Ojeda, por tanto, no se limita a lo fantástico, sino que lo utiliza como herramienta crítica, desafiando los límites entre lo real y lo imaginario para interrogar las estructuras que conforman la experiencia humana.

Ojeda, al entrelazar el horror real con el mito, no solo evoca leyendas como las de las *brujas voladoras* latinoamericanas, sino que las resignifica en clave feminista. Las Umas, antes seres folclóricos, se convierten en símbolos de las violencias históricas contra la mujer — desde la caza de brujas hasta los feminicidios contemporáneos. La escritura de Ojeda, pues, no se limita a lo fantástico, sino que lo utiliza como dispositivo crítico: lo insólito revela lo siniestro de lo real. Al hacer volar las cabezas de estas mujeres, la autora no solo las desarraigá de sus cuerpos, sino que las libera de su silenciamiento, convirtiéndolas en presencias inquietantes que sobrevuelan, imborrables, la narrativa. Este relato, en última instancia, plantea una pregunta incómoda: ¿hasta qué punto el mito es una forma de exorcizar la violencia, o más bien una manera de perpetuarla bajo el disfraz de lo maravilloso? Las Umas de Ojeda no ofrecen respuestas, pero su vuelo — entre lo aterrador y lo emancipador — obliga al lector a mirar de frente lo que la sociedad prefiere mantener oculto.

En “Caninos”, distinto a los cuentos anteriores, en los cuales lo insólito aparece, aquí son los dientes, la mordida y la figura del perro — que el padre fantasea ser en sus actos sexuales rojos — que pueden leerse como elementos neofantásticos. Estos no solo introducen lo extraño en lo cotidiano, sino que desdibujan los límites entre lo real y lo siniestro, llevando al extremo los deseos más oscuros.

La mordida funciona como un símbolo a la vez violencia, animalidad y perversión. El padre, al imaginarse como un perro, encarna una bestialidad reprimida que irrumpre en lo doméstico, lo cual es clave en lo neofantástico: lo

monstruoso surge desde dentro, no como un fenómeno sobrenatural externo, sino como una distorsión de lo humano.

Ojeda usa estos recursos para explorar lo siniestro, lo familiar se vuelve terrorífico, y el mito (el hombre-perro) no libera, sino que revela una violencia latente. Así, lo neofantástico en el cuento no es escapista, sino una forma de confrontar lo real a través de lo grotesco.

Los personajes no tienen nombres propios, reciben nombres según su relación familiar, lo que nos lleva a pensar en una despersonalización, o sea, una estrategia de la autora que nos da un distanciamiento de los personajes o aún nos remite a una pérdida de identidad individual, así lo que se relata puede pasar con cualquiera. El eje de la narrativa está en las relaciones, en los lazos familiares en lugar de identidades individuales. Hay un tono alegórico o mítico, una vez que las narrativas que usan ese recurso muchas veces suenan como paráboles, cuentos folclóricos o mitos. La institución que debería cuidar a los niños los hacen sufrir con la violencia familiar.

52

Nunca podía aguantar más de un día sin beber. Mami tampoco. Hija y Ñaña los preferían borrachos porque no lloraban ni se peleaban durante su sexualidad roja. Borrachos reían, se carcajeaban y les permitían encerrarse en su habitación. Borrachos eran mejores padres. Les regalaban cosas. Se gastaban la herencia de los abuelos en juguetes. Las llevaban de viaje en bus y en avión. (p.29)

«¡Perdonen la debilidad de papi!».

¿Había sido a ella o a Ñaña? A veces dudaba: a veces se veía cerrando la puerta de la habitación justo a tiempo, poniéndose a salvo de los caninos, dejando a la hermana afuera para la dentadura del padre. Otras, en el pasillo, rogándole a Ñaña que le abriera, que la dejara entrar y, luego, la mordida. (Ojeda, 2020, p.34).

En Slasher, así como en “Caninos” tampoco aparece lo sobrenatural. Lo neofantástico se representa aquí en el terror de la oposición entre el silencio y el grito. Una de las gemelas es sordomuda, Paula, y la otra, Bárbara, desea compartir el valor del grito a su hermana: “Durante años Bárbara intentó asustar a su hermana, devolverle los terrores regalados en la niñez, unirla a ella en el espanto, pero a veces creía que el miedo era algo que habitaba en los sonidos y que Paula, completamente muda y sorda, existía por fuera de ese sentimiento”. (Ojeda, 2020, p.41). Bárbara afirma que “«Una sordomuda no debería tener ni

orejas ni lengua».” (Ojeda, 2020, p.36). Por ello, la narrativa está delineada para ese deseo de cortar la lengua de su gemela con un estilete. Pero, ¿qué puede justificar esta obsesión sádica de Bárbara? Más allá del simple deseo de que su hermana experimente el mismo miedo que ella siente al escuchar los gritos nocturnos de su madre, un sufrimiento que ambas atribuyen al sonambulismo y la depresión, no parece haber ninguna razón lógica, sino la envidia.

Sin embargo, mientras se narra el relato de uno de los *shows* de las gemelas, la narradora emplea la yuxtaposición disonante para justificar la crueldad de Bárbara, un comentario lacónico e inesperado, sin relación directa con el tema central de la cena. De ese modo, se presenta la violencia, la causa del sufrimiento de la madre: “Una vez un niño les dijo: «Mami dice que su papá es su abuelo». Ese día Bárbara llamó “ñaña” a su madre en el comedor y su madre le dio una bofetada tan fuerte que le hizo sangrar la nariz” (Ojeda, 2020, p.46). Sin más comentarios o detalles acerca de lo narrado, el enredo sigue como si no fuera algo relevante para la narrativa. La narradora no vuelve más en el asunto y retoma lo del silencio y del grito: “Un grito es una emoción que se contagia como un hechizo”. (Ojeda, 2020, p.40).

53

El silencio y el grito de las mujeres

Tanto el silencio como el grito pueden tener connotaciones positivas y negativas. En el diccionario de la Real Academia Española, la palabra silencio aparece como de origen latina *silentium* y con seis acepciones distintas. La primera es “abstención de hablar”. Como sinónimos, destaca “mutismo, mudez, afasia y afonía”. La segunda se refiere a la “falta de ruido”. Y los sinónimos presentados son “paz, sosiego, tranquilidad, calma y reposo”. La tercera es la “falta u omisión de algo por escrito”. Y sus sinónimos son “omisión, ocultación, secreto¹, misterio, reserva, disimulo, sigilo, prudencia, discreción y circunspección”. La cuarta es “palabra derivada de pasividad de la administración ante una petición o recurso a la que la ley da un significado estimatorio o desestimatorio”. La quinta acepción se refiere al “léxico militar, toque militar que ordena el silencio a la tropa al final de la jornada”. Y por fin la sexta, que se refiere a “música, pausa musical”.

En estos cuentos seleccionados de Las voladoras, se puede identificar casi todas las acepciones de silencio. El silencio como pausa musical en las canciones de las hermanas en *Slasher*, así como también se halla el silencio como la mudez del personaje Paula. En casi todos, el silencio aparece como omisión; en Caninos el silencio con la acepción de secreto está presente, pues las hermanas sufren con el acoso de su padre, pero no tratan claramente sobre ello en la narrativa, es un secreto de familia, hay que aguantarlo.

En Las voladoras y en *Slasher*, queda obvia la dicotomía entre silencio y grito presente en los cinco cuentos de la obra homónima. Sin embargo, se percibe claramente en los demás relatos cuyos temas se basan en la violencia familiar en contra de las mujeres. La necesidad de justificar como una debilidad, una necesidad del padre o aun sin justificación alguna el poder de violar, dañar física y mentalmente a sus hijas. Los personajes de Ojeda quieren gritar, denunciar, romper esa cultura de la violencia silenciada por la familia, por la sociedad que acaba por culpabilizar a la niña.

Según Jacques Lacan (1964-1965), el silencio, *taceo*, es una dimensión del silencio que es aquella de la palabra no-dicha. Lacan, en el *Seminario 12: problemas cruciales para la psicanálisis* (1964-1965, inédito), al tratar acerca del silencio se refiere a la pintura de Eduard Munch, *El grito* (1893), donde un ser muy raro se tapa las orejas y abre la boca en un grito

54

O que é esse grito? Quem ouviria esse grito que não ouvimos? Se não que ele impõe esse reinado do silêncio [...]. Literalmente, o grito parece provocar o silêncio e, aí se abolindo, é sensível que ele o causa, ele o faz surgir, ele lhe permite manter a nota. É o grito que o sustenta, e não o silêncio ao grito" (Lacan, 1964-65, p. 217).

Las hijas cuando oyen el grito de su madre al ser golpeada por su marido, por ejemplo, en *Slasher*, imponen el silencio de las niñas, por miedo. Ya en Caninos, el grito de las hijas amedrentadas por la actuación fantasiosa y sexual de su padre en volverse un perro feroz en contra de ellas genera el silencio materno de omisión, de complicidad con su marido.

En Las voladoras, el personaje principal ya anticipa desde las primeras líneas su deseo de gritar, aunque el lector percibe que el personaje no se identifica

como una persona que fue acosada, la descripción muestra inocencia con respecto a ello, porque cree que es una voladora y todo que está pasando es porque es una de ellas también.

Ya en *Slasher*, los personajes intentan describir al grito para alguien que no puede oír y ni hablar, y lo describen como si fuera un ser interno de la persona, como si el grito tuviera vida propia:

“Un grito respira y se hincha dentro de ti», le contaba. «Un grito te transforma». [...]El ruido más alto que Bárbara había escuchado era el de su madre gritando toda la noche después de haberse roto la cabeza contra el váter. “Un grito es un cráneo mordido”, le susurraba su hermana que no podía oír los pasos rápidos en el corredor ni los golpes de las cosas al caerse (Ojeda, p. 43).

“Los ruidos y los silencios violan el cuerpo», le contó a Paula la noche antes del festival. «Tenemos que estar listas para esa violación” (Ojeda, p.46).

55

Según Ferreira (2009)

Os quadros falam, sem palavras, da dor e do sofrimento que ali habita.

Da mesma forma, o discurso e a grafia deixam marcas, códigos, subtextos. A verdade pode ser comunicada nas entrelinhas. O deciframento analítico é possível, na captação dos símbolos e na perseguição dos deslocamentos. Duas preciosas ferramentas para a compreensão da mensagem são a atenção flutuante e a escuta neutra. (Ferreira, 2009, p. 24).

Pese a que el silencio y el deseo del grito sea una realidad en la tesisura de la mayoría de las narrativas de Las voladoras, hay huellas en la escritura de Mónica Ojeda que dejan explícitas, así como en la pintura de Eduard Munch, las necesidades de gritar, de hacer llegar la verdad de violencia que viven a muchas mujeres dentro de sus casas.

Una de esas huellas es el género en cual está inserida la obra literaria. Este género le permite a la escritora construir estrategias, como el uso de mitología andina mezclada a lo fantástico, a lo insólito, y, consecuentemente, le permite quitar el silenciamiento de las mujeres de la obra.

La antropóloga argentina Rita Segato nombra de “Pedagogía de la残酷” el proceso de aprendizaje cultural de la violencia que se manifiesta en la familia, religión, política etc.: “se transforma lo que está vivo en objeto, en cosa, en mercancía, y se naturaliza la violencia que hace posible tal transformación” (Segato, 2020, p. 33). En este sentido, la violencia contra las mujeres constituye un fenómeno histórico, internalizado, invisibilizado e incomprendible, y como práctica cultural se transmite a través de las generaciones (Segato, 2020, p. 33).

Para Segato, el abuso en contra de las mujeres en un ambiente familiar se trata de una constatación de dominio masculino, porque

Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque éstas ya forman parte del territorio que controla, el agresor que se apropiá del cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace porque debe hacerlo para demostrar que puede. En un caso, se trata de una constatación de un dominio ya existente; en el otro, de una exhibición de capacidad de dominio que debe ser reeditada con cierta regularidad y puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad. (Segato, 2016, p.43).

56

Consideraciones Finales

El estudio de los cinco primeros cuentos de *Las voladoras*, desde la perspectiva de lo neofantástico, el horror y la crítica social, ha permitido explorar cómo Mónica Ojeda emplea recursos literarios para denunciar violencias estructurales contra las mujeres. A través del silencio y el grito como ejes narrativos, la autora otorga voz a cuerpos e historias tradicionalmente silenciadas, revelando las múltiples formas de opresión que persisten en América Latina.

La fusión de lo neofantástico con la militancia feminista y anticolonial demuestra la originalidad de Ojeda, quien logra confrontar problemáticas como la violencia de género, el colonialismo y la marginalización sin caer en el sensacionalismo. Su propuesta literaria, sustentada en teorías de Roas, Alazraki y Segato, entre otros, evidencia la capacidad de lo fantástico para interpelar realidades sociales desde una óptica crítica y transformadora.

En un contexto donde las violencias contra las mujeres alcanzan cifras alarmantes, la obra de Ojeda se erige como un testimonio artístico necesario, que no banaliza el dolor, sino que lo resignifica a través de la potencia estética. Así, *Las voladoras* no solo enriquece el debate sobre el lugar de lo fantástico en la literatura contemporánea, sino que también invita a repensar las narrativas poscoloniales y feministas como herramientas de resistencia. Esta obra, en definitiva, confirma que la literatura no solo puede, como debe ser un espacio de denuncia, memoria y lucha. Las voces subalternas en los cinco cuentos aquí analizados de la obra *Las voladoras* irrumpen del silencio al grito.

El silencio en los cuentos de Ojeda se muestra de forma activa y opresiva, imposible no percibirlo en su narrativa. Esta representación dialoga con el epígrafe de Clarice Lispector, incluida en este artículo, en la que se destaca la inutilidad de intentar “*trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo*”. En Ojeda, al igual que en Lispector, el silencio trasciende su condición de ausencia para erigirse en una fuerza tangible, hasta el punto de mutar en grito, como si esta metamorfosis fuera el único modo de materializar su existencia.

57

Referencias

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- FERREIRA, João Batista. Palavras do Silêncio. In: *Cadernos de Psicanálise - CPRJ*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, pp. 13-36, 2009.
- GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A ficção e o fantástico — entrevista com David Roas. *Literartes – Revista do Grupo de Pesquisa “Literatura e Artes na Atualidade”*, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 13–26, dez. 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2017.141486. Disponível em: <https://revistas.usp.br/literartes/article/view/141486> . Acesso em: 18 abril 2025.
- LACAN, J. (1964-1965) O seminário, livro 12: problemas cruciais para a psicanálise. Inédito.
- LACAN, Jacques. O Seminário, livro 14 “A lógica do fantasma”, aula de 12 de abril de 1967. (Inédito). Disponível em: <https://www.encontrobrasileiro2020.com.br/wp-content/uploads/2020/12/Kuperwajs-Irene-Sile%CC%82ncios.pdf> Acesso em: 25 junho 2025.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

O GLOBO. Mónica Ojeda: quem é a autora de 'gótico andino' que explora medo e desejo na ficção e vem para a Flip. Rio de Janeiro, 4 nov. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/11/04/monica-ojeda-quem-e-a-autora-de-gotico-andino-que-explora-medo-e-desejo-na-ficcao-e-vem-para-a-flip.ghtml>. Acesso em: 11 maio 2025.

OJEDA, Mónica. *Las voladoras*. Páginas de Espuma, Madrid. 2020.

OJEDA, Mónica. Entrevista sobre literatura contemporânea e gótico andino. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto. *Programa Metrópolis*, TV Cultura, 2023. Disponível em: <https://tvcultura.com.br/programas/metropolis>. Acesso em: 01 mar. 2025.

ROAS, David. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. In: LÓPEZ PELLISA, Teresa; MORENO SERRANO, Fernando Ángel (Eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009. p. 94-120.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. 1. ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.

La fragilidad de los límites: mitos griegos en los márgenes de reescrituras teatrales americanas

Francisco Bravo de Laguna Romero¹

59

En 1993 el creador argentino-canadiense Guillermo Verdecchia estrenó *Fronteras Americanas*, escrita para la celebración de los 500 años del descubrimiento de América y de la firma del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, un monólogo autoficcional sobre la frontera, como espacio físico y simbólico, que fue representado por primera vez en el *Tarragon Theatre Extra Space* de Toronto en 1993, año en el que ganó el premio *Governor General's Award for Drama*, y en 1994 el *Chalmers Award* por la mejor pieza de teatro nacional. Treinta y dos años después, en un contexto histórico radicalmente opuesto, en una época caracterizada por migraciones forzadas, rutas que no reconocen fronteras, muros, límites, aranceles, lugares de nadie, visados y barreras, mapas con sus propias reglas, los cuestionamientos que plantea la obra cobran una mayor significación y vigencia. *Fronteras Americanas* narra la crisis identitaria de Verdecchia, joven de origen argentino que llegó de niño a Canadá, y las peripecias de su *alter ego*, Wideload. Pese a que Guillermo vivió casi toda su vida en Canadá, quince años después de su llegada, confrontado quizás por sus dos incompatibilidades y enfrentado quizás a sus dos memorias, regresó a Argentina. Desorientado en su país natal decidió volver a Canadá y en su proceso de búsqueda para encontrar las causas de su desequilibrio, un brujo, un chamán que cruzaba los Estados Unidos, le revela que su hogar es la frontera y que su identidad es múltiple: latino-canadiense/argentino-canadiense. El mestizaje, como principio de integración y como negación de fronteras, está muy presente como dualidad misma de los espacios físicos, culturales, étnicos, económicos o sociales, que separan lo diferente y que comparten la voluntad necesaria de asumir el reto del mestizaje como solución única de convivencia, lo que una investigadora denominó “ideología del multiculturalismo” (Gómez, 1995,

¹ Doctor en Filología Latina; Profesor Contratado Doctor e investigador del IATEXT de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España; Orcid: 0000-0002-6336-3736. E-mail: francisco.bravo@ulpgc.es.

pp. 1-2), otra propuesta híbrida de “dramaturgia postcolonial” (Maufort, 2024,) y otra postmodernismo, identidad e inmigración (Pensa, 2017, pp. 77-84).

Hemos descrito brevemente el argumento de *Fronteras Americanas* porque esta obra contiene los tres elementos con los que vamos a estructurar nuestro estudio que pretende ser una reflexión general sobre algunas recreaciones y reescrituras teatrales de temas grecolatinos en un muestrario de la dramaturgia latinoamericana contemporánea que hemos dividido de la siguiente manera:

1. **Monólogos de autoficción:** piezas dramáticas imbricadas en la tradición clásica representadas como experiencias individuales o colectivas que los creadores y creadoras transforman en una poderosa herramienta para cuestionar imaginarios identitarios y para recuperar en la escena voces que fueron silenciadas.
2. **Fronteras:** piezas dramáticas relacionadas con la tradición clásica que permiten subvertir discursos hegemónicos sobre Hispanoamérica. Hemos subdividido estas fronteras en fronteras geográficas (ríos, desiertos y selvas); históricas (Tiempos de Conquista, Tiempos de Revoluciones y Tiempos de Dictaduras); sociales, ubicadas en los extrarradios de las grandes metrópolis, y la negación de las fronteras, representada en espacios cerrados, a modo de cárceles, hospitales, sótanos o celdas.
3. **El mestizaje:** reescrituras dramáticas que superan el lugar último de encuentro y la negación de cualquier tipo de fronteras.

La intención de este trabajo, por lo tanto, no es hacer un inventario de las innumerables Antígonas, sobre todo Antígonas, Medeas, Electras, Ismenes o Casandras (o Kassandras) que se han teatralizado en América Latina, hecho que ya está extraordinariamente documentado en excelentes y completos catálogos y manuales, que pueden encontrar en la bibliografía de este trabajo, en el apartado *Compilaciones y Manuales*. Solo a modo de ejemplo, Da Silva contabiliza 50 obras en Brasil entre 1914 y 2019. En Argentina la cifra que proporcionan los diferentes trabajos publicados superan el centenar y el corpus de obras teatrales caribeñas de tema clásico, incluyendo las piezas mexicanas, llega hasta las 74 obras (Herrera, 2014, pp. 81-94).

Nuestro corpus ronda las setenta obras. No pretendíamos ni necesitábamos analizar en este estudio todas las reescrituras, quizás estén citadas las más representativas, ni que figurara una representación de todos los países porque entendíamos que no era ese el motivo de esta reflexión. Por esta razón omitimos voluntariamente fechas de estreno, los premios que han recibido, las adaptaciones cinematográficas o televisivas que de ellas se han realizado, y la procedencia de la autoría de los creadores y creadoras en un intento por evitar la sensación de fronteras de la que nos queremos proteger. Proponemos reflexionar sobre la elección espacial o temporal, física y geográfica, mítica, que estos dramaturgos y dramaturgas han elegido para ubicar su acción teatral. Tampoco pretendíamos identificar las características de la literatura de frontera presentes en algunas de estas obras ni definirlas, si bien matizamos que el corpus de literatura de frontera en América Latina es extenso y en numerosas ocasiones está muy vinculado a la conquista del territorio y a la lucha contra el indio (Servelli, 2010, p. 31), frontera entendida como tierra virgen y tierra de nadie que se presenta como espacio ideal para su incorporación a la cultura occidental porque, parafraseando a García Gual, no hay mitos tan productivos como los mitos clásicos porque “al estar vehiculados por una tradición poética los mitos griegos carecieron de la inflexibilidad que en otros lugares han tenido las narraciones de carácter religioso” (García Gual, 1995, p. 59).

1. Monólogos autoficcionales

En estas piezas imbricadas en la tradición clásica, son numerosas las voces poéticas que generan “escenarios verbales”, simbólicos y potentes, “territorialidades figurativas” como las llamó M^a Emma Llorente (2021, p. 217). En estas representaciones, autoficcionales o no, las fortalezas de las imágenes están ya construidas inicialmente por los propios personajes. Ejemplificamos estas reescrituras con *La Alimaña* de Patricia Suárez, *Medeia do fim do mundo* de Nanda Gárbero, *Antígona* González de Sara Uribe y *Cassandra iluminada (rito de pasaje)* de Noemí Frenkel. Son muchas más, algunas ya clásicas como *Antígona*, versión libre de la tragedia de Sófocles de José Watanabé, las que entrarían dentro de esta clasificación, pero la bibliografía sobre su trabajo y sobre otras recreaciones es tan amplia que no nos podemos detener en ellas.

La Alimaña irrumpie con tres monólogos, el de la nodriza, empacando zapatos como una sombra “semidesnuda, con unas sandalias de tiras hasta la pantorrilla” (Suárez, 2016, p. 2); el de Medea, “la Señora... la hija de la Luna... la hechicera más poderosa de la Grecia” (Suárez, 2016, p. 6), a la que quieren echar porque es “extranjera” y no tiene “derechos” (Suárez, 2016, p. 4); y el de Creusa admirando el manto de seda roja y siendo consciente de su embrujo y de su propia inmolación. Voces de tres mujeres que escupen violencia y que se refugian en el mismo título que se le otorga a Medea, “la alimaña”.

Medeia do fim do mundo es una pieza en dos actos, con dos personajes, Medea y una mujer. En el primer acto Medea interpela al auditorio, al lector, al director de la pieza y a la tradición y recepción de nuestras propias Medeas, con la misma invocación que hace Salvador Cangrejo Corrales, el personaje de *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas Ferreira:

PERSONAJE: (A público.) *Hola. Soy un personaje. Salvador Cangrejo Corrales; así me bautizó la dramaturga. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado por ponerme de protagonista de una tragedia. (Pausa.) Contemporánea. ¿Ah?* (Vivas, 2013, p. 5).

62

Que merda é essa? Pelo amor de Deus, me deixa em paz, tem mais de 2500 anos que vocês ficam brincando, rodopiando com meu fantasma mundo a fora, inventando mais Medeia por aí. É pedir demais? (Gárbero, 2024, p. 21).

La autora advierte a sus lectores de que se encontrarán “com uma Medeia que não mata e nem more... ou mesmo com muitas Medeias da atualidade que ainda persistem no filicidio” (Gárbero, 2024, pp. 14-15). Expuesta Medea como ícono travestido 2500 años después, el personaje comienza a leer el argumento de esta “Medea 3.0” y rechaza los arquetipos de las Medeas clásicas y de las modernas, lo que le permite convocar a una Medea abortista², esquivar a la “macumbeira” suicida de Chico Buarque y Paulo Pontes o renegar de la original *Des-Medeia* de Denise Stoklos (1995, p. 29); la limpia de todos los elementos tradicionales que adornan sus revisiones modernas y la aleja de un teatro “pós-dramático que está na moda” (2024, p. 21). Concluidas la revisión y actualización de todos los personajes de la tragedia, comienza entonces la tragedia. En el

² Reclama legalizar el aborto en un país donde sigue siendo un crimen según el Código Penal de 1940, con excepción de los casos de estupro y anencefalia (*Decreto-Lei* nº 2848 de 7 de diciembre de 1940).

segundo acto, la otra “Mujer” se convierte en Glauce, en la novia que tiñe su traje y sus guirnaldas de rojo, y se suicida en su deseo alucinatorio de querer ser como Medea: “pensou que era Medeia, e querer ser eu, custa muito caro, há que pagar com a vida” (2024, p. 46). Una afirmación de Gárbero condiciona el cambio de esta Medea contemporánea, sin fisuras de mujer rasgada, “só que mulher inteligente é tão ou mais perigosa que filicida” (2024, p. 45). La legendaria peligrosidad de Medea, condicionada por su vengativa violencia de mujer salvaje, de ánimo violento, terrible, que habían construido Eurípides y Séneca, es menos peligrosa que la Medea que compone Gárbero: inteligente, moderna, resuelta pero contenida, con una lucidez instintiva, profunda y sutil: “não mata, não mete a faca, não dá veneno, não mata, não joga água quente... não tem nada... Medea não more” (2024, p. 50). La obra termina con una carta, con Ovidio y su *Heroida* XII como referencia, en la que le propone un listado de normas básicas para la supervivencia de su bebé, indicándole dónde están los pañales, los biberones, las toallitas húmedas e incluso la cartilla de vacunación con una serie de instrucciones a modo de sentencias (2024, p. 56). Finalmente, se manifiesta entera con esa apelación a su voluntad que Séneca puso en su boca, *Medea nunc sum* (v. 910), invocación que, según la norma, solo se le permite a los dioses (Pérez Gómez, 2018, p. 226). Después de todas las decisiones de otros, de la espera, de las dudas y el conflicto, de los recelos y los ruegos, se erige con voz propia, como hicieran otras Medeas contemporáneas, la de Olavo, Salvaneschi, la de Cureses, de Alves, de Drago o de Suárez, como la reina que también reivindicaba Séneca, o como la diosa que ya es María, la *Medea en el espejo* de José Triana: “Soy Dios” (Triana, 1959, p. 124). Ya es mujer. Ya es libre. Ya vuelve a ser Medea: “Eu sou Medeia” (Gárbero, 2024, p. 26).

Antígona González, de Sara Uribe, es un drama poético experimental, que representa el silencio de los desaparecidos durante el sexenio de gobierno del expresidente Felipe Calderón (Moreno, 2025, pp. 119-138) y da voz a las víctimas de la guerra entre el crimen organizado y el Estado mexicano, mutados los silencios en los mismos cuerpos de los ausentes. No hay espacio ni acción dramática, solo lirismo, expresión poética y multiplicidad de voces reales y ficticias que combinan lo periodístico y lo literario con un “horizonte de alusiones” a la *Antígona* de Sófocles, de Yourcenar, de María Zambrano, de Leopoldo Marechal, de Judith Butler, de Griselda Gambaro o de Carlos Satizábal,

que funcionan como un coro de “conexiones afectivas” entre ellas (Ette, 1995, p. 18). En estas tragedias no hay poder al que enfrentarse, porque el mayor poder es el silencio: “Yo supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte este silencio amordazándolo todo” (Uribe, 2012, 65).

Cassandra iluminada (rito de pasaje), de Noemí Frenkel, dos actos protagonizados por los personajes de Cassandra y La Mujer salpicados con algunos versos traducidos de la *Orestíada* de Esquilo, vive un poco más alejada de los estudios más recientes, pero nos permite recuperar *Kassandra*, de Sergio Blanco, una parodia invertida, polisémica, cuyo personaje se puede interpretar como “la inmigrante latina en los Estados Unidos que vive de la prostitución” (Urdician, 2016, p. 265): “un ajustado vestido de leopardo, medias negras de rejillas y zapatos rojos de tacón alto” (Blanco, 2005, p. 6). A diferencia de su destino clásico como botín de guerra, esta Kassandra hace un registro eficaz y efectivo de todos los héroes de la Guerra de Troya en función de una cuestión puramente anatómica: el tamaño de su miembro viril.

El monólogo se transforma en pesadilla en *Los motivos de Antígona* de Ricardo Andrade Jardí cuando Antígona despierta en el Tártaro mexicano, en Ayotzinapa, y ve a todos los ciudadanos sepultados, desplazadas las madres, desaparecidos los esposos, abandonados los hijos en una realidad decadente que se niega reconocer:

64

Y de pronto Antígona abre los ojos y descubre que de tanto caminar ha llegado al Tártaro y que ese lugar hoy se llama Ayotzinapa México. Y con terror, y ese llanto que arranca la esperanza de los ojos, comprende cuántas sepulturas faltan y cuántos tiranos hay aún por derrocar para terminar de una buena vez con su inagotable e involuntario oficio de sepultadora. Antígona agotada desea por un momento eterno ser, entonces, la sepultada³.

Una llamada a cobro revertido es otro de los formatos que acogen estos monólogos dramatizados. En *Medea llama por cobrar*, de Peky Andino Moscoso, Medea, inmigrante ecuatoriana, como migrante era la *Medea del Olimar* de Marina Perkovich, llama desde Nueva York a Quito para contar sus miserias, sus experiencias, los oficios de sirvienta que desempeñó, la desesperación, el

³ Rescatado de <https://diogenesbcn.wordpress.com/2014/12/01/los-motivos-de-antigona-%C2%B7-teatro-mexicano-contemporaneo/>

abandono, la marginación y finalmente la inexistencia. Nueva York es la ciudad de los Vellocinos y adquiere la característica de un personaje más de la trama. Peky Andino utiliza dos pretextos: el primero, la tragedia escrita por Eurípides; el segundo, un hecho trágico ocurrido en Nueva York en el que una inmigrante ecuatoriana se suicida lanzándose a los rieles del tren junto a sus hijos, en respuesta al abandono y al maltrato de su esposo (Bravo de Laguna, 2015, pp. 2437-2445). Como bien apunta Luisa Campuzano (2006), el carro alado, con el que concluyen algunas tragedias clásicas, se transforma en vagón de tren de metro y la intervención del *deus ex machina*, propio de los tragediógrafos clásicos, se transpone en la máquina férrea que acaba con la vida de Medea:

Todos los trenes de York conducen al final. Y el último que pasa por esta estación tiene un vagón con mi nombre y con los nombres de tus vellocinos. Tengo que colgar. La máquina de la muerte se acerca (Moscoso, 2005, p. 31).

65

También Andino Moscoso, en su *monólogo postcibernético, Ulises y la máquina de perdices*, utiliza la misma estrategia de una operadora telefónica, esta vez con la voz de Atenea, que contesta las llamadas que Ulises intenta hacer a Penélope. La operadora Atenea también pone en contacto a Ulises con la voz en off de Agamenón y Telémaco, que aprovechan la ocasión, en una única y oportuna aparición, para despedirse y pedirle a Ulises que no regrese a Ítaca:

PENÉLOPE: Después de esta llamada, Polifemo se tragará el teléfono y me iré **a la selva** con un traficante de fama, me llevaré los tejidos que terminé con mis amantes en las noches que estuviste ausente. Si recuerdas la ruta de regreso a Ítaca, por tu bien, vuelve a olvidarla. Hasta nunca, varón de multiforme ingenio, hasta nunca, nunca, nunca... (Moscoso, 2005, p. 78).

El último monólogo al que haremos referencia es *El escorpión blanco* de Daniel Fermani, la universalidad de una Medea innominada que aparentemente recepciona el mito de Eurípides y de Séneca pero que nada nos dice ni de su extranjería, ni de su fama ni de su pasado mítico. Solo revisa su camino como mujer y como madre, “un ser humano creí ser... Humana era yo, mujer, madre quizás” y desliza su condición de animal monstruoso quizás en el título y en algunos fragmentos de la pieza, “mensajera de la muerte soy, que no de la vida... Vida he sido y muerte seré” (Fermani, 2012, p. 2).

Después de esta mirada a monólogos dramatizados, destacamos brevemente las voces corales que genera Antígona en cuatro países diferentes, Argentina, Colombia, México y Uruguay, como producciones teatrales que intentan rescatar la memoria desde el ámbito escénico, “un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa hacia el futuro” (Vezzetti, 2007, p. 3). Antes de analizar algunas de estas obras, citamos como referencia *Antígona* del dramaturgo Mohammad Al-Attar que fue interpretada por refugiadas sirias en Beirut en 2014. Entre algunas de las obras, destacamos *AntígonaS: Linaje de hembras* de Jorge Huertas, que aborda la problemática de los desaparecidos durante la dictadura argentina fusionando elementos de la cultura porteña como el tango, el fantasma de Jorge Luis Borges o la figura de Eva Perón, “embalsamada peregrina”, con elementos griegos como el coro; *Antígonas. Tribunal de Mujeres* de Carlos Satizábal y Patricia Ariza, interpretado por Ángela Triana y otras actrices profesionales que se encargaron de llevar el hilo conductor acompañando a algunas de las madres de Soacha, Colombia, cuyos hijos, asesinados por el ejército, fueron vestidos como guerrilleros para ser identificados como miembros de las FARC, convirtiendo la obra en un ritual fúnebre más que en una pieza dramática de denuncia (Núñez y Millán, 2020, p. 36); *Antígona Oriental*, escrita por Marianella Morena, parte de fragmentos de Sófocles y de los testimonios de expresas políticas, hijas y exiliadas de la última dictadura militar de Uruguay, que conforman un coro femenino de diecinueve mujeres sin experiencia previa en la actuación. Este coro, liderado por dos actrices y cuatro actores profesionales que recitan los versos de Sófocles, acentúa el concepto tratado en todas estas obras autoficcionales o “trágico-biográficas” (Morales, 2022). A estas tres producciones de voces colectivas, sumamos *Podrías llamarte Antígona*, escrita por Gabriela Ynclán, pieza concebida como denuncia ante las autoridades mexicanas por su actuación en la tragedia de la mina de carbón de Pasta de Conchos, en Coahuila, en febrero de 2006. Una explosión de gas dejó atrapados en la mina a 65 trabajadores que no pudieron ser rescatados debido a las altas concentraciones de gas metano en el interior. Tres años después un miembro de la ONG *Cereal* (Centro de Reflexión y Acción Laboral), pidió a Gabriela Ynclán una pieza que acompañara a los familiares:

Ella se puso a escribirla. La tenía hecha en dos semanas. Me la dio a revisar. Estaba muy bien. No todo era idéntico, por lo que la había llamado *Podrías llamarte Antígona*, pero se respetaba lo que ellas habían visto de la ley antigua enfrentada a las leyes de los hombres (González Vaquerizo, 2014, p. 98).

2. Las Fronteras

Nuestra frontera, o por los menos de la que parten nuestras lecturas de los “clásicos teatrales” hispanoamericanos, es *La Frontera* de Cureses (Bravo de Laguna, 2010). En la época de la conquista del sur de la Argentina en el siglo XIX, su desierto, “vocablo excluyente utilizado a lo largo del siglo XIX para referirse al territorio sometido a la influencia del indio” y complementario al uso de la palabra “frontera” (Servelli, 2010, p. 33) magnifica, desde el propio título, la metáfora de una vocación de humanidad universal como defiende el personaje de la vieja y sabia Huinca: “Tuita la sangre es igual... tuita es d'este mesmo suelo... no hay nada que separe a los de allá y a los de acá” (Cureses, 1964, p. 15). Pero a pesar de estas buenas intenciones, nos imponemos límites para no cruzarlos ni que los crucen, fronteras infranqueables hechas de sangre, de miedos, de penurias y dolor:

BÁRBARA: ¡Siempre una frontera que crece y crece sin poderla detener!... La frontera que separa la tierra, los sentimientos... los corazones... No pensaste nunca, Jasón, en lo lindo que sería si ella no existiera (Cureses, 1964, p. 43).

2.1. Fronteras geográficas

Como hemos resaltado en anteriores trabajos (Bravo de Laguna, 2018, pp. 43-60), en la tradición clásica el límite, la frontera, estaba representado por espacios geográficos que simplemente simbolizaban dos culturas (griego-no griego). En la dramaturgia americana contemporánea el antagonismo comparte territorio y separa dos mundos, incomunicados entre sí en los márgenes de cada una de sus soledades. La india Bárbara, transposición de Medea en la tragedia de Cureses se pasó “diez años viviendo a lo indio” (Cureses, 1964, p. 39); la hechicera Medea González vivía entre cristianos; Jinga, “a mulher africana”, era adorada como “ídolo bárbaro” en *Além do rio* de Olavo; Medea Navarro deambulaba “casi como

salvaje” (Drago, 1980, p. 15). Estas piezas dramáticas hablan de indios que aman su tierra, su raza y su origen, que cantan canciones de cuna en lengua Kom, que conocen la sabiduría indígena, pero que son despojados con barbarie de este conocimiento por criollos supuestamente civilizados. Las realidades identitarias, históricas y étnicas se reproducen en las líneas fronterizas que separan los espacios dramáticos y resignifican la oposición entre el Viejo y el Nuevo Mundo: el norte cristiano, blanco y rico, y el sur indígena, negro, idealizado, primitivo, salvaje y mitologizado (Bravo de Laguna, 2018, pp. 43-60).

Representados como barreras naturales en forma de ríos, incluso con nombre propio, el Paraná, el Río de La Plata, el río Magdalena, ríos que hablan en primera persona como el “río coro” de *AntígonaS: linaje de hembras*, “yo el río/ estoy hecho de tiempo (Huertas, 2002, p. 3) ; selvas o desiertos, estos límites están diseñados con la misma función estética, simbólica y dramática, de modo que, aunque diferentes, los escenarios son idénticos: isla habitada, separada de la civilización por un río; el rancho en la frontera, “una isla en mitad de la pampa, del fortín y de la posta”, una fortaleza donde todo alrededor es “campo abierto y desierto” (Cureses, 1964, p. 7); un “casino de la tierra sin mal” (Worstell, 2004, p. 13); “uma ilha formada no cotovôlo de um rio” (Olavo, 1961, p. 200); una selva “rumososa, siniestra, al fondo y a la izquierda” (Ríos, 1961, p. 393). Todas estas fronteras representan un origen primitivo, su cultura, su religión, su tradición y su conocimiento.

En *Antígona: las voces que incendian el desierto*, Perla de la Rosa denuncia el silencio de las autoridades mexicanas ante los feminicidios de Ciudad de Juárez. Con un juego de transposiciones que permite trascender el imaginario colectivo, esta pieza nos obliga a atravesar los límites y a posicionarnos. La autora convierte a Polinices en hermana desaparecida de una Antígona que no solo reclama su entierro, sino encontrar el cadáver, confirmar la muerte y obligar al Estado a reconocer el asesinato. Antígona no se suicida, sino que termina descalza y caminando sola por el desierto, mientras un coro de mujeres anónimas ocupa el espacio escénico para denunciar la violencia y contar las historias de sus muertes, la misma huida que hiciera Bárbara cuando mata a sus hijos y huye al desierto “más allá de tuitas las fronteras” (Cureses, 1964, p. 72).

Medea del Paraná de Suellen Worstell de Dornbrook es un original discurso teatral donde se superpone el mundo griego con la cultura toba y el universo mítico guaraní en la provincia argentina de El Chaco. Jasón, Capitán de la

Patrulla Internacional, seduce a Medea, una divinidad surgida del río Paraná, hija de Wediaq, rey de los ríos, y nieta de Chi'ishí, la mujer estrella. En la casa flotante de juego donde Creonte es el dueño y su hija Anahí atiende la ruleta, se produce la acción dramática. En el acto final Medea hace llover sobre las máquinas, electrocuta a Creonte y a su hija, y regresa a su río saltando desde un puente con sus hijos. Las referencias a los ríos como elementos purificadores se encuentran en muchas de estas obras analizadas. En la mencionada *AntígonaS, linaje de hembras*, el Río de La Plata es el “cementerio anónimo de los insepultos”, un espacio de memoria y olvido:

En cambio a Polinices lo entregó insepulto al agua, para que su cuerpo se deshaga en la voracidad de los peces y del barro; o desnudo, sucio de petróleo y destapado de estrellas lo abandonó al borde del Riachuelo, entre los hierros de carcomidos barcos. Perros y ratas se hacen festín con el cuerpo amado (Huertas, 2002, p. 4).

Sarina Helfgott en su *Antígona* también invoca, con serena belleza, “una hermosa sepultura del agua” para su hermano:

Así no tuviera pies ni manos me arrastraría hasta mi hermano, y con los dientes rompería la infame soga, y rodaría con él hasta el río. Tendría entonces la hermosa sepultura del agua, el éxtasis de los ahogados, el sueño de los náufragos (Helfgott, 2007, p. 101).

En *Além do rio*, de Agostinho Olavo, Medea-Jinga es una reina africana que traiciona a su pueblo por el amor de un comerciante de esclavos y que antes de dejar Costa de Marfil mata a su padre y envenena a su hermano. A los pocos años, al conocer el futuro matrimonio de Jasón con Creúsa, la hija de Creonte, la mata con un hechizo mortal y asesina a sus hijos para que su padre no se los lleve. Aquí el río es la frontera que separa a la comunidad blanca, representada por las Lavanderas, de la comunidad negra, representada por vendedores ambulantes y esclavos negros. Las mujeres blancas lavan sus ropas cerca del río y no solo relatan, a modo de coro griego, los acontecimientos que suceden en la escena sino que los juzgan y los condenan.

En *Donde se descomponen las colas de los burros*, Carolina Vivas Ferreira compone la trama de una madre que busca el cuerpo de su hijo, “falso positivo”, asesinado por agentes del estado colombiano. Tras encontrarlo e intentar darle

sepultura, termina lanzándolo al río para que otra madre “huérfana” que ha vivido lo mismo tenga consuelo al hallarlo. Esta acción final resignifica la obra porque este gesto impropio de Antígona propone y proyecta una respuesta colectiva que reconstruye las resistencias de comunidades femeninas sobre el duelo y la pérdida:

DOLORES: Se lo entrego al río.... será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi Salvador. ¡Maldito sea este tiempo donde “no hay lugar para los muertos”! (Vivas, 2013, 23).

El río es también metáfora de espacio sagrado donde conviven todos los tiempos y los sacrificios de todos los tiempos. Como señala Joseba Buj, los desaparecidos son “arrastrados por los sangrientos ríos profundos que surcan Tamaulipas” (Buj, 2019, p. 19). El protagonista yace en el fondo del lodo “donde se descomponen las colas de los burros”, donde reposan los restos de todas las tragedias americanas:

70

PERSONAJE: Era la época de los camiones carnívoros, de uno de ellos me arrojaron y me dejaron aquí: donde reposa, desde hace más de 600 años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía. Pero mi muerte no honra a nadie, desencarno en vano. A mi derecha, un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español. Vaya contertulios y lugar para una cita. Quién sabe con qué más pueda encontrarme, quizás éste sea el lugar donde se descomponen las colas de los burros. No seré más ese que ella quiere que sea, ahora seré yo. (Pausa.) ¿Y quién es yo? (Vivas, 2013, pp. 5-6).

Reseñamos, como testimonio, las quince crónicas que la periodista Patricia Nieto recogió en su obra *Los escogidos*, donde hace una relación de los cadáveres de Puerto Berrio, en la Antioquia colombiana, los N.N., los *Nomina Nescio*, rescatados del río Magdalena desde 1948. En una de estas crónicas, “El bautista”, apodo del médico forense Jorge Pareja, poetizaba sobre los nombres silentes y sombríos en una bella letanía que les devolvía, no la vida, pero sí su recuerdo: “Nelson Noel, Nevardo Nevado, Nancy Navarro, Narciso Nanclares, Narana Navarro” (Nieto, 2022, p. 237).

En *Los tangos de Orfeo* de Alberto Rodríguez Muñoz la morada del Patrón, Hades en la tradición clásica, se esconde en la irreabilidad, indefinida geográficamente, de una “pequeña casita de película” (Rodríguez, 1965, p. 87), como la llama Nena. Esta casita está separada del resto del mundo por el Riachuelo, el Aqueronte, el límite entre los dos *kosmoí*, río mítico que han de atravesar las almas para llegar al reino de los muertos representado en la tradición clásica como “un río casi estancado, con márgenes fangosas y cubiertas de cañaverales” (Grimal, 1997, p. 39), “un río oscuro” como el riachuelo de Rodríguez (Rodríguez, 1965, p. 123), o el “Riachuelo, entre los hierros de carcomidos barcos” de *AntígonaS: linaje de hembras* (Huertas, 2002, p. 4).

2.2. Fronteras históricas

Aparte de estos elementos, hay dos elementos coincidentes en la mayoría de las obras que hemos seleccionado: el estado como “no nación” enfrentado a la comunidad étnica, en ocasiones cómplice del poder, como se refleja en *Antígona Bel*, de Gárbero, donde el personaje del alumno amenaza a su profesora universitaria: “si ella vuelve a hablar de su novela romántica con el Estado, la voy a invitar a ver nuestro estado aquí” (Gárbero, 2024, p. 386); y los saberes y conocimientos que emanan de las jerarquías culturales, étnicas, raciales derivadas de lo primitivo entendidos como estereotipos identitarios de poblaciones asumidas como inferiores frente a los poderes occidentales.

Quizás la inspiración de algunos creadores y creadoras para recrear los mitos clásicos comparte criterio con el planteamiento inicial que Leopoldo Marechal, a mediados del siglo pasado, se hizo al recrear *Antígona Vélez*, precedente indirecto de casi todas las demás, “rito fundacional de un espacio argentino” (Alonso e Houvenaghel, 2008):

Intenté una obra dramática que fuese argentina y universal. Para ello me propuse recoger una fábula de tipo universal, tal como la que nos puede ofrecer el teatro griego y ponerla en acto de nuestros hombres y darle otra vida en nuestro paisaje... Elegí el más familiar para mí: la llanura. Resuelto el problema del lugar había que pensar el tiempo en que transcurría la acción. Elegí la época más dramática para la llanura, que es la de su conquista.⁴

⁴ Entrevista a Leopoldo Marechal en *El Hogar*, 20 de julio de 1951, año XLVII, nº 2175.

2.2.1. Tiempos de Conquista

Luis Díez del Corral afirmaba que “los mitos son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista (...) para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto al centro representado por la Antigüedad” (Díez del Corral, 1974, p. 93). Este “escapismo relativista” lo cultivaron, sobre todo, dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX, que habilitaron fronteras físicas y simbólicas de América, borradas en tiempos y espacios, para que la pudiera habitar “otro latinoamericano... marginalizado, subdesarrollado y exótico” (Escalante, 2000).

En la ya mencionada *Além do rio*, la acción dramática se sitúa en el Brasil colonial y esclavista del último cuarto del siglo XVII. *La cabeza en la jaula* de David Cureses, *El límite* de Alberto de Zavalía, y *La hechicera* de José Luis Alves, son obras de inspiración histórica que recurren a la mitología clásica para hablar de héroes desde una posición universal, donde la historia local se mitifica a través de la tradición grecolatina. *La hechicera*, “oratorio trágico”, nos traslada a Tucumán en la época de la colonización y la Inquisición, donde el conflicto del mestizaje, ritos y supersticiones de ambas culturas no permiten diferenciar la civilización de la barbarie. La hechicera india, Medea González, reflejo del personaje histórico de Luisa Gonzales, es enjuiciada y condenada por brujería en 1689 en Tucumán y se enfrenta a los poderes religiosos, políticos y militares, fanáticos, crueles e ignorantes, que le acusan de bruja y “matadora de gentes” (Alves, 1997, pp. 26 y 33). *El límite* rememora la cruel ejecución del intelectual antirrosoista Marco de Avellaneda, padre del futuro presidente, cuya cabeza, clavada en una pica en la Plaza de Tucumán el 3 de octubre de 1884, fue recuperada por Doña Fortunata García para darle cristiana sepultura. Y, finalmente, *La cabeza en la jaula* narra el desmembramiento en 1782 de José Antonio Galán y la posterior recuperación de sus restos por las mujeres de los familiares, que no son otras que Antígona, Ismene y el coro de tebanas. La acción se ubica en la colombiana villa de Guaduas, situada junto al río Magdalena, paso obligado hasta Santa Fe de Bogotá:

72

Por la villa de Guaduas transitaban obligatoriamente los viajeros llegados de España, los nuevos oficiales del ejército, los estudiantes que regresaban a su patria, los arzobispos, el clero en

general de esa católica América y también los virreyes con sus comitivas (Cureses, 1986, p. 27).

Medea Mapuche del chileno Juan de Radrigán, ambientada en la Guerra de Arauco, es una particular reflexión sobre la marginalidad social en autoritarismos proyectados en la dictadura de Pinochet con una poderosa Medea llamada Kütral que se enfrenta a la deslealtad de Jasón y, por supuesto, de los españoles; *Malintzin. Medea americana, drama en tres actos en versos y prosa*, de Jesús Sotelo Inclán y *La Selva* de Juan Ríos aprovechan iconográficamente la figura de Medea para hablar de traición, de identidad indígena, de violencia española en la conquista de América y de contextos culturales y políticos revisados desde una perspectiva histórica mitologizada que permite otras lecturas impregnadas de tópicos.

2.2.2. Tiempo de Revoluciones

73

La oscuridad de la razón, de Ricardo Monti, recrea una *Orestíada* porteña “hacia 1830 en el corazón de Sudamérica”, época en la que la intelectualidad joven del Río de la Plata emigra a Europa. Este traslado del mito nos transmite la idea de una ciudad conmocionada, de exiliados que vuelven y crímenes que no se pagan. Uno de esos exiliados que regresa de Francia es Esteban Echevarría, el referente histórico del protagonista, Mariano-Orestes, y que murió exiliado en Montevideo. La estructura autoritaria de la Micenas de Agamenón corresponde al esquema en el siglo XIX del gobierno de Juan Manuel de Rosas, a la estructura de una Argentina dividida que también eligió la citada obra de Alberto de Zavalía. Por esta razón para Ricardo Monti Mariano “era un símbolo. Chapurrea francés porque sería el argentino que iba a instruirse a París, a un medio bárbaro. ¿Quién es Orestes, sino un exiliado perdido?” (Bravo de Laguna, 1999, p. 208). Este Mariano-Orestes argentino tiene la misma intención que el Orestes de Hugo Argüelles en su obra *Los gallos salvajes* donde regresa al hogar para matar, no a la madre, sino al padre, y para sacudirse las Erinias mexicanas, las *Tzitzimime*, que le persiguen desde niño, aglutinando, una vez más, la mitología clásica y la indígena.

La Ley de Creón, de Olga Harmony se sitúa en los albores de la Revolución de México en la primavera de 1910, época en la que el gobierno estuvo bajo el

control del dictador Porfirio Díaz, entre el 28 de noviembre de 1876 y el 25 de mayo de 1911.

En esta lucha continental *Antígona*, de Sarina Helfgott, sitúa su acción en “un gamonal de un país sudamericano” cuya hacienda es atacada por un grupo de guerrilleros donde mueren los dos hermanos: Javier/Polinices y Pablo/Hetéocles (*sic*). Antígona, tras cubrir a su hermano con su velo nupcial, se enfrenta a su tío Ramón/Creonte, que trata de seducirla, pero ante su resistencia la asesina con el cuchillo que ella misma porta, al tiempo que grita “*ise ha suicidado!*”, una virtuosa Lucrecia hispanoamericana que reclama la venganza de los suyos cuando regresan los guerrilleros e indígenas para tomar la hacienda, como en la obra de Rolando Steiner, donde también se apela al sistema colonial, la esclavitud de los indígenas y su alzamiento. La obra, que se desarrolla en un solo acto, empieza de madrugada y dura veinticuatro horas, está dividida en dos planos: el vestíbulo de la casa-hacienda y un practicable camino por donde Ramón/Creonte ha salido a cazar al traidor Javier, prohibiendo expresamente que se dé sepultura a su “hediondo sobrino” (Helfgott, 2007, p. 103), epíteto posiblemente inspirado en las proféticas palabras que Tiresias le comunica a Creonte en los versos finales de la tragedia⁵, y que posiblemente hayan inspirado a Gustavo Casanova en su obra *Hedor maldito*, obra que selecciona pasajes de *Los siete contra Tebas* de Esquilo y de *Antígona* de Sófocles y los completa visualmente con escenas representadas cinematográficamente, o el coro de *AntígonaS, tribunal del mujeres*: “Nosotras Antígonas / Las novias de la mugre / del hedor madres” (Huertas, 2001, p. 62):

74

El dulce Javier, al que crie y quise como a mi propio hijo ha traicionado a los suyos. Quiso entregar sus tierras a la ‘revolución’. Vino a hacernos la guerra: se tiñó con la sangre de su hermano. Levantó a la indiada... (Helfgott, 2007, p. 107).

En *La joven Antígona se va a la guerra, desvarío dramático en dos actos*, de José Fuentes Mares, en alguna revolución indeterminada, dos guerrilleros conocen a la joven Antígona, a la que el jefe de la célula, Antonio, le encarga poner una carga explosiva en la Estación del Norte para generar la adhesión del pueblo a la causa del partido, pero no:

⁵ “Φέρων ἀνόσιον ὄσμὴν ἐστιοῦχον ἐς πόλιν”, Sofl., Ant., v. 1083. “Llevando su hedor impuro a la ciudad custodiadora de altares” (trad. Luis Gil)

¡Sí, fue por ellos! Cuando dejé el bolso y me retiraba, uno de aquellos niños me miro y me sonrió... ¡Jamás podré olvidar aquella sonrisa inocente!... Era la de un niño que no tenía por qué morir. ¡Y no lo dejé morir! (Fuentes Mares, 1969, p. 97).

Y cuando Antígona se niega a poner la bomba en el tren, Juan estalla en una ira que ejemplifica su percepción como ejemplo de lucha de clases:

¿Cómo iba a convencerme una señorita de tan buenas familias? ...pura basura, una niña burguesa, buena cuando más para ir a misa de doce con el novio (Fuentes Mares, 1969, p. 86).

Esta pieza obliga al público a enfrentarse a cuestiones como la violencia y las mecánicas del poder, apela a la humanidad y a la reflexión sobre un futuro incierto, a la llamada a la acción, destructiva o no, a la exigencia personal de cambio y de reconocimiento. Y a pesar de todos estos planteamientos culmina con sencilla reflexión en la última frase agónica de Antígona: “se os olvida que el hombre existe”.

75

2.2.3. Tiempos de Dictaduras

Deudora de la saga tebana, en *El tiempo de la plaga*, de Abelardo Estorino, Lalo Pantoja, Layo, Presidente de la república, es atropellado con su coche por Edipo. La tortura a los tres santeros, brujos, ciegos y negros alude a un gobierno corrupto, manipulado por un tirano con las características propias de un dictador de los muchos que gobernaron durante décadas los países de Latinoamericana y del Caribe.

Luis Rafael Sánchez sitúa *La pasión según Antígona Pérez* en la imaginaria República de Molina, donde Antígona está en prisión por enterrar a los hermanos Tavárez, en una transposición directa de Creón Molina en el dictador dominicano Rafael Trujillo Molina:

ANTÍGONA: ¿A dónde irás Creón destronado? A tocar los tambores para Papa Doc o asilarte en algún país europeo bajo estricta promesa de no iniciar actividades políticas. Derrochador vagabundo de garitos y ruletas, extranjero despreciado, ridículo ex-emperador de América (Sánchez, 1974, pp. 64-65).

Con *Antígona en el infierno: drama en un acto*, Rolando Steiner intenta hacer visible el infierno en el que vivieron los nicaragüenses durante el primer somocismo, el que se prolongaría desde 1937 hasta 1979 en sus tres períodos. Con numerosas referencias a las revueltas políticas, a las torturas y a la crueldad de obligar a los condenados a cavar su propia fosa, Antígona encuentra la tumba de su hermano en una acción contraria a la de la heroína de Sófocles, desenterrar el cadáver para visibilizar el crimen de estado:

Arbitrario rey que das furtiva sepultura a tus víctimas; que las ocultas como despreciables botines de guerra y las niegas al duelo de sus madres (Steiner, 1968, p. 252).

Yamila Grandi retoma la obra de Sófocles en 2003 para crear *Antígona ino!* y abordar, con esta pieza, la ausencia de justicia y reparación tras la dictadura en Argentina. Hija de dos desaparecidos, Claudio Nicolás Grandi y María Cristina Cornou, en *Antígona ino!* la protagonista se niega a enterrar a su hermano en una simbólica fosa del olvido, porque antes habría que “desenterrar” las culpas de todos los responsables y cómplices de los desaparecidos. De este núcleo la dramaturga logró extraer *Una mujer llamada Antígona*, un monólogo escrito en 2010 y dirigido por Lucía Herrera, que involucró en el espectáculo a la misma autora reproduciendo una grabación de su voz en off en la que la protagonista no se llama Antígona, sino *Anogitna*, “ella es el reflejo y la repetición.... una suerte de Alicia adulta, que atraviesa el espejo, para dar sentido al universo” (Grandi, 2022, p. 391), como *Medea en el espejo*, de José Triana:

76

A través de este espejo, puedo ver con nitidez... a otra yo en algún sitio. Ella también entierra a su hermano. Esa otra yo es mi imagen invertida: este lunar que aquí toco en la mejilla derecha, ella palpa en su mejilla izquierda, y todo así. Si mi nombre es Anogitna... Si existe una Anogitma, no estoy sola (Grandi, 2022, p. 391-397).

Terminamos esta serie con *Prometeo. Hasta el cuello* de Juan José Santillán, una pieza ambientada en las afueras de Buenos Aires donde el militante Augusto Pontani/Prometeo es retenido en un apartamento clandestino del Movimiento por haber cometido una traición a su propio partido y será asesinado si no dice lo que sabe. Esta versión libre inspirada en *Prometeo encadenado* de

Esquilo explora la memoria, la traición y la desilusión política en un contexto post-dictatorial argentino:

Todos sienten lástima por el pobre Pontani que ni sabe por qué lo guardaron. No lo puede precisar. Y eso que es o era un referente. Te sacaron de contexto y quedaste en el aire. Colgado (Santillán, 2008).

2.3. Fronteras sociales

77
El reñidero de Sergio de Cecco reconstruye una *Orestíada* entre guapos cuchilleros, al estilo de Juan Muraña, entre caudillos porteños en el barrio de Palermo en el año 1905. El reñidero de gallos es un círculo cerrado que recuerda la antigua *orchestra* de la tragedia griega habitada no por el coro, presencias vivas, sino por los *raccontos*, evocaciones de los muertos que dan a conocer los antecedentes necesarios para la comprensión del mito. También recurre a un reñidero de gallos Yerandy Fleites Pérez en la reinterpretación del mito de Electra en *Jardín de Héroes*, “un jardín lleno de Ulises, Hércules, Aquiles, Héctores, Agamenones” (Fleites Pérez, 2009, p. 485), donde un antiheroico Orestes, “representante del desarraigado que se manifiesta en parte de la nueva generación de jóvenes cubanos” (Ferrer Cairo, 2023), llega a la casa para salvar a los gallos que se están muriendo pero no para vengar el asesinato de su padre: “Soy un hombre común. Quiero hacer mi vida a mi manera, sin que ningún hado ni ninguna estupidez de esas decida por mí” (Fleites Pérez, 2009, p. 485). Yerandy desacraliza el concepto de héroe y esto le permite cuestionar valores sociales ya establecidos y reflexionar sobre una generación joven que busca su propia identidad y explora sus nuevas formas de pertenencia en la sociedad contemporánea: “solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo” (Fleites Pérez, 2012, p. 497). Fleites Pérez también escribió una *Antígona* que ubica en una casa colonial de un contexto caribeño decadente. Los inexistentes límites entre la separación de lo público y lo privado permiten que el Estado, representado por Creonte, irrumpa y controle el espacio del hogar. La selección del entorno privado como *locus* de desarrollo de la tragedia apunta entonces hacia la carencia de libertades individuales en la isla.

En *Medea de Moquehuá*, pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, de naturaleza hostil, de vientos, tormentas, aullidos de perros, rayos y

relámpagos, Medea se alberga en un hotel de baja categoría regentado por Creonte donde su hija trabaja como bailarina. El resto del argumento y el orden de las secuencias se respeta según el argumento clásico de Eurípides y Séneca.

La Navarro de Alberto Drago nos sitúa en la localidad argentina de Luján en los años 20 del siglo pasado. En esta ocasión, el indio, históricamente masacrado y silenciado, despreciado y exterminado, desplazará el mito porque, a diferencia de su hipotexto clásico, Medea asesina a Jasón, Juan Cruz, y permite que su hija Alba, embarazada del indio Nahuel, busque su futuro en otro lugar, acompañados por El Chino, gaucho del Sur a su servicio.

La acción dramática de *Antígona Bel* de María Fernanda Gárbero, subtitulada “uma peça pandémica”, se desarrolla Belford Roxo, conocida popularmente por ser una de las Baixadas más peligrosas de Río de Janeiro, “cuna de la violencia en Brasil” (Souza Alves, 2015). En plena pandemia del COVID, Isabel dos Santos, Bel, único personaje que habita el escenario, busca a su hermano Renato dos Santos, Polinices, el renacido y el no encontrado, que sufrió un accidente repartiendo comida en su *motoboy*, contrajo COVID en el hospital y nada más se supo de él: “un nadie, un gil, un negro de mierda de la Baixada que tuvo COVID porque salió de joda con sus amigos pobres y negros” (Gárbero, 2023, p. 379). Los personajes antagónicos que se enfrentan a Isabel y, por lo tanto, a toda la comunidad de los “sin nombre”, son dos marionetas gigantescas y desproporcionadas que aparecen de espaldas, títeres que simbolizan poderes sin rostro que son movidos por otros hilos invisibles, poderes políticos corruptos y religiosos: César Capece, el Concejal, un político al que todos temen y el Pastor Wallace, Tiresias evangelista que profetiza el futuro de Bel y la enfrenta a toda su comunidad; la inconsciencia de juventud y la tentación que “trabaja día y noche en su cabeza” son las culpables de sus acciones y su formación académica la responsable de su testarudez. Contra estos poderes dirige María Fernanda su mirada crítica activa y descarnada y resuelve finalmente el *agón*: el cuerpo de Renato, metido en una bolsa negra que nadie podrá verificar, se enterrará en una fosa común e Isabel sellará su voz con la de su comunidad, alejada de su libertad y compromiso.

2.4. Fronteras cerradas

Tres celdas comparten tres obras con tres elementos claramente diferenciadores. Griselda Gambaro con su *Antígona Furiosa* descolgándose de su horca en una celda, inaugura esta serie que continúa *La declaración de Electra* de Javier Roberto González que se sitúa en Buenos Aires en los años 90. En ella dos planos temporales dividen el escenario: el superior, una celda donde Electra es interrogada por su abogada, y el inferior, donde Electra, con sus fantasmas, va reconstruyendo toda la trama. González, utilizando técnicas propias del teatro expresionista, presenta a sus personajes con colores que intensifican el aspecto más destacado de cada personaje: el negro para los oscuros amantes, Egisto y Clitemnestra; el rojo para la apasionada Electra, el verde para el ingenuo Orestes. Con este procedimiento se aparta de la realidad no a través del empleo de recursos del teatro griego como la clásica máscara o el coro, sino de los juegos de luces y sombras.

79

A irmã de Antígona, de Nanda Gárbero, se distribuye en nueve escenas breves que se desarrollan en el Valle del Olvido, un extraño lugar habitado solo por mujeres, prefigurado inicialmente como hospital o cárcel, “será Tebas? Será que eu tô no exílio?” (Gárbero, 2024, p. 62), donde Clitemnestra está castigada por mal ejemplo e Ismene por “irrelevante” al igual que Ifigenia, “apenas mais uma vítima do medo do esquecimento” (Gárbero, 2024, p. 87), tan olvidada que su nombre ni siquiera aparece en la obra. Todas deambulan con ropajes de prisión, con uniforme a rayas, todas menos Clitemnestra, que se pasea sola con un cigarrillo en la mano y con un vestido color vino, color predominante de los ropajes que visten las integrantes de los cultos de las *Pombas Giras*, como afirma su autora: “una entidad de las religiones afrobrasileras como mujer de poder, feminidad y decisión”. Este mundo de las religiones y ritos yorubas ancestrales no solo se encuentran en las obras brasileñas *Além do rio*, *Gota d’Agua*, o en las obras de Nanda Gárbero, sino también en otras como *Medea en el espejo* de Alí Triana, donde los elementos mágicos-religiosos y los ritos sincréticos se tornan en un personaje más, o en *Medea fragmentada* de María Barjacoba, donde también se exploran elementos chamálicos que muestran la vitalidad del sincretismo cultural de América Latina y la adaptabilidad de los mitos clásicos que permiten nuevas formas de expresión artísticas. Invitamos a ampliar la

lectura de esta obra con “*Corpos do drama* de Nanda Gárbero: las reescrituras dramatizadas brasileñas de Medea es Ismene como prefacio de *Trilogía del Odio*” (Bravo de Laguna, 2025, pp. 7-24).

Museo Medea, de Guillermo Katz, Mª José Medina y Guadalupe Valenzuela, desubica el tiempo-espacial dramático, lo hace variable en función del espacio de representación que elijan y la frontera entre el espectador y el espectáculo, entre la sala y la escena, desaparece por completo. La sirvienta, a modo de Nodriza clásica, sugiere en el prólogo inicial la propuesta de la vulnerabilidad y soledad del abandono emocional que sufre la Señora, una Medea que “consume la vida en la habitación. Llora. Llora. Llora” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013, p. 6), y que planea la venganza de su marido:

LA EMPLEADA: “Señora, ¿Por qué no aprovechamos la casa que tenemos y hacemos que venga algún amigo artista, que ponga una foto, algún cuadro y que la gente pague para venir acá?” Y yo los hago recorrer la casa y entramos a la habitación de la señora y ustedes la ven ahí tirada en la cama (Katz, Medina y Valenzuela, 2013, p. 5).

LA SEÑORA: Nadie se va a alegrar impunemente de mi dolor. Nadie me va a juzgar de débil e insensible... Voy a desgarrar el corazón de mi marido. Le voy a hacer amargo mi destierro... La señora reaparece tirando combustible de un bidón por toda la habitación y en la cama (Katz, Medina y Valenzuela, 2013, pp. 21-22).

El sótano de la casa de *Los tangos de Orfeo* de Rodríguez Muñoz es su infierno, como en *La pasión según Antígona* Vélez donde la escena también se divide entre el palacio, arriba, y el sótano, abajo. A él se llega por medio de una escalera que sólo utilizan el Patrón, Beto y el Chueco. Si en la *Teogonía* “el imaginario inframundo aparece con una localización y unas dimensiones que permiten la existencia de moradas, palacios y cárceles subterráneos” (Hesíodo, *Teog.*, 713 y ss.), en esta obra Rodríguez crea, con el sótano, otro palacio donde suenan al unísono multitud de relojes. Podemos pensar que, siguiendo a Hesíodo, construye otro espacio inferior donde encadena a los Titanes derrotados. Éstos, “minutando” su existencia en forma de relojes, se configuran como engranajes superiores de una vida limitada, potencias demiúrgicas, primitivas, ctónicas, que reclaman su relación directa como descendientes del derrotado *Cronos*. El Patrón es el dueño del tiempo y el tiempo es, por tanto, su música y él, *vate supremo*,

maneja los sentimientos de los mortales “jugando con los relojes” en su sótano-infierno (Bravo de Laguna, 2003, pp. 117-132).

Otra *katábasis* se produce en *Proserpina y el Extranjero* de Omar del Carlo, donde se recrea el mito de Proserpina y de su madre Démeter con la inclusión de un mitema diferente, el de Orfeo y Eurídice. A la pensión de Marfa, Sibila o Hécate griega, acude Demetria, traslación de Démeter, nombre de la Diosa Maternal de la Tierra vinculada con el mito agrario de la llanura trigal argentina, a buscar a su hija Proserpina. Cora, cuyo nombre ya le confiere un *status* especial ya que *Kore* era el primer nombre que recibe Perséfone o Proserpina, vincula ambos personajes a un mismo destino. Estas voces infernales se complementan con la presencia de Porfirio y Marcial, quizás Minos y Radamantis míticos. El “Extranjero” es el “único ser humano” en medio de estas fuerzas oscuras, un extraño Orfeo atrapado entre dos amores, el de Proserpina y el de Flavia, sombra de su esposa muerta. En este punto la historia mítica se desvanece y se invierte la fábula. Esta inesperada Eurídice, Flavia, espectro más propio de Homero o Virgilio, es la que ahora se desliza a las profundidades del Hades para rescatar a su amado. Sin embargo, ni la música ni el canto serán capaces de ahogar las iras de los innombrables que ya han decidido su destino. Empujado por Marcial, el Extranjero yace, sin vida, al final de la escalera, y, por fin, con la inversión y refundición de los mitos su muerte libera para siempre a Proserpina de su cárcel.

3. El Mestizaje

En la obra de Verdecchia, el brujo, el chamán, es el personaje que consigue sanar las heridas de su distorsionada condición híbrida. Este espejo está potencialmente representado, consciente o inconscientemente, en casi todas las obras incluidas en este breve estudio y en muchas de aquellas que no están citadas. En *Polifemo o las peras del Olmo* de Horacio Rega Molina, obra que representa un hito importante, no tanto por su repercusión teatral sino porque significó en 1945 un retorno a la dramaturgia de inspiración en el mundo clásico, el autor enfrentó dos concepciones diferentes que simbolizaban el conflicto entre el campesino Polifemo y el extranjero Ulises, la lucha entre el mundo civilizado y el criollo. Este enfrentamiento, primitivamente idealizado, se ha ido repitiendo en muchas de las piezas y ha construido una realidad ideológicamente

posicionada, que Cureses intentó neutralizar: “Jasón: Tu sangre india y mi sangre cristiana.... un torrente que es necesario encauzar” (Cureses, 1964, p. 44).

Este hecho diverso del mestizaje que Verdecchia resolvió con su sanación a través del personaje del Brujo, en el caso de las reescrituras de estos mitos grecolatinos, aunque su finalidad dramática y simbólica sea diferente en cada una de las piezas que representan, se resuelve de manera diferente como defendemos en “Medeas en las fronteras: la tradición clásica en tres piezas teatrales latinoamericanas” (Bravo de Laguna, 2018, pp. 43-60)

Con la ayuda del Brujo, el personaje de Verdecchia entra en la lógica de los chamanes, como también hicieron otros dramaturgos: el indio Anambá en *La Frontera*; Batista en la tragedia de Olavo, “mestiço, nascido dos amôres sensuais do português com a escrava favorita” (Olavo, 1961, p. 215), con una “narración” muda y corporal que representa la privación de los negros del lenguaje verbal y permite la reconstrucción de sus rituales ancestrales como resistencia y estrategia para preservar su identidad (Carbalho, 2015, p. 12); el indio Nahuel en *La Navarro*, que termina marchándose con Alba, hija de Medea, o el indio calchaquí Pablo Rocha, que traiciona a la hechicera Luisa González. Esta introducción de otras figuras y saberes vehiculiza la posibilidad de escapar a las lógicas occidentales y transformar, de este modo, la cosmovisión marginalizada de personajes, sobre todo, femeninos, con nombres como Nana, Nena, Nina, La Sirvienta, La Vieja, la reflexión en los espejos de la propia Medea, o el coro como equilibrio racial de los personajes que estructura una composición equitativa de elementos indígenas o negros, y criollos o blancos (Bravo de Laguna, 2024, pp. 101-114).

Como muestra de nuestra imposibilidad de proponer una clasificación perfecta, aunque sea elemental, incompleta o equivocada, que es siempre mejor que el caos de datos como sugería Lévi-Strauss, dejamos para el final dos reescrituras de la silente Ismene.

La primera es *La fiesta de los moribundos* de César Rengifo, cuya acción se sitúa en Sapulpa, Oklahoma, EE.UU., en las oficinas de “Suministros Biológicos S.A. Limitada”, empresa “impulsadora de la ciencia y del progreso” dedicada al tráfico de órganos. Allí se dirige la anciana Antígona Sellers para reclamar los restos de su hermana gemela Ismene, muerta a los 80 años. Solo recuperará la mitad del cadáver y se negará a cobrar la indemnización de dos millones de dólares.

La segunda obra es *A tragedia de Ismene, Princesa de Tebas*, de Pedro de Senna. Ismene para salvar a Tebas del caos surgido por la dominación extranjera tiene la opción de entregarse y casarse con su invasor y engendrar con él un heredero capaz de legitimar la fuerza extranjera en suelo tebano. El dilema moderno de Ismene es “salvar la ciudad de una usurpación violenta, o violarse a sí misma mediante un matrimonio con el rey de Argos”. De Senna destaca que su tragedia es la *tragedia de la duda* y, de hecho, la duda es el corazón de su tragedia. Esta Ismene no quiere ser ni trágica ni sublime, pero tampoco quiere ser “la puta de Tebas” (De Senna, 2013, p. 39). Pertenece a una nueva concepción de la tragedia, ajena a la ética clásica que parte de una premisa fundamental: ¿Luchar por uno mismo, por su propia vida, es menos heroico o no podría ser tan “trágico” como “luchar por todos”? También es una obra sobre la moralidad, la ética y, por supuesto, sobre otra percepción particular, solitaria y compleja “de lo trágico”. Esta moderna princesa brasileña no puede librarse de una vida sin gloria porque su maldición, como la de todos nosotros, es el maravilloso deseo irracional de vivir, deseo que la manipula, la quebranta, y le hace profanar los elevados mandamientos de una ética que ya no es la suya, como tampoco es la nuestra. Ya es demasiado tarde, ya no quedan tebanos a quienes gobernar. Tebas cayó en silencio, sin una gota de sangre, tan sin honor como su reina, ahora, sin motivo para reinar.

*Eu gasto de viver/ gostava
agarro-me a vida/ mesmo urna vida
desgraçada/ minha vida desgraçada
eu viví/ um apego a vida mais forte que
eu
minha vontade de morrer/ Todos
morreram
eu vivi/ e nao posso querer outra coisa a
nao ser seguir vivendo....
todos estao mortos/ a vida também.*
(De Senna, 2013, p. 63).

*Existe um plano para salvar a pólis
pór meu nome entre os grandes de Tebas
entre os mortos/ urna chance de eu ganhar a
vida eterna/ a memória do povo
Existe urna chance de salvar a cidade.*
(De Senna, 2013, p. 27).

*Eu sou eu fui covarde/ eu quera viver apesar de
mim.*
(De Senna, 2013, p. 66)

Conclusiones

Este corpus abierto, conscientemente seleccionado, sin pretensión alguna de catálogo exhaustivo, es heredero de un legado clásico que recorre prácticamente un siglo de creaciones (la primera obra citada es de mediados de siglo pasado). Por supuesto que no están todas y que nos dejamos en la “taquilla de la sala de teatro” otras muchas recurrentes, simbólicas e históricas: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera; *Pedreira das almas* y *As Cofrarias* de Jorge Andrade; *Tebas-Land* de Sergio Blanco; *Antígona-Humor* de Franklim Domínguez o *El castillo interior de Medea Camuñas* de Pedro Santaliz, entre otras muchas. Sin embargo, hemos demostrado que en la estructura inicialmente propuesta de estas reescrituras teatrales estas obras encajan en estos modelos, dialogan entre ellas, establecen relaciones de pertenencia en las diferentes clasificaciones y trazan, de este modo, miradas poliédricas que trascienden más allá de la lectura de los mitos. Es evidente que el corpus irá aumentando y posiblemente esta clasificación, escalable y modular, permitirá recoger otras estancias donde incluir las futuras propuestas. Estas obras permiten transitar los silencios de la impunidad de la violencia de estado en Hispanoamérica, la violencia machista, la marginación social a través de testimonios personales y colectivos, la búsqueda de la identidad de género, cultural, nacional o personal, visiones críticas sobre la marginalidad de la mujer, la resistencia, en definitiva, como desobediencia civil al sistema impuesto y establecido.

Comenzamos con la obra de Verdecchia, y nos parece acertado terminar con la nota profética que dirige a los que viven en la zona fronteriza entre Canadá y los Estados Unidos y que amplía a toda Hispanoamérica:

Todo norteamericano, antes de que termine este siglo, descubrirá que tiene una frontera personal con América Latina.
 Se trata de una frontera viva, que puede nutrirse de información pero, sobre todo, de conocimiento, de comprensión, de la búsqueda del interés propio ilustrado por ambas partes.
 O puede verse privada de la sospecha, de las historias de fantasmas, de la arrogancia, de la ignorancia, del desprecio y de la violencia (Fuentes, 1985, p. 7).

ALVES, José Luis. *La hechicera, oratorio trágico*. Córdoba: Municipalidad de la Ciudad de Córdoba, 1997, pp. 7-52.

CURESES, David. *La Frontera*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tesis, 1964.

CURESES, David. *La cabeza en la jaula*. Buenos Aires: TEGE, 1986.

DE SENNA, Pedro. *A tragedia de Ismene, Princesa de Tebas*. London: Mobile Editorial, 2013.

DRAGO, Alberto. *La Navarro* (libreto, 1980). Disponible en: <http://www.autores.org.ar/adrago/obras.htm> Acceso en: 8 de julio de 2024.

FERMANI, Daniel. *El escorpión blanco*. Inédita, 2012.

FLEITES PÉREZ, Yerandy. *Jardín de héroes*. La Habana: Casa Editora Abril, 2009.

FLEITES PÉREZ, Yerandy. *Antígona*. Villa Clara: Sed de Belleza, 2012.

FUENTES MARES, José. *Teatro: La emperatriz. La joven Antígona se va a la guerra. Su Alteza Serenísima. La amada patidifusa*. México: Editorial Jus, 1969.

85

GÁRBERO, Maria Fernanda. *Antígona Bel: uma peça pandémica*. Río de Janeiro: Tesla, 2022.

GÁRBERO, Maria Fernanda. *Antígona Bel: Pieza en un acto. Siete escenas. Acotaciones. Investigación y Creación Teatral 1:50*, 2023, pp. 375-394.

GÁRBERO, Maria Fernanda. *Corpos do Drama (duas peças)*. Saô Paulo: Editorial Patuá, 2024.

GONZÁLEZ, Javier Roberto. *La declaración de Electra*. Buenos Aires: Teatro Argentores, 1997.

GRANDI, Yamila. *Una mujer llamada Antígona*. In: LORENZANO, Sandra e CHIRINOS BRAVO, Karín (eds.) *Antígonas de América Latina: poéticas y políticas en diálogo*, Editorial di /Segni. Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni Facoltà di Studi Umanistici Università degli Studi di Milano, 2022, pp. 391-398.

HELGOTT, Sarina. *9 piezas en un acto*. Lima: Linterna de papel, 2007.

HUERTAS, Jorge. *AntígonaS: linaje de hembras*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

KATZ, Guillermo; MEDINA, Mª José e VALENZUELA, Guadalupe. *Museo Medea*. Buenos Aires: Inteatro, 2015.

MOSCOSO, Andino Peky. *Medea llama por cobrar*. Quito: Colección Faja de Plata, Tribal Editores, 2005, pp. 8-31.

NIETO, Patricia. *Los escogidos*. Medellín: La Caja Books, 2022.

OLAVO, Agostinho. *Além do rio*. In: NASCIMENTO, Abdias do (ed.). *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

RÍOS, Juan. *Teatro I*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre, 1961.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. La Habana: Editorial Cultural, 1974.

SANTILLÁN, Juan José. *Prometeo. Hasta el cuello*. Inédita, 2008.

STEINER, Rolando. *Antígona en el Infierno*. Nicaragua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1968.

STOKLOS, Denise. *Des-medеia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.

SUÁREZ, Patricia. *La Alimaña. De mujeres y de tragedias*. Buenos Aires: Jagüel Editores, 2016.

URIBE, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ Ediciones, 2021.

VERDECCCHIA, Guillermo. *Fronteras Americanas: American Borders*. Toronto: Coach House Press, 1993.

VIVAS FERREIRA, Carolina. *Donde se descomponen las colas de los burros*. Buenos Aires: CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral Buenos Aires, 2013.

WORSTELL DE DORNBROOK, Suellen. *Medea del Paraná*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2004.

Estudios

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra. *Myrthia*, nº 14, 1999, pp. 201-218.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. Los tangos de Orfeo de Alberto Rodríguez Muñoz y su deuda con el mito clásico. *Latin American Theatre Review*, vol. 37 (1), 2003, pp. 117-132.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La Frontera de David Cureses*". *Arrabal*, 7, 2010, pp. 131-138.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. Mundo clásico y crítica social en el teatro del ecuatoriano Andino Peky Moscoso. *Actas del Congreso Internacional Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, vol. V, 2015, pp. 2437-2445.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. Medeas en la fronteras: la tradición clásicas en tres piezas teatrales latinoamericanas. *Anuario de Estudios Filológicos*, nº 41, 2018, pp. 43-60.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. De hechiceras, indígenas, capitanes y criollos: otras reescrituras de Medea en el teatro argentino. *Latin American Theatre Review*, vol. 58 (1), 2024, pp. 101-114.

BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco. *Corpos do drama* de Nanda Gárbero: las reescrituras dramatizadas brasileñas de Medea e Ismene como prefacio de *Trilogía del Odio*. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 48, 2025, pp. 7-24.

CAMPUZANO, Luisa. *Medea en el metro de New York*. *Revista Conjunto*, nº 140, 2006.

CARVALHO, Adelia Aparecida da Silva. *Além do Rio – uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil*. *Urdimento*, v. 1, nº 24, 2015, pp. 6-27.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Gredos: Madrid, 1974.

ETTE, Ottmar. Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad. In: SPILLER, Roland (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, 1995, pp. 13-36.

GÓMEZ, Mayte. “Healing the Border Wound: *Fronteras Americanas* and the Future of Canadian Multiculturalism”. *Theatre Research in Canada*, 16, 1995, pp. 1-2.

GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena. *Podrías llamarte Antígona*. Un drama mexicano contemporáneo. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 24 (1), 2014, pp. 95-108.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1997.

HERRERA DÍAZ, Gustavo. “Mitos clásicos en el teatro del Caribe. Presentación y renovación de un corpus”. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 24.1, 2014, pp. 81-94.

LLORENTE, María Emma. “Dimensiones espaciales en *Antígona González*, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones”. *Iberoamericana América Latina -España - Portugal*, 21.77, 2021, pp. 213-235.

MAUFORT, Marc. Transgressive itineraries: postcolonial hybridizations of dramatic realism. In: *Dramaturgies* (vol. 9). New York: Peter Lang, 2003.

MORALES ARBELO, Noelia Jazmín. Actuación trágico-biográfica en dos reescrituras escénicas documentales latinoamericanas de *Antígona*. *Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. XII, nº 45, 2022, pp. 1-18.

MORENO, Iani del Rosario. *Antígona González* o la representación de la ausencia de los desaparecidos. *Latin American Theatre Review*, vol. 58, nº 2, 2025, pp. 119-138.

NÚÑEZ, Javiera, MILLÁN, Márgara. *Tribunal de mujeres y Antígona González*: memoria, justicia, archivo y verdad. *Nómadas*, nº 53, 2020, pp. 33-49.

PENSA, María. Postmodernismo, identidad e inmigración: un análisis de *Fronteras Americanas* de Guillermo Verdecchia. *Crítica Hispánica*, vol. 39, nº 1, 2017, pp. 77-84.

PÉREZ GÓMEZ, Leonor. Del mito de Medea al “Síndrome de Medea”. *Florentia Iliberritana*, 2018, vol. 29, pág. 211-238.

SERVELLI, M. ¿Literatura de frontera? Notas para una crítica. *Iberoamericana*, vol. X, nº 39, 2010, pp. 31-52.

URDICIAN, Stéphanie. La parodia, modalidad de recepción de la tragedia griega en *Matarás a tu madre* (1999) de Mariano Moro y *Kassandra* (2005) de Sergio Blanco. In: DE SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, ZAMBUJO FIALHO, Maria do Céu e LOPES BRANDAO, José Luís (coord.). *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*. Coimbra: Annablume, 2016, pp. 261-273.

VEZZETTI, Hugo. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007, p. 3-44.

Desde el trauma hacia el lenguaje: *trans-verter* como medio de resistencia

María Luana Caminha Valois¹

En 1976, Argentina fue sometida al establecimiento de un régimen autoritario mediante un golpe de estado, lo que marcó el inicio de un período de represión y violencia institucionalizada. En este contexto, el exilio se convirtió, para muchos, en una alternativa forzada a las constantes amenazas, persecución y prácticas violentas perpetradas por los militares. Los traumas causados por la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) impulsaron el surgimiento de la producción literaria centrada en el exilio, ya que los sobrevivientes sintieron la urgente necesidad de relatar los abusos sufridos. En este contexto, la memoria y la escritura asumen una función política, como argumenta Beatriz Sarlo (2007) al analizar el período posterior al régimen en las sociedades latinoamericanas de las décadas de 1960 a 1980. La literatura, por lo tanto, se convierte en un instrumento de crítica social e histórica, reflejando los traumas y las atrocidades del pasado.

Es en este horizonte de violencia y desplazamiento que se inscriben las narrativas de *Aves exóticas* (2004), *En estado de memoria* (1998) e *Una sola muerte numerosa* (1997), de las escritoras argentinas Reina Roffé, Tununa Mercado y Nora Strejilevich, cuyas obras están profundamente marcadas por la experiencia del exilio y la elaboración subjetiva de las pérdidas y desplazamientos vividos. La escritura, en este contexto, opera como un espacio de resistencia, especialmente a través de cambios lingüísticos y narrativos que subvierten las formas hegemónicas de representación.

En este sentido, las obras mencionadas presentan diversas estrategias narrativas frente al exilio y a la violencia estatal ejercida durante la última dictadura argentina. *Aves exóticas* retrata a mujeres exiliadas, solitarias y

¹ Mestre en Letras por la Universidad Federal de Pernambuco. Doutoranda en Estudios Literarios por la UFPE. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8620-6869>. E-mail: luanavalois30@gmail.com.

marginadas que luchan por encontrar su lugar en medio del silencio, la violencia y el olvido, configurándolas como figuras resilientes ante la adversidad. *En estado de memoria*, por su parte, transforma la experiencia del exilio en México en un entramado narrativo complejo, donde se entrelazan imágenes, lugares y personajes, y donde el exilio se cruza con cuestiones de género, vulnerabilidad y corporalidad. Finalmente, *Una sola muerte numerosa* inaugura el corpus con una escritura fragmentada que combina canciones infantiles, poemas, artículos periodísticos y documentos oficiales, en un collage textual que reconstruye la identidad de la autora, da voz a las pérdidas causadas por el terrorismo de Estado y desafía las nociones tradicionales del sujeto femenino mediante un lenguaje atravesado por la imaginación y la subjetividad. En conjunto, estas obras tensionan los límites entre testimonio y ficción, y despliegan potentes estrategias estéticas y políticas de resistencia.

Así entendido, y basándonos en el concepto de *trans-verter*²—comprendido como el gesto de transgresión y tránsito entre lenguas, identidades y memorias— se propone un análisis teórico-estético que tensiona los límites del lenguaje, la identidad y la memoria en la literatura latinoamericana contemporánea, destacando estrategias de reescritura simbólica que se niegan al silenciamiento y afirman el poder político de la palabra. Por lo tanto, nuestra reflexión se organiza en tres ejes. En primer lugar, presentaremos el concepto de *trans-verter*, basado en las contribuciones de Homi Bhabha (2014). Luego analizamos cómo las obras *Aves exóticas* (Roffé), *En estado de memoria* (Mercado) y *Una sola muerte numerosa* (Strejilevich) construyen estrategias narrativas de subversión y desplazamiento mediante estructuras fragmentarias y una estética de la discontinuidad. Finalmente, analizaremos el poder político de las palabras en la literatura del exilio, destacando cómo estos autores reconfiguran el testimonio, se niegan al silenciamiento y reescriben sus

² El concepto de *trans-verter* fue acuñado en Brasil, específicamente en estudios desarrollados en el Departamento de Letras de UFPE. Se trata de un neologismo técnico que busca articular una práctica particular de traducción que va más allá de la mera conversión lingüística, abarcando procesos de transformación, adaptación y resignificación cultural y textual. Debido a su origen conceptual y a la especificidad terminológica consolidada en portugués, se opta por mantener el término en su forma original a lo largo de este estudio, evitando traducciones que podrían diluir o distorsionar su significado preciso y su carga teórica en el contexto de la crítica literaria y los estudios culturales. Esta decisión asegura la fidelidad conceptual y preserva el rigor académico inherente al desarrollo de esta categoría teórica.

experiencias traumáticas en el ámbito de lo sensible, activando la memoria como forma de insurgencia simbólica y elaboración subjetiva.

Así, al investigar estas estrategias narrativas y estéticas movilizadas por estos autores, este estudio busca contribuir a la comprensión de la literatura del exilio como práctica de resistencia y elaboración política de la memoria, destacando el papel del lenguaje en la reconfiguración de subjetividades marcadas por la violencia y el desplazamiento.

Trans-verter: (sobre)vivir nuevos comienzos

Dada la complejidad de las dinámicas subjetivas y colectivas que implica la experiencia del exilio, proponemos un marco conceptual que nos permite comprender cómo el dolor individual se articula con la dimensión social y se materializa en el lenguaje. *Trans-verter* es el movimiento mediante el cual este dolor, tanto individual como colectivo, atraviesa el lenguaje para convertirse en un símbolo estético, redefiniendo el sufrimiento a través de la literatura.

91

La formulación de este concepto, por lo tanto, pretende nombrar un dolor que trasciende lo individual y se proyecta en lo colectivo en forma de texto literario, un gesto que, paradójicamente, transforma el trauma en belleza. Para expresar este movimiento, destacamos el prefijo *trans* (del latín), que significa más allá, el otro lado o el lado opuesto. Su elección no es aleatoria: refleja una concepción de desplazamiento, tránsito y cruce entre el sufrimiento y su inscripción simbólica en el lenguaje.

Unimos este prefijo a la palabra *vertido*³, que, según los diccionarios portugueses, se refiere a la idea de transformar algo. El concepto *trans-vertido* (con guión⁴) aparece por tanto como la fusión entre la noción de cruce (*trans*) y

³Verbo transitivo directo e intransitivo: hacer correr, derramar o verter (un líquido); arrojar con intensidad; brotar; dejar salir con fuerza o soltar con violencia; seguir una dirección determinada; arrojarse al mar, al río; desprenderse de sí; hacer una versión o traducción.

⁴La elección de escribir el concepto con un guión —*trans-vertido*—no es solo estilístico, sino que conlleva una intención teórica y semántica. El guión funciona aquí como un elemento que mantiene la visibilidad y la autonomía de los dos componentes que conforman el neologismo:*trans*(cruce) y *vertido*(transformación). Al unir los términos sin borrarlos, el guión indica que el significado del concepto surge precisamente de la tensión y la articulación entre estos dos campos de significado. Es, por lo tanto, un marcador gráfico que refuerza la naturaleza procesual del término: un viaje que transforma.

la transformación (*vertido*), resumiendo la propuesta analítica: el dolor transpuesto al lenguaje literario y convertido, a través de la estética, en una experiencia que se mueve entre el sufrimiento individual y colectivo, revelando la belleza que emerge de la imperfección.

Cabe señalar que el concepto de *trans-verter* dialoga directamente con la teoría de Homi Bhabha, especialmente en *El lugar de la cultura* (2014), en la que el autor desarrolla la noción de fronteras transformables. Para Bhabha, las fronteras culturales no son fijas ni estancas, sino espacios híbridos y dinámicos de negociación y desplazamiento, donde las identidades y los significados se reconstruyen continuamente. En su formulación, lo que Bhabha denomina el entre-lugar constituye “el espacio donde las identidades se forman en la intersección de múltiples discursos, lo que permite el surgimiento de nuevas formas de subjetividad” (Bhabha, 2014, p. 37).

Desde esta perspectiva, el *trans-verter* puede entenderse como un proceso que va más allá de la mera traducción o transcripción, participando en una reconfiguración crítica y creativa de significados. Este proceso nos permite resistir a las imposiciones fijas y producir nuevos significados culturales e identitarios, revelando un espacio híbrido y dinámico. Esta transición, este tránsito entre opuestos, no elimina el dolor, sino que lo transfigura, ofreciendo al lector una nueva forma de experimentar y comprender el sufrimiento. En resumen, el concepto de *trans-verter* actúa como un puente entre el sufrimiento personal y su expresión colectiva, ilustrando cómo el lenguaje literario transforma el dolor en una experiencia estética y política.

92

Del silencio a la palabra

Partiendo de la comprensión de la literatura como espacio de representación y reflexión, y apoyándonos en la teoría de Jacques Rancière, en *El compartir de lo sensible* (2009), que define las artes como un campo de resistencia política y visibilidad de la disidencia, nos proponemos investigar cómo el concepto de *trans-verter* opera en las obras aquí analizadas, ampliando los límites entre el testimonio, el lirismo y la elaboración estética del trauma. Por lo tanto, comenzamos nuestro análisis con la obra *Una sola muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich, cuando describe:

Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan, pisa, pisuela color de ciruela (Strejilevich, 1997, pág. 6).

En este extracto, la narradora inicia su relato con un lenguaje ambiguo y poéticamente elaborado, en el que el dolor se reelabora a través de imágenes perturbadoras. La metáfora de “magia perversa”, por ejemplo, que gira la llave de la casa e invade la vida, encapsula simbólicamente el surgimiento de la dictadura cívico-militar argentina, violando el espacio doméstico —anteriormente asociado con la protección— y transformándolo en un paisaje amenazante. Sin embargo, es precisamente a través de este gesto estético que opera la *trans-versión*: al coexistir brutalidad y lirismo, la narrativa transforma el trauma en material poético, resignificando el dolor y estableciendo un nuevo régimen de sensibilidad, donde la experiencia de lo indecible cobra cuerpo, voz y memoria.

93

Más adelante en la misma cita, la imagen “pisuela color de ciruela” combina la suavidad de la canción infantil⁵ con la barbarie componiendo así una inquietante yuxtaposición que resalta el *trans-verter* elementos del universo lúdico y delicado se reconfiguran para expresar la violencia, expandiendo los límites entre lo poético y lo cruel y expandiendo el poder expresivo del lenguaje literario. El color ciruela añade más complejidad a la interpretación del fragmento, ya que su tono evoca imágenes de hematomas que, asociados al término pisuela refuerzan la idea de aplastamiento. En el contexto narrativo, esta formulación contribuye a reforzar la atmósfera de violencia e impotencia que impregna la escena, a la vez que resalta la transfiguración estética del trauma a través del lenguaje.

La misma lógica de transfiguración poética del trauma reaparece a lo largo de la narrativa, destacando la recurrencia de *trans-verter* como una operación

⁵ La canción infantil “Pisa, pisuela, color de ciruela” es una retahíla de tradición oral, y se asocia principalmente con la región de Mendoza, Argentina. Se utiliza en juegos infantiles tradicionales donde se va señalando cada pie al ritmo de la canción.

estética central en la obra de Strejilevich. En otro punto, esta estrategia se manifiesta de forma latente:

No todos los días una abre la puerta para que un ciclón desmanele cuatro habitaciones y destroce el pasado y arranque las manecillas del reloj. No todos todos los dos días se quiebran los espejos y se deshilachan los disfraces. No todos los días una trata de escapar cuando el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó y una gime acorralada por minutos que no corren. No todos los días una tropieza y cae manos atrás atrapada por una noche que remata su vida cotidiana. Una se marea por la vorágine de retazos, de ayeres y horas aplastados por órdenes y decretos. Una se pierde entre sillas dadas vuelta cajones vacíos valijas abiertas colores cancelados mapas destrozados carreteras inacabadas. Una apenas siente que los ecos modulan ite querías escapar, puta! y que una boca inmensa la devora. Quizás murmuren voces conocidas: ni ella ni él están en nada. Pero una está aquí, del otro lado, en este cuerpo precario: suelas tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca (Strejilevich, 1997, p. 6).

En este pasaje, el lenguaje poético recrea una escena de extrema violencia, utilizando imágenes de destrucción, como la “ciclón” eso “desmanele cuatro habitaciones” para simbolizar la brutal ruptura de la dictadura en la vida cotidiana. La repetición de la estructura negativa...*no todos los días...* actúa como un dispositivo rítmico que acentúa el carácter traumático de la experiencia, mientras que la acumulación de imágenes fragmentadas —espejos rotos, disfraces destrozados, mapas destruidos— construye una atmósfera de colapso del orden y la identidad.

Este entrelazamiento de lirismo y brutalidad constituye el suelo en el que se estructura el *trans-versor*, no como una oposición binaria, sino como una operación estética que desplaza el lenguaje del testimonio al campo de la invención. La protagonista, incluso inmersa en la desintegración del espacio y el tiempo, afirma ser “el aquí, del otro lado, en este cuerpo precario”, destacando una subjetividad que resiste, aunque marcada por *suelas tatuadas*. Así, la narrativa no solo representa el trauma, sino que lo reelabora a través de un gesto estético que da forma a lo indecible, permitiendo que la memoria y la experiencia corporal emerjan como fuerza de enunciación.

Este proceso de transfiguración resuena con la teoría de Homi Bhabha, que concibe el “intermedio” como un espacio para articular nuevas formas de enunciación y pertenencia. Como señala el autor, “es en el intermedio del discurso cultural donde las cosas se dicen de manera diferente” (Bhabha, 2014, p. 58). La narrativa de Strejilevich, al habitar este intermedio —entre el testimonio y la creación literaria, entre lo real y lo simbólico— moviliza el *trans-verter* como gesto estético y político, capaz de desplazar significados estabilizados y establecer una nueva configuración sensible de la memoria y la identidad. Cabe señalar que, en *Una sola muerte numerosa*, el cuerpo es espacio *trans-vertido*. Marcado por la tortura y la violencia estatal, deja de ser un mero límite físico y se convierte en palimpsesto de trauma -apoyo de una memoria viva que resiste al borrado, gesto que tensa los límites entre testimonio y ficción.

Considerando la complementariedad entre las obras analizadas —situadas en temporalidades diferentes respecto de la experiencia con la dictadura militar y el exilio—, se observa que el *trans-verter* funciona como un mecanismo que atraviesa y conecta estas distintas temporalidades, permitiendo una articulación crítica que resignifica el trauma y la memoria. Esto también se manifiesta en la escritura de Reina Roffé, aunque con diferentes inflexiones. En uno de sus pasajes, provoca una reflexión sobre la encapsulación del dolor mental que conlleva vivir bajo el régimen militar, incluso después de haber pasado la experiencia directa de la violencia, cuando escribe:

Tengo para mí que en sus horas blancas, las del insomnio y la clarividencia, era cuando cada pieza se ensambla en ella con una continuidad de bosque: los árboles ardían y las bestias gritaban el fin del mundo. Así, el pequeño malestar del día se trocaba en dolor agudo. Al salir de la noche, la suma daba como resultado una naturaleza yerma que, desde luego, no podía compartir con nadie. Estaba inhabitada pero no muerta, y ésa era su peor derrota (Roffé, 2004, p. 15)

Esta formulación destaca que el trauma, incluso si se desplaza temporalmente, persiste como una presencia subjetiva que configura la percepción del presente. Al igual que en Strejilevich, el autor recurre a una estética de la desestabilización, que fragmenta la linealidad narrativa y desafía la representación convencional del sufrimiento, revelando el *trans-verter* como

práctica de reconfiguración discursiva y política: al enfatizar las “horas blancas”, las del insomnio y la clarividencia, el autor revela un estado de conciencia marcado por el desorden psíquico y social. Esta representación simbólica del sufrimiento —la “naturaleza yerma” eso “estaba inhabitada pero no muerta”— expresa una tensión entre la presencia y el borrado, entre el recuerdo y el silencio, que trasciende las formas convencionales de narración. Es en este entrelazamiento que el *trans-verter* se manifiesta.

Roffé, mediante un lenguaje metafórico, traslada el trauma del plano factual al ámbito simbólico, estableciendo una nueva forma de enunciación que problematiza las narrativas oficiales y afirma una resistencia política centrada en el acto de nombrar las experiencias. Como ella misma señala: “la palabra, a veces, no alcanza para explicar lo vivido, pero es el único modo de resistir al olvido y a la ausencia” (ROFFÉ, 2004, p. 27). A través de una escritura que entrelaza la memoria y la herida subjetiva, Roffé *trans-verte* al trasladar la brutalidad política a un registro poético y fragmentario, subvirtiendo la lógica testimonial tradicional y reescribiendo el trauma en formas subjetivas e inventivas. El personaje de María R., exiliada en España tras presenciar la muerte de sus seres queridos a manos del Estado, expresa esta experiencia, marcada por el trauma y el doloroso intento de reconstruir su identidad, como se revela en el siguiente extracto:

96

De aquel hombre desconocía todo menos su fisonomía, que se le había grabado como el estribillo de las canciones de la infancia, única memoria fidedigna de su pasado. Recordaba perfectamente los ojos acuosos, la boca obscena, el rostro engréido, la mano descarnada que había empuñado el arma y la violencia de su voz, al acabar la masacre, perdonándome la vida, ordenándose que debía desaparecer porque no habría una segunda vez para ella. ¿Cuánto tiempo había transcurrido? María miraba sus zapatos gastados, la sombra de lodo en las punteras y los talones. Casi veinte años desde entonces, cuando dejó la casa y los cuerpos, que a primera hora de la mañana hedían. Veinte años queriendo haber sido uno de los cuerpos y no un muerto que vela a otros muertos. Había puesto diez mil kilómetros de distancia, se había esforzado por olvidar, incluso creía haber olvidado el deseo de amar y ser amada, un título con honores, el ejercicio de una profesión y los prodigios que alguna vez avistó en su futuro (Roffé, 2004, p. 15).

En el fragmento mencionado, María R. evoca la imagen de un hombre marcado por la violencia, cuyos rasgos quedaron grabados en su memoria como el estribillo de una canción infantil, el único recuerdo fiable de su pasado. Esta experiencia la persigue incluso después de casi veinte años, a pesar de sus esfuerzos por olvidar. El peso del pasado y el recuerdo de la violencia persisten, moldeando profundamente su vida: “María R. sólo veía el desierto. Sentía que así era su vida de los últimos años: un paisaje de estepa sin horizonte, un territorio desolado que una vez había recorrido al otro lado del océano (ROFFÉ, 2004, p. 15). A través de esta metáfora visual del desierto, el personaje enfatiza la aridez existencial producida por la experiencia traumática, marcada por el desplazamiento, el silencio y el vaciamiento de sentido.

Esta figuración del trauma, expresada a través de la metáfora del desierto y el peso de la memoria persistente, demuestra cómo *trans-verter* actúa como una práctica de reconfiguración poético-discursiva. Al trasladar el relato de la experiencia traumática al ámbito del lenguaje metafórico y fragmentario, Roffé no solo problematiza las formas convencionales de narrativa histórica y documental, sino que también establece una resistencia política al nombrar y dar voz a esas experiencias marginadas y silenciadas .Así, el *trans-vertido* surge no sólo como una estrategia estilística, sino como un gesto estético-ético que reinventa la memoria y la subjetividad frente al trauma, redefiniendo el dolor y estableciendo un nuevo espacio de enunciación. *Aves exóticas*, Reina Roffé *transverte* el tiempo y la memoria, desafiando su linealidad. Su escritura invoca una temporalidad discontinua, marcada por ausencias y reapariciones, donde la memoria se niega a limitarse a fechas fijas: “La memoria es un cuerpo que respira y se resiste a ser encerrado” (ROFFÉ, 2004, p. 38). Para la autora, el exilio es una condición ontológica que desestabiliza el cuerpo, el hogar y el lenguaje. La escritura surge como un espacio de reinscripción, no para restaurar el pasado, sino para habitar el espacio intermedio del desplazamiento.

Las imágenes presentadas anteriormente sobre las consecuencias de los años de terror vividos en Argentina se enriquecen con nuevos matices, como lo expresa Tununa Mercado: “tengo entendido que con el tiempo se ha ido perfeccionando ese silencio analítico hasta ser de ultratumba” (MERCADO, 1998, p. 8). En esta afirmación, Mercado asegura que, con el tiempo, la capacidad de mantener un silencio analítico ha mejorado, hasta llegar a ser comparable al

silencio de la tumba. Más que sugerir un momento de reflexión, el fragmento destaca la internalización del trauma y su transformación en un silencio espectral que permea el lenguaje y se erige como síntoma de exilio subjetivo.

Esta formulación intensifica la comprensión de *trans-verter* como un proceso de transposición del dolor a otros registros del lenguaje —en este caso, lo no dicho, el susurro, el “silencio del más allá”—, no sólo tematiza la ausencia, sino que la inscribe como material narrativo. La palabra, corroída por la censura y el exilio, comienza a operar en la frontera entre hablar y callar, desestabilizando los contornos de la memoria y desplazando la noción de identidad a una zona de irresolución. Como narra:

98

En pleno exilio, cuando todos los días había alguna noticia terrible de la Argentina, y muchas veces se trataba de llamadas telefónicas desde cualquier confín de la tierra, incluida la natal, en las que se nos decía que habían matado a alguien, a varios, a uno en particular que era muy próximo a nosotros, casi un pariente, o a dos o tres que habían mantenido conmigo y los míos algún tipo de vínculo, en esos momentos tan crueles que obligaban a sentarse al borde de la cama a llorar, vivir era sobrevivir (Mercado, 1998, p. 8).

Este extracto de *En estado de memoria* intensifica el desplazamiento existencial que permea la escritura de Tununa Mercado, donde el exilio se presenta no solo como una condición geográfica, sino como un estado psíquico y epistémico. En este contexto, *trans-verter* se expresa en la oscilación entre la vida cotidiana y la constante amenaza de muerte, entre la banalidad de contestar el teléfono y la brutalidad de las noticias que trae. La expresión “vivir era sobrevivir” encapsula la lógica de *trans-verter*: la vida se transforma en una sucesión de interrupciones, cortes y pérdidas: una experiencia fragmentada que exige una reinención constante del sujeto y del lenguaje. Al convertir la experiencia del exilio y la muerte de otros en material narrativo, Mercado distorsiona el lenguaje de forma que no busca reproducir fielmente los hechos, sino crear una memoria diferente: incompleta, vacilante y afectiva.

Como señala Homi Bhabha (2014), el sujeto poscolonial —y aquí también podríamos decir el sujeto exiliado— habita el “lugar intermedio”, donde la identidad no es fija, sino que se construye en la confrontación con la pérdida, la

migración y el lenguaje del otro. Es en este lugar intermedio —entre la cama y el teléfono, entre el llanto y la escritura— donde ocurre la *trans-versión*: una reorganización de lo sensible, donde el dolor se convierte en un gesto poético-político. Las observaciones de Mercado van más allá: Al reflexionar sobre las tensiones lingüísticas que permean el exilio, destaca las imposiciones que llevan a la eliminación del uso de “*Che*” y tratamiento por “*vos*”, marcadores de identidad profundamente porteños, para adoptar formas lingüísticas que les son ajenas:

A veces se veían obligados a humillarse eliminando el uso del *che* y el tratamiento “*vos*”. Así, permanecieron como mediocres cultismos españoles a los que se resistía y que no se ajustaban a las costumbres porteñas, de las que rara vez se escapan por su marcado carácter. Incluso llegaron al extremo de aceptar ciertas humillaciones lingüísticas, como sustituir el arrugado y ondulante *che* de Buenos Aires por una especie de *ie* que los cordobeses del norte usan con tanta facilidad, y que, en boca de los porteños, resulta extremadamente excesivo porque no logra tomar forma y, cuando cree haberlo logrado, no se parece en nada al *ie* mexicano, y menos aún al *che* (MERCADO, 1998, p. 40).

99

La eliminación de los marcadores lingüísticos de Buenos Aires representa no solo una pérdida lingüística, sino también simbólica, pues estas formas expresan un arraigado sentido de pertenencia cultural y emocional, cuya supresión representa una mutilación de la identidad. Al verse obligados a adoptar expresiones sectarias, los exiliados experimentan una lengua desfigurada, que los distancia tanto de su tierra natal como de su país de acogida. Bhabha (2014) señala que el sujeto poscolonial —y por extensión el exiliado— vive en una “condición de hibridez” que genera desplazamientos identitarios, y el lenguaje es uno de los ámbitos privilegiados de esta lucha simbólica. Este fenómeno lingüístico refleja el lugar intermedio del sujeto exiliado, que se encuentra privado de la plena expresión de su identidad y obligado a habitar un espacio liminal marcado por una adaptación forzada.

Conviene enfatizar que Tununa Mercado *trans-verte* el lenguaje, al someter el español a giros y contradicciones que ilustran la experiencia del exilio. La lengua, marcada por la hibridez, se convierte en expresión de la orfandad lingüística del sujeto desplazado. En este proceso, la desnacionalización forzada

del habla revela tanto la violencia de la adaptación como el poder inventivo de una lengua insumisa y creativa.

Testimonio contra el silencio: cuerpo, tiempo y lenguaje

Es notable, al examinar la estética presente en los textos de Nora Strejilevich, Reina Roffé y Tununa Mercado, la habilidad con la que las autoras *trans-vertén* el terror que sufrieron los opositores al régimen militar argentino en materia literaria, poética y política, reconfigurando el dolor en el lenguaje. Así, es en el espacio intermedio (BHABHA, 2014) donde estos escritores demuestran la posibilidad de inscribir subjetividades, ya que el trauma, en lugar de cristalizarse, se dinamiza a través de imágenes de ruina (ASSMANN, 2011). De la misma manera, Beatriz Sarlo, no volume *Ficción y política* editado por Balderston en 1987, establece que:

Tanto la violencia de la represión estatal como la militarización de la política que la precedió eran nuevas para la sociedad argentina del siglo XX y, en consecuencia, no formaban parte de la memoria colectiva. Sin duda, la violencia había sido tema de debate para las fuerzas de izquierda en el período inmediatamente anterior, pero, salvo episodios breves y aislados, no se había practicado con la persistencia y la convicción metodológica que caracterizaron el período que comenzó con el asesinato de Aramburu (SARLO, 2007, p. 54).

100

Esta declaración indica que la violencia estatal y la militarización de la política representaron cambios significativos en la sociedad argentina, marcando un nuevo capítulo en la historia del país. La cita también sugiere que estos eventos tuvieron un profundo impacto reconfigurando la percepción y la experiencia colectiva de la población. En este contexto al dirigir nuestra atención al ámbito literario, el análisis de la estética permite una investigación más profunda de la dinámica entre literatura y política, tal como la describe la crítica literaria de la época. Esta relación se constituyó como una marca retórica de los escritores que se vieron obligados a tomar posición frente a esta tensión, en respuesta al imperativo “todo es política” que caracterizó este período.

Sarlo añade que asumir una perspectiva política implica centrar la atención en las tensiones y resistencias que el arte puede expresar frente a los discursos hegemónicos —sean ideológicos, morales o estéticos. En este sentido, mirar el arte desde una clave política supone revelar las fisuras que atraviesan aquello que se presenta como sólido o establecido. Al destacar la importancia de un enfoque político del arte, la autora sugiere que un análisis político del arte implica revelar las fisuras o fallas en lo consolidado, es decir, en las estructuras y sistemas de poder que intentan imponer ciertas normas y valores al arte y a la cultura. Esto implica no sólo interpretar las obras de arte a la luz de cuestiones políticas, sino también reconocer el potencial subversivo del arte para cuestionar las hegemonías establecidas.

Los intelectuales, a través de una extensa producción de artículos de crítica literaria, son convocados a asumir una perspectiva política, atentos a las constantes interrogantes de su presente, con el objetivo de revelar los matices presentes en esas narrativas, las cuales llevan inscritas las marcas de la historia, como sigue afirmando Sarlo. O sea, la literatura es uno de los discursos a través de los cuales una sociedad se expresa. En este marco, abordar la narrativa producida durante esos años puede constituir, para los argentinos, una vía posible para intentar dar sentido a la experiencia caótica y dolorosa vivida durante la última década.

El papel crucial que desempeña la literatura, destacado anteriormente, como medio de expresión social nos brinda la oportunidad de encontrar significado y reflexionar sobre las experiencias vividas durante esta época de horror. La literatura ofrece una perspectiva para comprender y procesar las complejidades de la vida cotidiana, los acontecimientos históricos y las luchas sociales. Por lo tanto, se convierte en una valiosa herramienta para la reflexión, el análisis y la comprensión de las diversas dimensiones de la experiencia humana.

Al *trans-verter* el trauma de la represión militar, Streljilevich, Roffé y Mercado no sólo narran el dolor, sino desplazar al lugar intermedio del lenguaje, donde se configura a través de imágenes poéticas, ruinas significativas y narrativas desobedientes. Se trata de un movimiento que rechaza la fijeza del testimonio literal y propone la construcción de nuevas formas de memoria, más

abiertas a la multiplicidad y a la subjetividad. Así, como propone Bhabha (2014), es en el espacio de la hibridez donde se inscribe el gesto político de la literatura, haciendo que la *trans-versión* suceda como una estrategia de reinscripción simbólica del pasado. Sólo como recordatorio, la memoria literaria se convierte, en este proceso, en un campo de disputa e invención.

En los tres casos, el cuerpo (Strejilevich), el tiempo/memoria (Roffé) y el lenguaje (el Mercado) son los vectores de este proceso, que desafía las categorías fijas de identidad, nacionalidad y pertenencia. Es una poética del entretiempo, de la fractura, del desplazamiento, donde el dolor no se calla, sino que se habla; donde el exilio no es sólo destierro, sino también territorio posible para la recreación del sujeto.

Consideraciones finales

Las obras de Nora Strejilevich, Reina Roffé y Tununa Mercado analizadas a lo largo de este texto demuestran cómo la literatura del exilio argentino constituye un espacio privilegiado para la reinvenCIÓN del lenguaje, la memoria y la subjetividad, expandiendo las fronteras entre el testimonio, el lirismo y la elaboración estética del trauma. Al proponer el concepto de *trans-verter* este estudio arroja luz sobre las formas en que estos autores operan cambios narrativos, estéticos y lingüísticos que transforman el sufrimiento individual en un gesto colectivo de resistencia simbólica.

En este proceso, el cuerpo torturado y fragmentado (Strejilevich), el tiempo destrozado y discontinuo (Roffé) y el lenguaje desfigurado e hibridado (Mercado) se convierten en soportes de una poética de la fractura que se niega a silenciar el dolor e insiste en inscribirlo en el ámbito de lo sensible. Al movilizar imágenes de ruina, figuras de desplazamiento y estéticas de la discontinuidad, estos escritores forjan un discurso insurgente capaz de confrontar la supresión y reescribir la memoria colectiva desde una perspectiva singular y crítica.

La literatura, en este sentido, no se limita a representar el pasado traumático, sino que actúa como un dispositivo de elaboración y transgresión, reconfigurando subjetividades marcadas por la violencia y estableciendo un nuevo régimen de sensibilidad. Como propone Homi Bhabha, es en el entre-lugar de la enunciación —ese espacio híbrido y constantemente negociado— donde se

rearticula la identidad, y es precisamente allí donde el *trans-verter* se realiza: como una práctica de resistencia, reinención y poder político de la palabra.

Al explorar este gesto poético-político, esta obra contribuye a la comprensión de la literatura del exilio no sólo como testimonio de la barbarie, sino como un campo fértil de creación y disputa simbólica, donde el pasado se reescribe continuamente y el presente se abre a la posibilidad de nuevos comienzos, incluso en medio de las ruinas.

Referencias

- ASSMANN, Aleida. *Espacios de memoria: formas y transformaciones de la memoria cultural*. Campinas, SP: Prensa Unicamp, 2011.
- BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2014.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2018. Entrada “verter”, p. 987.
- 103
MERCADO, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Catálogos, 1998.
- ROFFÉ, Reina. *Aves Exóticas: cinco cuentos con mujeres raras*. Buenos Aires: Leviatán, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Traducido por Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- STREJILEVICH, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

Literaturas en la frontera EE.UU - México y sus relaciones culturales e identitarias manifestadas a través de la escritura chicana

Walquíria Rodrigues Pereira¹

*Border Culture is a polysemantic term.
(...)*

But it also means hybrid art forms (...), an art against the monolingües, tapados, nacionalistas, ex-teticistas en extinción, per omnia saecula speculatorum. . . .²

(Guillermo Gómez Peña)³

*Vivir en las Borderlands significa que
le echas chile al borscht,
comes tortillas de trigo integral,
hablas tex-mex con accent de Brooklyn;
la migra te para en los controles.*
(Glória Anzaldúa, 2012.p. 264)

104

El presente texto es resultado de mi investigación de doctorado en desarrollo en que me propongo estudiar los textos literarios producidos en el contexto fronterizo, en específico la frontera geográfica y cultural de los EE.UU – México. En este espacio se producen textos en español, inglés y *spanglish* desde y sobre la frontera por autores conocidos como chicanos, aquellos que aunque hayan nacido en los Estados Unidos poseen la herencia cultural estadounidense y mexicana. Así sus textos son caracterizados por una escritura entre lenguas y culturas.

¹Doctoranda en Letras Neolatinas en la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) y Magíster en Letras Neolatinas por la misma institución. Graduada en Letras Portugués/Español/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Miembro del equipo de investigación de CNPq “CARDILLA” - Cartografias dos processos decoloniais literários e lingüísticos latino-americanos. E-mail: walquiria.profesp@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5395-2257>.

² Traducción mía: Cultura de frontera es un término polisémico (...) Pero también significa formas de arte híbridas (...), un arte que está en contra de los monolingües, tapados, nacionalistas, ex-teticistas en extinción, *per omnia saecula speculatorum...*

³ En su manifiesto intitulado “*The Border is.*”

Las experiencias de escrituras que se desarrollan en dos o más códigos lingüísticos muestran el actual desplazamiento del paradigma monolingüe literario que fue establecido tradicionalmente cuando se piensa en literaturas nacionales. Las producciones entre lenguas rompen las fronteras impuestas por la cartografía al mismo tiempo que revelan la multiplicidad de culturas, sujetos e identidades. La frontera EE.UU – México es considerada la cuna de la literatura bicultural chicana, que pone en tela de juicio una perspectiva lingüística y literaria rígida, y también suele ser identificada como un espacio de oposiciones al establecer tensión con las estructuras rígidas – geográficas y culturales – señaladas por los ideales de Estado/Nación.

105

La cultura chicana ha evidenciado los conflictos de la mezcla cultural y las consecuencias culturales, sociales, políticas y de ese proceso al contraponerse a la visión expansionista de frontera. La identidad chicana es compuesta históricamente por los antepasados indígenas y colonizadores españoles, además de la sociedad mexicana y estadounidense. Ese multiculturalismo se manifiesta en la lengua y en la literatura que actúan como representaciones de estos sujetos heterogéneos. Así, muchos de los escritores chicanos contribuyen a estimular el conocimiento que interpreta la frontera como una zona de alteridad y otros saberes y no más un espacio periférico.

El territorio de frontera conocido como suroeste de los EE.UU, fue primeramente, ocupado por os colonizadores españoles, volviéndose México en 1821, tras la independencia. O sea, parte de los territorios que hoy se consideran estadounidenses, como Nuevo México, Arizona, California y Texas, pertenecían a los mexicanos. El *Tratado de Guadalupe Hidalgo* (1848) fue el responsable de convertir esos territorios en norteamericanos, como dispuesto geográficamente.



Mapa del *Tratado de Guadalupe Hidalgo* en 1848: las partes en blanco corresponden a los territorios que pertenecían a México. Disponible en: https://pt.frwiki.wiki/Trait%C3%A9_de_Guadeloupe_Hidalgo.

La palabra frontera es cargada de significados. Se comprende frontera, en un sentido general, como un espacio físico, un territorio limítrofe resultado de evoluciones históricas, peleas y luchas armadas y tensiones. Esa perspectiva de frontera presente en nuestra mente fue relacionada a la noción de soberanía que caracteriza el Estado/Nación: un organismo administrativo dividido y organizado compuesto de individuos conducidos por una constitución y por un ideal identitario, lingüístico y cultural común.

106

Hoy, muchos estudios y críticos apuntan a un pensamiento sobre la frontera más allá del sentido cartográfico, opuesto a la representación de algo estable y determinado que presenta una línea divisoria, pues la frontera se configuraría como algo dinámico al exhibir la condición del sujeto, muchas veces bilingüe. Un ser bicultural que presenta algo de sí mismo y del otro en su lenguaje e identidad. Así, ese sujeto fronterizo y bilingüe se construye en la fricción de dos lenguas, revelando la existencia del otro, de la diferencia y de la alteridad que compone el espacio de la frontera.

Ese debate sobre las concepciones de frontera se vuelve cada vez más presente a lo largo de los años, principalmente por cuenta de las discusiones sobre globalización. Muchos críticos contribuyeron a impulsar el conocimiento que

comprende la frontera como un ambiente de alteridad y saber, aunque esté lejos de los centros geopolíticos de poder. Mary Louise Pratt (1991; 1997; 2010) caracteriza la frontera como “zona de contacto” donde espacios sociales y culturales se topan y se enfrentan subrayando relaciones de poder asimétricas conforme deshace la concepción de comunidad que refuerza los ideales fijos de lengua, comunicación y cultura.

El concepto de “epistemología fronteriza” del argentino Walter Mignolo (2003), al hablar de frontera, actúa como una crítica a las teorías centralizadoras del conocimiento desde una perspectiva geográfica hasta política, académica, lingüística y cultural. Es una opción de pensamiento en la que el sujeto se opone a un proyecto homogeneizador y resiste a las jerarquías culturales al mismo tiempo que revela los obstáculos mentales e ideológicos que influyen nuestra percepción del mundo y de las relaciones entre los distintos grupos sociales.

Néstor García Canclini (2015) presupone que las culturas se vuelven cada vez más fluidas en las fronteras y que la mezcla de elementos culturales que se ve allí suele ser tanto positiva, cuando promueve diversidad y creatividad, como problemática, por generar conflictos y desigualdad. Por eso, las líneas que separan lo tradicional de lo moderno, lo popular de lo culto, lo regional de lo global ya no funciona debido a que las culturas y las fronteras no se entienden estáticas y homogéneas, más bien un campo de conflictos y negociaciones que se encuentran en constante redefinición. Mejor dicho, la mezcla cultural no es sinónimo de fusión sin contradicción.

Para Homi K. Bhabha (1998) pensar la frontera bajo una perspectiva cultural desestabiliza el significado del pueblo como homogéneo, puesto que critica la negación de las diferencias y la marginalización de las voces consideradas minoritarias, fragmentando la idealización de una integralidad nacional. Como resultado, la frontera como espacio de ambigüedad reta las formas preestablecidas de identidades y culturas ya que refleja las diferencias que afrontan cualquier ideal de pureza lingüística, cultural, nacional y conocimiento que objetiva la perpetuación de las estructuras de poder.

Albuquerque (2010) señala que las nociones contemporáneas de frontera son polisémicas y se comprenden a través de metáforas como fronteras rígidas y porosas, sincretismos y diferencias, así como las fronteras que deben superarse entre áreas de conocimiento para una discusión más efectiva del término. En diálogo con la perspectiva de Simmel (2001), el autor también alude a las metáforas del *puente* y de la *puerta*, que se refieren a los límites que permean las experiencias humanas y en ciertos espacios sociales.

El puente es la representación de la creación humana capaz de unir lo que la naturaleza había separado, por medio de una conexión. La puerta metaforiza la materialización de un límite, una barrera que resalta lo interno y lo externo. Estas perspectivas simbolizan las relaciones de objetividad y subjetividad en las experiencias sociales y colectivas. Este espacio frontera que demarca las diferencias contrapone la visión expansionista de la frontera, guiada por la visión evolutiva de Frederick Jackson Turner en su ensayo "*The significance of the frontier in American History*" (1893), que clasifica a los pioneros como civilizados y a los pueblos indígenas como salvajes, estimulando la creencia en la superioridad norteamericana.

Por consiguiente, Stelamaris Coser (2016, p. 154) afirma que, en el contexto angloamericano, "*a palavra frontier ficou tão associada ao oeste e à tese de Turner que se popularizou o conceito de border para lidar com a paradigmática divisa México-Estados Unidos, além de outros espaços físicos e metafóricos*". Autores como Anzaldúa (1987), Calderón (1991), Flores (1993), Gómez Peña (1996) y Saldívar (1997) comparten y consolidan el concepto de frontera al teorizar sobre la alteridad fronteriza (re)significando pensamientos y contribuyendo para una intervención social.

Para Glória Anzaldúa (1987), la frontera se celebra como un espacio móvil e híbrido, hecho de cruces internos y externos, donde la historia colisiona y la identidad se construye constantemente a partir de su herencia, contribuyendo a la construcción del nuevo espacio. Anzaldúa también caracteriza esta frontera metafórica como un espacio intermedio y comunitario que se resiste a las suposiciones establecidas, presentando una característica híbrida debido al surgimiento de identidades heterogéneas que se manifiestan al margen de las estructuras de poder.

Guillermo Gómez-Peña (1996) entiende la frontera como un espacio de múltiples realidades, un territorio compartido entre las dos Américas: América del Norte y América Latina. El artista y escritor reitera el carácter híbrido, dinámico y fluido de la frontera, ya destacado por Anzaldúa. Según esta perspectiva, la frontera “*não deve ser percepcionada como uma barreira ou como reforço da diferença, mas como metáfora da sua capacidade de transfigurar a identidade pessoal e cultural em fluidez e hibridismo, conectando-a ainda a uma narrativa desafiadora dos dogmas da sociedade*” (Lobo, 2015, p. 101).

Gómez-Peña reflexiona sobre las fronteras físicas y las barreras que afectan las relaciones humanas y sociales, en particular sobre la necesidad de repensar las fronteras y las políticas migratorias, abogando por una visión más fluida y pluralista de la identidad que reconozca la diversidad y la interconexión de los diferentes pueblos. El autor enfatiza que la retórica xenófoba en torno a la frontera perpetúa la discriminación y la exclusión, además de exacerbar la violencia y la discriminación que enfrentan las personas migrantes y refugiadas.

109

De acuerdo con ese pensamiento que cuestiona la frontera como límites, Saldívar (1997) argumenta que las fronteras suelen ser utilizadas como instrumentos de poder y control sobre personas, bienes e ideas, como delimitadores de límites internos y externos, perpetuando la exclusión y la marginación de ciertos grupos sociales. Por lo tanto, es necesario reanalizar esta idea convencional de las fronteras, repensando las fronteras como espacios de conflicto, negociación y resistencia. Así, la frontera, como espacio marcado por la presencia del otro, delimita identidades opositoras: la igualdad precede a la diferencia, el monolingüismo precede al bilingüismo, ser estadounidense precede a ser mexicano/hispano, y estar dentro precede a estar fuera. Sin embargo, al mismo tiempo, esta es una zona de entrecruzamiento, donde las diferencias coexisten y constituyen algo nuevo.

Queda claro, pues, que el concepto de frontera no se limita en absoluto a los límites geográficos. Discutir las fronteras desde una perspectiva cultural, social y metafórica considera la complejidad como un proceso de invención, experiencia

y vivencia humana en movimiento. La frontera se evidencia en los conflictos sociales, en la diferencia, ya que “*só existe porque identificamos algo diferente do que nos é comum, e a isso chamamos de ‘outro’, pois a partir do momento em que reconhecemos esse ‘outro’ ocorre a afirmação da nacionalidade*” (Costa; Moretti, 2011, p. 6).

Ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos revelan realidades divergentes: desde el subempleo y el desarraigo de campesinos e indígenas hasta la creciente producción cultural y literaria generada a través de esta dinámica híbrida. Este tipo de expresión literaria, basada en la experiencia fronteriza chicana, amenaza la idea de literatura nacional, ya que introduce elementos culturales y lingüísticos en la literatura norteamericana e hispanoamericana. En última instancia, reestructura la literatura, transformándola en “*uma expressão poliglota das diversas nações que ocupam o mesmo mapa*” (Torres, 2001, p. 13).

La diferencia cultural y lingüística desestructura el modelo moderno de Estado-nación, recordándole que la idealización de lo homogéneo y lo unitario no se ha materializado. Como bien argumenta Benedict Anderson (1993), la idea de identidad nacional es un discurso que busca construir significado e influir en la creación de una “comunidad imaginada”, que se corresponde con los artefactos culturales de una clase particular, porque no representa ni alza la voz de todos los miembros de la nación.

110

Toda esta tensión vivida en el contexto fronterizo es evidente en las producciones literarias escritas entre lenguas. Este tipo de escritura puede parecer conflictiva cuando manifiesta una cultura fronteriza, evidenciando un espacio de habla no hegemónico a través de dos o más códigos lingüísticos. Steven Kellman [2000] (2019, p. 337) denomina translingüismo literario a este tipo de producción literaria, repleta de cruces lingüísticos, y lo define como un fenómeno en el que escritores suelen crear sus textos en más de una lengua o en una lengua distinta a la suya.

En el contexto fronterizo chicano, podemos identificar un estilo de escritura que también transita entre dos o más lenguas: el español, el inglés y el *spanglish*. Sin embargo, este no es un enfoque dicotómico, sino una manifestación constitutiva de una cultura e identidad que trasciende estándares rígidos. Una escrita entre lenguas o translíngüe también es una manifestación de

la diversidad cultural y de la hibridez y cuestiona las jerarquías lingüísticas que a menudo marginan las lenguas minoritarias o híbridas.

La producción translíngüe, entendida por Mary Louise Pratt como poética, es el resultado de la relación intrínseca entre el movimiento del lenguaje y los procesos globales. Al operar simultáneamente en más de un sistema lingüístico, también puede brindar al lector la experiencia de “estar leyendo en un lenguaje y escuchando en otro, una experiencia conocida por los escritores de la literatura latino-estadunidense” (2014, p. 250). Estos cruces lingüísticos ocurren de forma intencional y política en la obra de escritores que transitan entre idiomas y poseen una profunda comprensión de los matices culturales y lingüísticos, así como una sensibilidad artística para integrarlos de forma orgánica y cohesiva. Esta práctica no se caracteriza una mera expresión artística, sino un instrumento de crítica y defensa.

Doris Sommer busca comprender el translingüismo, en su obra intitulada *Bilingual Aesthetics: A new sentimental education* (2004), como un fenómeno en el que las fronteras lingüísticas pueden traspasarse y transformarse en espacios de creatividad cultural y política. Esta noción aboga por la importancia de la educación sentimental mediante el cultivo de la empatía y la comprensión entre diversas culturas, ya que amplía nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos. Se entiende, entonces, que los escritos translíngües no solo enriquecen la expresión cultural, sino que también pueden desempeñar un papel fundamental en la promoción de la justicia social y la formación de comunidades múltiples.

La frontera inspira una poética translíngüe y denunciante. Si bien denuncia la violencia, la explotación y la xenofobia, y eleva las luchas y las voces de los marginados, también se caracteriza como un “lugar de encuentro donde la sangre de dos mundos converge para formar un tercer espacio, una zona fronteriza utilizada como metáfora y símbolo de una nueva forma de relacionarse con la alteridad” (Prieto, 1999, p. 40). Esa nueva propuesta de (re) definición literaria presentada por los escritores translíngües y chicanos “ressignifica o local e o

nacional e se colocam no panorama literário global" (Magalhães; Cota, 2023, p. 272).

Esta dinámica emerge fuera del paradigma monolingüe al destacar manifestaciones lingüísticas y literarias en los EE.UU, distintas del inglés, presentes en el territorio. Así, la literatura chicana sitúa a los sujetos excluidos dentro de la nueva "dialéctica cosmopolita global", ya que "*escrever em espanhol apresenta-se como um ato de resistência a essa invasão cultural*" lo que produce una deconstrucción de la noción de "comunidades cerrada" (Torres, 2001, p. 21).

Cornejo Bernal (2023) recuerda en su tesis que el surgimiento de los primeros escritos chicanos, considerados así debido a la ascendencia mexicana de sus autores residentes en suelo estadounidense, estuvo marcado por la firma del *Tratado de Guadalupe Hidalgo*, debido a la reorganización geográfica del territorio y los conflictos sociales y políticos subsiguientes. Esta defensa se puede identificar en diversos documentos, como la obra de Ruiz de Burton *¿Quién lo hubiera pensado?* (1876); la publicación periódica de Francisco P. Ramírez *El Clamor Público* (1855-1859); la obra *Historia de un Caminante o Gervasio y Aurora* (1881), de Manuel M. Salazar; y *Las Aventuras de Don Chipote* (1928), de Daniel Venegas.

112

Estas obras suelen ser entendidas de modo que "sólo el lector chicano podría entenderlas" (Cornejo Bernal, 2023, p. 20) porque incluyen palabras en inglés cuando uno de los personajes habla español o viceversa, y porque revelan a escritores que no solo escriben novelas o desde una perspectiva generalista, sino textos que abarcan diversos géneros, abordando una realidad muy particular, temas sociales relacionados con la raza y la política de la comunidad chicana en Estados Unidos. Como enfatiza Luis Leal (1998, p. 9), "la literatura chicana nace a la sombra de estos conflictos".

Para algunos estudiosos del movimiento chicoano, la literatura chicana contemporánea comienza en 1959 con *Pocho* de José Villareal, ya que se consideró la primera novela chicana publicada por una editorial formal y de renombre, algo que no había sucedido con las novelas chicanas anteriores. Cornejo Bernal (2023), influenciado por los escritos de Pereira (2004), enfatiza que "esta novela es la que abre las puertas a las nuevas generaciones de escritores chicanos para salir de la clandestinidad en la que operaban anteriormente para

poder distribuir sus escritos a los lectores que gustaban de sus historias" (Cornejo Bernal, 2023, p. 22).

El hito más importante se produjo en los años siguientes con la (re)sinonimia del término chicano y el surgimiento de la escritura chicana, influenciada por Villareal, en la década de 1960 en California. Este movimiento surgió a través de una lucha política e identitaria, manifestada por el movimiento obrero agrícola, organizado por César Chávez en 1965. Este movimiento llegó a los campus universitarios, con "*pequenas comunidades de estudiantes mexicanos, que apoiavam a Revolução Cubana, emergentes direitos civis e os movimentos contra a Guerra do Vietnã*" (Calderón, 2022).

Durante este período, sobresale el Teatro Campesino, fundado por Luis Valdez. Fue en este teatro donde estudiantes universitarios unieron fuerzas con trabajadores, mezclando arte y política. Posteriormente, tuvo su propia publicación lo que dio origen a lo que se considera la primera obra artística sobre la identidad chicana y el teatro sigue activo hasta la actualidad. Por lo tanto, es correcto afirmar que la producción artística y literaria chicana se originó a partir de sus vínculos con los movimientos populares y la clase trabajadora.

El progreso de la literatura chicana ha impulsado el auge de la escritura feminista chicana, así como un gran número de académicos chicanos, lo que ha impulsado la creación de una infraestructura editorial para obras escritas por hispanos en Estados Unidos. Nombres como Tomás Rivera, Rolando Hinojosa-Smith, Rudolfo Anaya, Estela Portillo-Trambley, Oscar Acosta, Ron Arias, Lucha Corpi, Gloria Anzaldúa, Cherrie Moraga, Norma Alarcón, Sandra Cisneros, entre muchos otros, son considerados grandes exponentes de la literatura chicana, que a menudo es bilingüe debido a su proximidad geográfica y cultural con México, a pesar de producirse en Estados Unidos.

González y César (1993) sostienen que la historia de la literatura chicana contemporánea se divide en tres períodos. El primero, de 1959 (con el texto de Villareal) a 1970, se centró principalmente en la lucha de los niños chicanos por la tierra, la cultura y la identidad. El segundo, abarca la década de 1970, considerada "la etapa de los precursores", se caracteriza por un estilo de escritura

más definido y reconocido a nivel nacional, con Anaya, Rivera e Hinojosa ganando el Premio Quinto Sol. Se observa una perspectiva más humanista, filosófica y existencial, sin descuidar las creencias de sus antepasados, a la vez que trasciende el pensamiento de pérdida característico de la primera etapa al exponer algunas ideas sociopolíticas.

Por fin, el tercero, se extiende hasta la actualidad, "de posmodernismo que lleva al escritor chico a buscar temas con tintos históricos, apoyándose a la búsqueda de una fe que se ha perdido poco a poco debido al trauma del conquistador" (Cornejo Bernal, 2023, p. 26). Este período busca equilibrar la identidad que antes se centraba en las raíces, la cual con el tiempo se ha modificado junto con sus pensamientos, dudas y necesidades contradictorias, que transforman e impactan directamente la escritura de una nueva generación de escritores.

En resumen, la experiencia fronteriza entre Estados Unidos y México, al destacar las identidades biculturales y bilingües, permite que la producción literaria se vea afectada y transformada; es decir, "*não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente*" (Hall, 2015, p. 12). Se puede inferir, por lo tanto, que la producción literaria chicana no se caracteriza por individuos homogéneos, sino por una escritura que se desarrolla en la fricción de lenguas, expresando la singularidad de estos sujetos.

Por último, las producciones entre lenguas o translíngües pueden considerarse una invitación a repensar las concepciones de las fronteras, ya que ofrecen un espacio de encuentro y negociación donde las diferencias se exponen de forma crítica y creativa, desafiando conceptos predefinidos de pertenencia, lengua, cultura y nacionalidad. También demuestran una transformación en la visión de la comunidad literaria, ya que estas producciones ofrecen nuevas perspectivas sobre cómo el lenguaje puede utilizarse como herramienta para trascender las fronteras físicas y culturales.

114

Referencias

ALBUQUERQUE, José Lindomar. As fronteiras ibero-americanas na obra de Sérgio Buarque de Holanda. *Análise Social*, v. XLV (195), p. 329-351, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Trad. Eduardo L. Suárez. Fondo de Cultura Económica: México, D.F, 1993.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza -- la frontera*. 4th ed. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência (Capítulo do livro Borderlands/La frontera). Trad. de Ana Cecília A. Lima; revisão de S. B. Funck. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, set./dez. 2005.

BHABHA, Homi K. DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CALDERÓN, Héctor. *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. North Caroline: Duke University Press, 1991

CALDERÓN, Héctor. A literatura chicana: notas para uma releitura histórico-literária. In: CORDIVOLA, Alfredo (et. al). *Temas para uma história da literatura hispano-americana: Inflexões da narração variações do deslocamento* (Tomo I). Porto Alegre: Letras 1, 2022.

115

CORNEJO BERNAL, Carlos. *Resolviendo casos desde el tercer espacio*: detectives duros chicanos, sus características y las figuras femeninas en sus vidas. Tese de doutorado (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Ensino, Universidade do Texas, 223 fl., 2023.

COSER, Stelamaris. Fronteira. In: _____ (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços*: conceitos críticos. Vitória: EDUFES, 2016.

COSTA, Cecília Aparecida; MORETTI, Edvaldo César. Invenção do outro e encontro de identidades na fronteira Brasil-Paraguai. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, n. 11, mar. 2011. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/crss/11/cm.pdf>. Acceso en 11 jul. 2025.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4^a ed. 7^a reimpr. São Paulo: Edusp, 2015.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. *The New World Border*. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century. San Francisco: City Lights, 1996.

GONZÁLEZ-T., César A. La novela chicana: Arena de creencias y valores. *Confluencia*, v. 8/9, n. 2-1, pp. 145–54, 1993. Disponible en: www.jstor.org/stable/27922164. Acceso en 11 jul. 2025.

- HALL, Stuart [1992]. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu & Guacira Lopes. 12^a ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- KELLMAN, Steven. *The translingual imagination*. Lincoln: Univ. Nebraska Press, 2000.
- KELLMAN, Steven. Literary Translingualism: What and Why?. *Polylinguality and Transcultural Practices*, v. 16, n. 3, 2019, pp. 337–346, 2019.
- LEAL, Luis. La Presencia del español en la literatura chicana. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, n. 15/16, pp. 9-17, 1998. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166997>. Acceso en 11 jul. 2025.
- LOBO, Patrícia Alves de Carvalho. *Chicanas em busca de território: A herança de Glória Anzaldúa*. Tese de doutorado (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) - Departamento de Estudos Anglísticos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. 442 folhas.
- MAGALHÃES, Vinícius Eustáquio; COTA, Débora. Fabián Severo e seu lugar de enunciação fronteiriço. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro: UERJ, v.22, nº. 41, jan-abril. 2023, p. 261-282.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange R. de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos Imperiales*: literatura de viajes y transculturación. Trad. Ofelia Castillo. México: FCE, 2010.
- PRATT, Mary Louise. Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística. In: *Cuadernos de literatura*, Vol. XVIII n.36, 2014, pp. 238-253.
- PRIETO, Antonio. La poética de la frontera. *Lucero*, nº 43, 1999, p. 38-43.
- SALDÍVAR, José David. *Border matters: remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SOMMER, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Durham, NC: Duke UP, 2004.
- TORRES, Sonia. *Nosotros in USA*: literatura, etnografía e geografías de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

El proceso migratorio como “rito de paso” del *corpo-viajante* en Pablo Neruda

Ximena Antonia Díaz Merino¹

En esta media tierra estoy vencido: yo necesito la luz más oscura: sé que otros pueblan la sombra indeclinable, que la extienden como si fuera alfombra y de otros es la luz, el alfabeto. Yo no descanso en esta latitud: acabo de llegar: quiero seguir el viaje.

“El viajero” [1968] (Neruda, 1993b, p.310-311)

De acuerdo con la investigadora chilena Ana Pizarro (2004, p. 82) el tema del “viaje, del desplazamiento está en el origen de la literatura: desde la epopeya de Gilgamesh” y no podría ser diferente en la literatura hispanoamericana, puesto que los primeros europeos que desembarcaron en América del sur fueron viajeros “[...] portugueses, españoles, holandeses, ingleses y franceses, que dejaron sus cartas, sus crónicas, sus relatorios, sus memoriales”. Pizarro añade, “Los viajeros con destino a América de los siglos XVII y XVIII se inspiraron en otros viajeros: las lecturas de Marco Polo, Pigaffetta, Bougainville impulsionaron sus imaginarios”.

En la literatura hispanoamericana el poeta chileno Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, más conocido como Pablo Neruda (1904-1973), dedicó una parte importante de su obra al tema del viaje, utilizando sus experiencias de vida como fuente de inspiración para explorar la geografía de América y la existencia humana. En este estudio se reflexionará sobre el choque cultural y emocional sufrido por Neruda en su tránsito entre el espacio rural, representado por la ciudad de Temuco, en el sur de Chile, y el espacio urbano de la capital Santiago.

¹ Doutora e Mestre em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de Cultura e Literaturas Hispânicas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Professora Permanente do PPGLET da UFRRJ e do PPLSA da UFPA. E-mail: ximenadm2@ufrrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8297-3118>

Neruda realizó su primer viaje con apenas dos años de edad, experiencia rememorada tardíamente en el poema “Primer Viaje” (Neruda 1993a, p. 1023-1024), publicado en 1964:

No sé cuándo llegamos a Temuco.
 Fue impreciso nacer y fue tardío
 nacer de veras, lento,
 y palpar, conocer, odiar, amar,
 todo esto tiene flor y tiene espinas.
 Del pecho polvoriento de mi patria
 me llevaron sin habla
 hasta la lluvia de la Araucanía.
 Las tablas de la casa
 olían a bosque, a selva pura.
 Desde entonces mi amor
 fue maderero y lo que toco se convierte en bosque. [...]

Del hacha y la lluvia fue creciendo
 la ciudad maderera
 recién cortada como
 nueva estrella con gotas de resina,
 y el serrucho y la sierra
 se amaban noche y día
 cantando,
 trabajando,
 y ese sonido agudo de cigarra
 levantando un lamento
 en la obstinada soledad, regresa
 al propio canto mío:
 mi corazón sigue cortando el bosque,
 cantando con las sierras en la lluvia,
 moliendo frío y aserrín y aroma

118

Esos versos revelan el significado primordial que tuvo el primer viaje para Neruda. Recordar la primera travesía, a los sesenta² años de edad, fue volver a sus orígenes, a la ciudad primigenia, Temuco. Salir de Parral, ciudad de nacimiento y llegar a Temuco fue un renacer³, porque la nueva tierra y la nueva familia le trajeron una nueva vida, como el propio Neruda escribió, “Fue impreciso nacer y fue tardío / nacer de veras”.

² El poema “Primer viaje” es parte del libro *Memorial de Isla Negra* publicado en 1964. Neruda quiso publicar el libro en ese año para celebrar sus sesenta años de edad.

³ La madre de Neruda murió dos meses después de su nacimiento.

Renacer en una ciudad que estaba “naciendo”⁴ fue también un episodio muy significativo, pues Temuco y su nuevo habitante [Neruda] fueron creciendo juntos, “Del hacha y la lluvia fue creciendo / la ciudad maderera / recién cortada”. Del encuentro de esos dos cuerpos llenos de vida surgió un enraizamiento con ese territorio austral que se fue fortaleciendo con el paso del tiempo. Ese vínculo permaneció vivo en el alma y en los versos del poeta: “Desde entonces mi amor / fue maderero / y lo que toco se convierte en bosque [...] mi corazón sigue cortando el bosque, / cantando con las sierras en la lluvia, / moliendo frío y aserrín y aroma”. Cabe llamar la atención para la relación que se estableció entre la ciudad de la infancia y la vida adulta del sujeto poético nerudiano. Este nexo queda evidente por la acción del desplazamiento, ya que es mediante el viaje – sea en el tiempo o en el espacio – que el sujeto lírico se transporta hasta su tierra de origen. Se constata también una “memoria de viaje” y una identificación con el retorno, hecho que Neruda confirmó poéticamente cuando escribió “mi única travesía es un regreso” (Neruda, 2004, p. 34-35):

119

Yo soy el hombre de tantos regresos
que forman un racimo traicionado,
de nuevo, adiós, por un temible viaje
en que voy sin llegar a parte alguna:
mi única travesía es un regreso.

El viaje para Temuco puede ser considerado el “viaje iniciático nerudiano”, el primero de muchos realizados a lo largo de 69 años de vida. Mientras vivió en Temuco el joven escritor realizó innumerables peregrinaciones por la región de la Araucanía⁵, siempre a bordo del tren dirigido por su padre, aventuras que quedaron registradas en “Algunas reflexiones sobre mi vida (1954)”:

[...] El tren recorría un trozo de aquella provincia fría desde Temuco hasta Carahue. Cruzaba inmensas extensiones deshabitadas, sin cultivos, cruzaba los bosques vírgenes, sonaba como un terremoto por túneles y puentes [...] Cada estación tenía un nombre más hermoso, casi todos heredados de las antiguas posesiones araucanas [...] Labranza era la primera estación, Boroa y Ranquilco la seguían. Nombres con aroma de plantas

⁴ La ciudad de Temuco fue fundada en 1881, por lo tanto, a la llegada de Neruda en el 1906 esa ciudad tenía apenas veinticinco años.

⁵ IX Región Administrativa de Chile cuya capital es Temuco.

salvajes, y a mí me cautivaban con sus sílabas [...] Y luego llegaba a la ciudad fluvial. El tren daba sus pitazos más alegres, oscurecía el campo y la estación ferroviaria con inmensos penachos de humo de carbón, y se olía ya el curso ancho, celeste y tranquilo, del río Imperial que se acercaba al océano [...] De esto hace ya muchos años, pero esa comunión, esa revelación, ese pacto con el espacio han continuado existiendo en mi vida (Neruda, 2000a, p. 20-26).

El texto transcritito confirma la fuerte conexión de Neruda con su espacio primigenio, vínculo forjado del deambular por el propio territorio, acción que le proporcionó el sentimiento de pertenecer a una determinada región, sentimiento que Neruda denominó en el texto citado como “pacto con el espacio”. Después del denominado viaje iniciático, Neruda realizó innumerables viajes por la región de la Araucanía, fortaleciendo en cada recorrido su conocimiento sobre la flora, la fauna y la geografía de ese territorio. Una de esas travesías fue repetida año tras año durante su infancia y adolescencia. Se trata de los veranos en Bajo Imperial, también conocido como Puerto Saavedra. Fue en esa localidad que el poeta por primera vez vio y oyó el mar, “el trueno marino”, como el vate denominó a la inmensidad azul. De ese primer contacto con el océano Neruda recuerda:

120

[...] quedé sobrecogido. Allí, entre dos grandes cerros (el Huilque y el Maule) se desarrollaba la furia del gran mar. No sólo eran las inmensas olas nevadas que se levantaban a muchos metros sobre nuestras cabezas, sino su estruendo de corazón colosal, la palpitación del universo (Neruda, 2000a, p. 23).

Aquel era el paisaje que le ofrecía Bajo Imperial, un pequeño pueblo con apenas una hilera de casas frente a un río. Así como Temuco, Bajo Imperial ejerció un efecto nostálgico que acompañó al poeta a lo largo de su vida. Los viajes de la infancia y adolescencia realizados por la Araucanía ofrecieron los componentes telúricos que marcaron la creación literaria de Pablo Neruda: elementos sentidos y admirados por el pequeño viajero, y valorizados por el viajero adulto en sus peregrinaciones por el mundo. Los nostálgicos viajes de la primera edad fueron temas de innumerables poemas neridianos. Se pueden citar, por ejemplo, versos de “El tren nocturno” (Neruda, 1993a, p. 1047) transcritos a seguir:

Oh largo Tren Nocturno,
muchas veces

desde el sur hacia el norte,
entre ponchos mojados,
cereales, bolas tiesas de barro,
[...]
Tal vez comencé entonces
la página terrestre,
aprendí los kilómetros
del humo
la extensión del silencio.
Pasábamos Lautaro,
robles, trigales, tierra
de luz sonora y agua
victoriosa: [...]

De todos los viajes realizados por el poeta chileno, su salida de Temuco a los diecisiete años de edad para vivir en la capital, Santiago, representó un divisor de aguas en su vida. Ese viaje realizado en tren fue narrado por el autor con las siguientes palabras: “[...] entré en la tercera clase del tren nocturno que tardaba un día y una noche interminables en llegar a Santiago” (Neruda, 2000a, p. 40). Además de relatar el tiempo que tardaba el tren en llegar a la capital, el poeta añadió la visión y las sensaciones experimentadas en ese su primer viaje fuera de Temuco, una experiencia de gran repercusión en su prosa y poesía. Textos en los que se constata el contrapunto entre el cuerpo de la ciudad urbana y el cuerpo de la ciudad rural, oposición resultante de la observación realizada a través de las ventanas del tren, imágenes que pasaban delante de los ojos de ese cuerpo viajero como si fuese una película: “Entre tanto el tren pasaba, de los campos con robles y araucarias y las casas de madera mojada, a los álamos del centro de Chile, a las polvorrientas construcciones de adobe”. Se observa que la capital adquiere una connotación negativa, un escenario sin vida, mientras que el área rural proporcionaba un paisaje vigoroso. Se percibe también un Neruda perdido, sin referencias, al llegar a la ciudad grande: “Muchas veces hice aquel viaje de ida y vuelta entre la capital y la provincia, pero siempre me sentí ahogar cuando salía de los grandes bosques, de la madera maternal. Las casas de adobe, las ciudades con pasado, me parecían llenas de telarañas y silencio” (Neruda, 2000, p.40). Ya en su discurso dedicado a la provincia el vate termina reforzando sus raíces australes cuando escribe: “Hasta ahora sigo siendo un poeta de la intemperie, de la selva fría que perdí desde entonces” (Neruda, 2000, p. 40). Después del primer viaje a la capital, Neruda realizó sucesivas peregrinaciones entre Santiago y Valparaíso, alternándolas con regresos fugaces al sur. El doloroso alejamiento de

su tierra de crecimiento puede ser acompañado en los versos de “El tren nocturno”, medio de transporte que tanto lo enraizó con su territorio primigenio, como lo alejó y lo llevó para la ciudad moderna, donde se deparó con un paisaje austero:

[...] Ay, pequeño estudiante,
ibas cambiando
de tren y de planeta,
entrabas
en poblaciones pálidas de adobes,
polvo amarillo y uvas.
A la llegada ferroviaria, caras
en el sitio de los centauros,
no amarraban caballos sino coches,
primeros automóviles.
Se suavizaba el mundo
y cuando
miré hacia atrás,
llovía,
se perdía mi infancia.
[...]
(Neruda, 1993a, p. 1047)

122

En el poema citado se percibe el dolor del sujeto lírico al constatar que el medio de transporte que fortaleciera los lazos con su tierra primigenia también cortaba sus raíces australes. El poema continúa así:

Entró el tren fragoso en Santiago de Chile, capital,
y ya perdí los árboles,
bajaban las valijas
rostros pálidos, y vi por primera vez
las manos del cinismo:
entre en la multitud que ganaba o perdía,
me acosté en una cama que no aprendió a esperarme,
fatigado dormí como la leña,
y cuando desperté
sentí un dolor de lluvia:
algo me separaba de mi sangre
y al salir asustado por
la calle
supe, porque sangraba,
que me habían cortado las raíces

En 1927, Neruda inicia sus viajes internacionales, en barco. El primero fue al Oriente, una experiencia que le trajo mucha soledad y sufrimiento como

registrado en los versos de “El viajero” (Neruda, 1999, p.812) escrito en el mismo año del viaje:

Y salí por los mares a los puertos.
El mundo entre las grúas
y las bodegas de la orilla sórdida
mostró en su grieta chusmas y mendigos,
compañías de hambrientos espirituales
en el costado de los barcos.
Países
recostados, resecos, en la arena,
trajes talares, mantos fulgurantes
salían del desierto, armados
como escorpiones, guardando
el agujero del petróleo, en la polvorienta
red de los calcinados poderios [...]

A partir de entonces el sujeto nerudiano experimenta sensaciones nuevas provocadas por la visión de paisajes y situaciones nunca antes experimentadas, como el tipo de viaje, no por tierra sino por mar. Las estaciones de bellos nombres con perfume de flores salvajes dieron lugar al paisaje sucio de los puertos con “las grúas / y las bodegas de la orilla sórdida / mostró en su grieta chusmas y mendigos”. Después de volver del Oriente en 1932, los viajes tanto nacionales como internacionales continuaron siendo constantes en la vida del poeta.

En los versos transcritos se observa que el cuerpo viajero reveló que de la experiencia del viaje resultaron dos vertientes muy significativas: por un lado, recorrer regiones que hacen parte del cotidiano del individuo e interiorizarse en el conocimiento del cuerpo de la ciudad que lo acogió en la primera edad proporcionó un sentimiento de arraigo e identificación con el territorio y por otro lado, deambular e internarse en regiones desconocidas le proporcionó al cuerpo viajero la conciencia de la singularidad de su región primigenia. Pablo Neruda prefería los viajes largos, en los que aprovechaba el tiempo para escribir. Amaba su patria, pero al viajar por el mundo iba enamorándose de otras culturas y otros pueblos. Dedicó poemas a cada uno de los lugares que visitó, pero, a veces, prefería viajar sin moverse de su casa, sin abandonar su país, sin alejarse de las cosas que amaba. El crítico y ensayista uruguayo Emir Rodríguez Monegal percibió esa característica nerudiana y oportunamente lo bautizó de “Viajero inmóvil”, porque sin duda, el mayor viaje del poeta fue el que realizó dentro de sí mismo al revisitar su infancia, su juventud, sus pasiones, sus raíces. Se puede

decir que Neruda tenía la vocación de viajero, pues como el mismo enfatizó en el poema “El viajero” de *Las manos del día*: “Yo no descanso / en esta latitud:/ acabo de llegar:/ quiero seguir el viaje” (Neruda, 1993b, p. 311). Partiendo de esta premisa, serán analizados los significados del viaje en el proceso migratorio nerudiano.

El proceso migratorio como “rito de paso”

En la obra de Pablo Neruda pueden identificarse dos etapas temporales. La primera etapa se caracteriza por la integración hombre-naturaleza configurando el cotidiano del ‘tiempo pasado’, su mundo primigenio y armonioso. Ya la segunda etapa queda establecida en el momento en que deja la ciudad de Temuco para vivir en Santiago, capital de Chile.

Al alejarse de los elementos que componían su espacio primigenio, el joven poeta pierde su unidad con el mundo y dentro de sí mismo: “Tendido en este nuevo camino, con los ávidos ojos florecidos de lejanía, trato en vano de atajar el río del tiempo que tremola sobre mis actitudes” (Neruda, 2003, p.20), palabras que revelan un esfuerzo por parar el tiempo presente y recobrar el tiempo pasado, “Ayer es un árbol de largas ramazones, y a su sombra estoy tendido, recordando” (Neruda, 2003, p.20). En esa segunda fase, Neruda pasa a vivir en la ciudad de Santiago de Chile en estado de alerta, un espacio sin referencias.

El binomio espacio-tiempo en que se desarrolla la vida de cada individuo es una ecuación particular e intransferible, aunque esté rodeado por una multitud, la vivencia espacio-temporal es única a cada ser. La dimensión temporal que opera la memoria está íntimamente relacionada con las etapas de la vida del ser humano: infancia, juventud, madurez. De la misma manera, la memoria se aferra a los hechos significativos de estas edades: cambios de casa, de país, de ciudad, muertes, nacimientos, etc. Este tiempo biográfico limitado por los marcos de las experiencias personales es más rico en recuerdos en la primera edad. Paralelamente al tiempo biográfico actúa el tiempo cronológico o social. En el primero los acontecimientos ocurren unos después de los otros, sin repetición ni retorno, de manera que, en la medida en que el tiempo cronológico avanza, el tiempo biográfico se va empobreciendo. De acuerdo con Ecléa Bosi (1994, p. 415),

[...] a infância é larga, quase sem margens”, luego viene el tiempo de la juventud que proporciona al individuo “*uma riquíssima gama de marcas afetivas*”, mientras que la edad madura “*se transforma numa sucessão monótona de atividades, empobrecendo o número de acontecimentos novos*”.

De esa forma, la temporalidad puede ser abordada a partir de una perspectiva objetiva (tiempo cronológico) o de una perspectiva subjetiva (tiempo de la memoria). Este último concede a la dimensión temporal un carácter personal, es decir, una construcción anclada en las experiencias y en los afectos de cada individuo. Considerando el carácter personal del tiempo subjetivo, se observa que al contrario del tiempo cronológico, el tiempo subjetivo, no podrá ser lineal, pues estará sujeto a las experiencias de vida, característica que dará al tiempo subjetivo un tono intempestivo, reconstituyendo, de esa manera, el tiempo entendido como sucesión horizontal de hechos. Un tiempo reversible constatado en las palabras del propio Neruda al cuestionar y ratificar su constante vuelta a los recuerdos de la infancia y adolescencia vivenciados en la tierra en que creció, Temuco, en la Araucanía

125

[...] quiero expresar y abarcar movimiento, circunstancias, caminos indefinibles, talvez lo inevitable que me hace volver sin cesar en mi vida y en mi poesía hasta estas fronteras del sur lluvioso, a estos grandes ríos natales, al generoso silencio de estas tierras y de estos hombres (Neruda, 2003, p. 350).

O cuando escribe: “Mi vida es una eterna peregrinación que siempre da vueltas, que siempre retorna al bosque austral, a la selva perdida” (Neruda, 2000, p. 251). De esa acción circular de eterno retorno surge lo que Alfredo Bosi (1992, p. 27) denomina tiempo *reversível*: “[...] a reiteração dos movimentos, feita dentro do sujeito, faz com que este perceba que o que foi pode voltar; com esta percepção e o sentimento da simultaneidade que a memória produz, nasce a ideia de tempo reversível”.

Ese tiempo reversible encontrado en la lírica y en la prosa memorialista de Pablo Neruda ofrece reflexiones tan amplias sobre su poesía y su biografía que se tornó imprescindible para la compresión de su mundo poético. En *Memorial de Isla Negra* (1964), por ejemplo, el autor teje poemas sobre su vida y su proceso creativo, una autobiografía en verso que sigue la veta proustiana: una búsqueda

por el tiempo perdido, un tiempo que será reencontrado en el arte, un autorretrato hecho con palabras. Neruda recrea a través de la memoria el universo de su tierra de nacimiento impulsado por la rememoración del paisaje y de la atmósfera provinciana que inspiraron sus poemas. De esa manera, la visión de la Araucanía es cristalizada en el poema por un sujeto poético que rompe los límites de la frontera espacio-temporal, un poder que solo puede ser concedido por la memoria.

La obra nerudiana, construida a partir de un hilo autobiográfico, puede ser considerada una crónica de su vida, recreación basada en la transmutación continua de experiencias de vida en substancia literaria. En *Memorial de Isla Negra* el autor se reinventa afirmando su identidad de forma implícita, una correspondencia evidente entre autor y sujeto poético. En este proceso creativo el autor direcciona el espejo para sí mismo, de manera que observa en su reflejo su existencia pasada y presente construyendo el texto alrededor de un sujeto introspectivo que contempla los hechos existenciales que serán desvelados a través de la imagen y materializados en la palabra.

126

Al comprender el tiempo como “uma série de rupturas” (Bachelard, 1988, p. 39) se puede establecer que la escritura memorialista nerudiana revela un tiempo formado por lagunas y vacíos, presenta un sujeto fragmentado configurado por la incorporación de los signos de su memoria que superpuestos van reconstruyendo el pasado a partir del presente. De *Memorial de Isla Negra* fue seleccionado el poema “El niño perdido” (Neruda, 2004, p. 31-33) en que, por medio de la evocación autobiográfica, el poeta cuestiona el presente y las diferentes fases de su vida, o como él mismo afirmó “[...] una vida hecha de todas las vidas: las vidas del poeta” (Neruda, 2000, p. 7). El poema mencionado presenta un panorama de lo que fue su vida hasta los sesenta años de edad, una secuencia de las diferentes encarnaciones o “máscaras” que asumió para repetir, siempre, la felicidad de vivir y crear:

La lenta infancia de
donde como un
pasto largo

crece el puro
pistilo, la
madera del
hombre.

¿Quién fui? ¿Qué fui? ¿Qué fuimos?

[...]

La máscara del niño fue cambiando.

(Neruda, 2004, p. 31-33)

El poema presenta un yo múltiple: “¿Quién fui? ¿Qué fui? ¿Qué fuimos?”, una memoria que busca la identidad o las identidades que existen dentro del sujeto concibiendo al ser humano como un ser plural. Neruda presenta un individuo polifacético a través de una memoria individual que revela diversas “máscaras” que lo caracterizan en un intento de presentarse de forma íntegra: “La máscara del niño fue cambiando [...]. Cada máscara representa una edad o etapa de vida, a través de ellas el poeta presenta la multiplicidad del “yo” que fue configurando su persona. El vate reconstruye su vida sumando instantes, partes, o sea, agrupando acciones aisladas, por lo que se puede afirmar que el hombre es un ser compuesto por fragmentos, a partir de los cuales se puede reconstruir la historia de cada uno.

Día a día las horas se
amarraron, pero tú ya no
fuiste, vino el otro,
y el otro tú, y el otro
hasta que fuiste, hasta
que te sacaste
del propio pasajero,
del tren, de los vagones
de la vida, de la
sustitución del
caminante.

En “El niño perdido” Neruda presenta una retrospectiva con el objetivo de explicar el presente, crea una imagen global a partir de los instantes que configuraron su existencia, instantes que son interpretados a la distancia de los hechos con una mirada madura que dará a esas vivencias un tono renovado, ya que,

[...] a memória não tira o poeta do mundo atual, mas o aprofunda mais enraizadamente nele; a recordação do que foi não é evasão senão uma maneira, mais rica, mais dramática, mais essencialmente luminosa, de penetrar nas dimensões mais profundas da atualidade. O passado se atualiza: se faz hoje, mas sem abolir o hoje (Rodríguez Monegal, 1977, p. 418).

En *Memorial de Isla Negra* Neruda realizó una retrospectiva desde su origen hasta su presente, una crónica actualizadora y revitalizadora de lo que había sido su vida hasta ese momento.

El etnólogo Arnold van Gennep (1873-1957) publicó en 1909 el libro *Les Rites de Passage*, en el que explica que los individuos a lo largo de la vida atraviesan innumerables fronteras que demarcan las edades o eventos de la existencia humana; por ejemplo, ocurre el paso de la infancia para la juventud y de ésta para la vida adulta. Existen, también, situaciones en la vida del individuo que pueden ser consideradas portales a ser atravesados: bautizados, casamientos, titulaciones, etc. El individuo al superar estos portales simbólicos pasa por lo que Gennep denominó “ritos de paso”, es a través de ellos que el ser humano toma conciencia de los cambios en su vida,

128

É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e, de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento [...] (Gennep, 1977, p. 26)

Para ilustrar en qué consisten los denominados “ritos de paso” el antropólogo alemán comparó las sociedades indígenas a una casa dividida en varios corredores y cuartos aislados unos de los otros. Dentro de esa casa personas y grupos circulaban por los cuartos, pero para pasar de un cuarto a otro, eran necesarias ciertas formalidades o ceremonias. De esta forma, se percibe que además de representar una transición particular para el individuo, los “ritos de paso” representan igualmente la progresiva aceptación y participación en determinado grupo social. Se trata de un proceso de cuño particular y colectivo. El rito es definido por Roberto DaMatta (1977, p.11), como

[...] aquilo que está aquém e além da repetição das coisas ‘reais’ e ‘concretas’ do mundo rotineiro. Pois o rito igualmente sugere e

insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e liberar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade.

A través de ejemplos recogidos en diversas civilizaciones, Gennep colocaba en evidencia la semejanza profunda de las manifestaciones que se refieren a los ciclos de vida del individuo, al ciclo familiar, al paso del tiempo, a los ciclos de las estaciones del año, de los días, de las tareas cotidianas. De acuerdo con Gennep (1997, p. 26) en cualquier tipo de sociedad la vida individual “[...] consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra e de uma ocupação a outra. Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem [...]”. Por lo tanto, los “ritos de paso”, conceden sentido a las transiciones entre las sucesivas etapas de la vida de los seres humanos, demarcan un antes y un después configurando rupturas con lo cotidiano. Por consiguiente, para los individuos, como para los grupos, afirma Gennep (1997, p. 157-158) “[...] viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar [...]”.

El etnólogo identificó, en la secuencia que compone el paso de esos ritos, tres etapas: separación, margen o transición y agregación. De acuerdo con esa secuencia, en la primera etapa el individuo será ‘separado’ del curso normal de la vida y del grupo al que pertenece y, consecuentemente, perderá su equilibrio y pasará a llevar una existencia al ‘margen’. Finalmente, una vez consumado el paso, será reintegrado a la vida normal de la comunidad, ocurriendo la ‘agregación’ y recobrando con eso el equilibrio que lo lleva a asumir su nueva condición. El referido autor designó también esas tres fases con los términos preliminar (o de separación), liminal⁶ (o de transición) y postliminal (o de agregación o incorporación). De ese modo, concedió una posición central a la condición de ‘margen’ (liminal) dejando en las posiciones periféricas aquello que la antecede y que la sucede (pre- y postlimial). Así, la fase del margen adquiere

⁶ El término liminal indica el comienzo o inicio de alguna cosa, etapa que designa, en el estudio de Gennep, el momento anterior al paso total de los ritos.

gran importancia ya que pasa a ser la intersección entre los universos. De acuerdo con ese raciocinio, el ‘margen’ constituye una zona fronteriza o neutra una vez que “*flutua entre dois mundos*” (Gennep, 1977, p. 36).

Las fronteras a ser transpuestas pueden estar representadas por marcos naturales como rocas, árboles, ríos, o por construcciones humanas especialmente implantadas con esa intención: postes, pórticos o muros. De modo semejante, el paso a todas las escalas del espacio, al país, a un territorio, una ciudad, una aldea o una casa constituyen obstáculos a ser transpuestos. El margen – la zona neutra definidora del límite, es decir, la zona liminal – corresponderá a la puerta de los muros de la ciudad, del barrio, de la casa. De manera que el individuo sumergido en una profunda y prolongada fase liminal o de transición mudará el comportamiento y se recompondrá por medio del trabajo arduo y extenuante que representa la búsqueda de la inserción en el nuevo espacio o estado al cual ingresa.

De acuerdo con lo anterior, el individuo durante el proceso del paso, experimentará la ‘separación’, luego, vivenciará el ‘margen’ para finalmente concluir el paso viviendo la ‘agregación’ a ese nuevo universo, situación o condición. También se debe tener en cuenta que el grado de duración de cada una de esas tres etapas no es equivalente. Puede ocurrir que una de ellas sea más prolongada, llegando a constituir una etapa autónoma.

Este estudio sobre la poesía memorialista y migratoria de Pablo Neruda posibilitó identificar en la literatura un proceso análogo al apuntado por Gennep. Se trata de una cartografía simbólica revelada a través de la palabra poética resultante de los desplazamientos territoriales de Neruda, los cuales eran constantes. El estudio realizado permite afirmar que así como ocurren los ‘ritos de paso’ en la existencia humana, en la obra literaria se verifica el ‘rito de paso’ de lo real histórico para lo real simbólico, proceso en el cual también es posible observar las tres fases anteriormente apuntadas por Gennep: la separación, el margen y la agregación.

El proceso creativo nerudiano, referente al rito de paso, permite identificar

tres elementos: el cuerpo que escribe, el *corpo-viajante*⁷ y el *corpus* de la escritura. En el proceso de escritura, el cuerpo que escribe materializa un otro cuerpo que se aleja de su creador y se transforma en una entidad autónoma y diferente: el *corpus* de la escritura. Pero ese nuevo *corpus*, como representación material de la palabra permanece sometido a la sistematización y a la organización del cuerpo que escribe.

En Neruda el paso del cuerpo que escribe para el *corpus* de la escritura está mediado por el denominado *corpo-viajante*, el que se desdobra originando un cuerpo simbólico revelado en palabras e imágenes que se materializan en el *corpus* de la escritura. En la referida fase de la ‘separación’ el cuerpo que escribe realiza la interacción entre los aspectos emanados de lo real histórico y de lo real simbólico, mientras, el *corpo-viajante* situado en el ‘margen’ se debate entre lo que ve, lo que siente y lo que imagina. En Neruda la permanencia en la zona liminal originará el surgimiento de un sujeto lírico fronterizo localizado entre el universo rural y el universo urbano.

131

El pesquisador Luiz Edmundo Bouças Coutinho (2007, p. 208), al estudiar el sentido del viaje en la obra de João do Rio constató que el escritor brasileño revela a través de sus crónicas: “[...] um olhar que não procura apenas a novidade, no sentido aventureiro da viagem, mas o olhar que pretende ratificar no real o contorno do imaginário [...]”. Análogamente se cumple el tránsito de lo real histórico del cuerpo que escribe para lo real simbólico del *corpus* de la escritura, proceso creativo que permitirá al lector percibir a partir del texto poético el sentido del viaje en la obra nerudiana como será presentado a seguir.

La palabra poética y la imagen citadina en Neruda

El imaginario poético en la obra de Pablo Neruda se construye por medio de la creación de imágenes resultantes de las experiencias de vida guardadas en la memoria. Se trata, también, de un cuestionamiento existencial del poeta con base en la mirada crítica sobre el momento histórico y personal. En este proceso

⁷ *Corpo-viajante* denominación empleada por el profesor Rogério Lima para referirse a la relación entre el texto literario y la lectura sobre la metáfora del viaje. Tema abordado en su ensayo *Corpos-letrados, corpos-viajantes, corpos-eléctricos*.

creativo el imaginario nerudiano revela una fuerte referencia a los elementos de la naturaleza de Temuco, escenario cotidiano de su infancia y adolescencia, constituyentes del paisaje que permaneció en su memoria y se cristalizó en su obra. Elementos telúricos que, de acuerdo con el estudio de Saúl Yurkievich (1997) sobre el proceso creativo de Neruda, configuran el “vivero de sus asociaciones”, conforme se transcribe a seguir: “La naturaleza del sur de Chile se fija indeleblemente en la imaginación del poeta [Neruda] para construir su embasamiento primordial; [...] vivero de sus asociaciones, la orientadora y alimentadora de sus visiones” (Yurkievich, 1997, p. 178).

Si en el poema las palabras abandonan su sentido denotativo y lógico, sugiriendo elementos imaginarios, entonces, se puede afirmar que la esencia de la imagen poética es connotativa. Por lo tanto, la imagen poética implica en riqueza y multiplicidad de significados en los que el poema crea su propia lógica y revela una verdad estética, que se aproxima de lo real. Conforme observó Octavio Paz (1975, p. 38) “*O poema não diz o que é e sim o que poderia ser*”, ya que la imagen poética tiene una manera propia de expresar pensamientos y de traducir en palabras el mundo sensible. Por consiguiente, para desvelar el mensaje poético se debe estar receptivo a la multiplicidad de significados captados por la mirada del poeta. La imagen que resulta de esa mirada no será la realidad propiamente dicha, y si la representación simbólica de esa realidad. De forma que, cuando se habla de una poesía existencialista, como en el caso de la poesía nerudiana, el mundo imaginario del poeta contiene las marcas de las vivencias, experiencias y recuerdos del autor. En ese caso el poema abordará, por medio del sujeto lírico, el mundo que lo rodea y expresará de modo simbólico como ese mundo es concebido poéticamente.

Neruda en su obra establece relaciones entre imágenes del cotidiano rural y del cotidiano urbano. Esas relaciones revelan identidades regionales que pertenecen al pueblo chileno con las que el propio Neruda interaccionó intensamente en diversos momentos de su vida. Las imágenes almacenadas en la mente del individuo, a lo largo de su existencia, son responsables por la configuración de la memoria individual. Neruda, al encontrarse en un espacio desconocido – Santiago – proyecta su mirada para el pasado buscando referencias familiares, estableciendo, de esa manera, conexiones temporales, que

explican el presente. De esta interacción temporal – presente/pasado – surgen sentimientos de rechazo, identificación y asimilación entre el sujeto lírico y los diferentes territorios por él habitados, que se manifestaron en el imaginario poético nerudiano. Octavio Paz (2003, p. 154) sintetiza esas constataciones cuando escribe: “*A experiência poética é revelação de nossa condição original. E essa criação se resume sempre numa criação: a de nós mesmos*”. Por lo que se puede afirmar, que la revelación que fluye del poema nerudiano es la visión particular del observador-poeta que al transformarse en recreador de lo real dará vida a la imagen simbólica de esa realidad en el momento en que el sujeto lírico se revele al lector a través de la palabra. Es oportuno citar a la investigadora Mariluci Guberman (2006, p. 101) que hace referencia a la construcción de la palabra poética y del mundo de las imágenes en Neruda,

[...] Neruda é um mago da linguagem, utiliza-se dos vocábulos do dicionário e lhes imprime outras cores: a linguagem simbólica arrebata a linguagem referencial. Este processo se efetua devido à atuação das imagens poéticas em suas composições: os elementos da realidade adquirem um novo tom no fazer literário de Neruda.

133

La creación nerudiana puede ser entendida como una poesía diáfana y objetiva que a partir de pocas palabras tiene la capacidad de aproximar ambientes y situaciones a través de la condensación de imágenes. En Neruda encontramos un poeta, un lector del mundo, con una mirada sensible, que capta las pequeñas grandes cosas del cotidiano y logra transformar en poesía las cosas más simples. Neruda, un poeta observador y meticuloso, cantó y encantó con su lenguaje simple: representó, reflexionó, recreó el mundo con la palabra, pero no leyó apenas el mundo a su alrededor, leyó también dentro de él, el mundo interior que existe en cada uno de nosotros, y a través de imágenes tradujo ese universo maravilloso de recuerdos guardados en el alma. Esos dos mundos, el interior y el exterior, se encuentran en la poesía nerudiana, fuente de las palabras que brotan del poema configurando una nueva realidad. Neruda (2000, p. 71), sobre la palabra, herramienta da su obra, escribió:

[...] Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo

algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema [...]

De acuerdo con Volodia Teitelboim, “Neruda tenía el criterio del rey Midas, convertía en oro lo que tocaba haciendo poesía de los temas prosaicos, los temas indignos que no tenían derecho a entrar en la casa de las musas, él hacía entrar todo” (Vera, 2004). El poeta chileno no tenía límites en su hacer poético.

El Tiempo: puente entre la memoria y el espacio habitado

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.

134

Simone Weil (1979, p. 347).

Al primer viaje, involuntario, realizado por Neruda a los dos años de edad, entre Parral e Temuco, le siguieron sucesivos desplazamientos dentro de la región de la Araucanía. Pero, a partir de los diecisiete años de edad, la vida del poeta fue siendo marcada por viajes que ultrapasaron esos límites y provocaron cambios y cuestionamientos existenciales en el joven escritor. Alejarse del seno familiar, del paisaje rural, así como de la cultura y de las costumbres australes que constituían su universo para penetrar en la capital política y económica de su país, fue una experiencia difícil que se prolongó por varios años.

El sentimiento de pérdida experimentado por Neruda al verse privado de los elementos que constituyan su identidad fue más intenso por tratarse de una transición entre dos espacios totalmente antagónicos. Aunque el desplazamiento haya ocurrido dentro del propio país, las diferencias regionales existentes en Chile alcanzaron en él una gravedad considerable debido al fuerte “enraizamiento” con su ciudad de origen, ya que, como explica Benjamín

Subercaseaux (2005, p. 125) “Una ciudad es un conjunto de modalidades propias, intransferibles, que revisten al hombre en sus relaciones con los demás; es algo sujeto al suelo y a su geografía”.

De la misma forma, los factores externos a una determinada cultura constituyen elementos fundamentales en las relaciones humanas como lo destaca Simone Weill (1979, p. 347), al afirmar que, “*As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis das que o enraizamento no ambiente natural*”, pero las influencias exteriores solamente podrán pasar a formar parte del individuo después de ser “digeridas”, proceso que no curre instantáneamente. En 1921, época en que Neruda partió rumbo a Santiago, Temuco era todavía un territorio sin marcas de urbanización, un paisaje de florestas vírgenes en medio del que estaba su casa “[...] la casa sin ciudad, apenas protegida / por reses y manzanos”, como registrado por el propio poeta en el poema “La frontera (1904)” de *Canto General*,

135

[...] Mi infancia recorrió las estaciones: entre los rieles, los castillos de madera reciente, la casa sin ciudad, apenas protegida por reses y manzanos de perfume indecible, fui yo, delgado niño cuya pálida forma se impregnaba de bosques vacíos y bodegas. (Neruda, 1999, p. 801-808).

Por otro lado, en la capital chilena ya se vivía el denominado “fenómeno urbano”⁸: característica compartida entre las ciudades pobladas por una multitud de seres que llegaban de diferentes regiones. Una multitud que tenía por característica básica la individualidad, la experiencia de la destrucción de los lazos comunitarios y la vivencia de la disolución de las referencias socioculturales que orientaban el cotidiano de los individuos. Así también, Santiago de Chile en los últimos años del siglo XIX ya proyectaba una cultura metropolitana que según Carlos Fuentes (1997, p. 303),

[...] el mejor ejemplo del éxito de una sociedad burguesa en Latinoamérica se encontraba en Chile. Chile, controlando el comercio del Pacífico a través de Valparaíso, vio el nacimiento de grandes fortunas y, junto con ellas, la creación de instituciones políticas únicas en el continente americano.

⁸ Se emplea el término “fenómeno urbano” en la acepción de Octavio Velho (1967, p.7).

En el siglo XX las ciudades se transformaron en el centro del poder y del progreso en Chile atrayendo una gran masa humana. Sin embargo, la búsqueda por mejores expectativas de trabajo cambió de forma drástica sus modos de vida. Los que salieron de la provincia con un fuerte apego a la tierra tuvieron que adaptarse a un nuevo sistema de vida en que el individuo se vio forzado a asumir un ritmo acelerado. Esos factores determinaron contrastes profundos entre la vida rural y la urbana, aspecto destacado por Neruda en el texto “Glosas de la ciudad I” publicado en el nº 29 de la revista *Claridad* con fecha del 13 de agosto de 1921, solamente tres meses después de su llegada a la capital chilena:

[...] Sé tu vida febril: de la cama a la calle, de ahí al trabajo. El trabajo es oscuro, torpe, matador. Después almuerzo rápido. Y al trabajo otra vez. Después la comida, el cuerpo extenuado y la noche que te hace dormir. Ayer, mañana, pasado, sucedió y sucederá lo mismo (Neruda, 2001, p. 353).

Dos meses después, en el nº 36 de la revista citada, Neruda publicó “Glosas de la provincia”:

136

La vida, la vida es cosa lenta. Por eso hay que pensar desde luego, en dejar que pase sin saber que pasa [...] Cuando comienza a caer la lluvia hay que tener una casa y un tejado y un brasero. Después, si llega el tiempo bueno, que haya una arboleda grande donde descansar. (Neruda, 2001, p. 257)

En los textos seleccionados se observa el contraste entre los ritmos de vida en la provincia y en la ciudad grande, fenómeno que de acuerdo con Georg Simmel (1967, p. 14) resulta de los siguientes hechos:

A metrópole extraí do homem, enquanto a criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extraí. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme, é precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna comprehensível – enquanto oposição à vida da pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais.

El fuerte enraizamiento revelado por Neruda con la provincia de origen y las diferencias apuntadas entre los territorios en pauta son las causas principales

de su conflicto identitario. El fenómeno experimentado por Neruda puede encontrar explicación en el estudio realizado por el profesor chileno Carlos Amtmann (1997, p. 8-9) sobre la identidad regional:

El núcleo de cada cultura es su identidad, entendido como la manera particular de ser, la propia y singular modulación de las variantes universales de la cultura en el eje del tiempo y en la dimensión del espacio [...] La identidad supone un sentimiento de pertenecer que es anterior al autoreconocimiento del grupo y que expresa la valorización de los elementos que configuran la propia cultura: hábitos, costumbres, creencias [...].

Trazadas las principales características de los territorios destacados será retomado el tema de los ‘ritos de paso’, o sea, de los procesos de transición que afectan al ser humano durante el paso de una condición a otra, de un mundo social a otro, o de un territorio a otro. Siendo así, se puede establecer que la etapa de ‘separación’ se declaró iniciada en el momento en que Neruda se alejó de la región de la Araucanía y se dirigió a Santiago, pero en esa transición el poeta no alcanzó emocionalmente su destino final, quedando en la intersección de los dos universos, o sea, en la fase liminal. De manera que mientras se encontraba en la etapa de ‘tránsito’ su permanencia en la fase liminal se prolongó, y solamente fue ultrapasada en el momento en que ocurrió la ‘integración’ en el ‘otro universo’, ya que es preciso pasar para permanecer. Un transeúnte que retorna a la condición de origen no cumple el paso, corriendo el riesgo, por lo tanto, de permanecer eternamente sumergido en el limbo o frontera.

Al llegar a Santiago Neruda se deparó con un mosaico de contrastes, movimiento y barullo, características de las ciudades en pleno desarrollo: tranvías de formas y colores variados que transitaban en un vaivén interminable. El centro de Santiago podría ser cualquier ciudad europea. En ella se observaban edificios y casas viejas transformadas en elegantes tiendas, pero al alejarse del centro de lujo, surgían construcciones menos elegantes distribuidas a los lados del río Mapocho: de un lado surgía un conglomerado de casas, depósitos y sórdidos bares, del otro lado del río, viejos barrios residenciales que asustaban por su miseria. También la capital chilena albergaba una infinidad de parques que se conservan hasta hoy, como por ejemplo, el Parque Forestal y La Quinta Normal.

Santiago, un calidoscopio de paisajes y atracciones diversas: el centro con sus tiendas y edificios, los viejos barrios residenciales, el arrabal a la orilla del Mapocho y sus parques, juntamente con sus habitantes constituía un modo único de ser. Las experiencias vivenciadas por Neruda en Santiago fueron registradas por el poeta cuando llegó a la capital, prueba de ello es que en su primer libro, *Crepusculario*, de 1923, presenta una serie de poemas alusivos a su vida en la capital chilena, conforme constatado en “Mi alma es un ‘carrucel’ vacío en el crepúsculo” del capítulo “Los crepúsculos de Maruri”:

AQUÍ ESTOY CON mi pobre cuerpo frente al
crepúsculo que entinta de oros rojos el cielo de
la tarde:

mientras entre la niebla los
árboles oscuros se libertan y
salen a danzar por las calles.

Yo no sé por qué estoy aquí,
ni cuando vine ni por qué la luz roja del Sol lo
llena todo: me basta con sentir frente a mí
cuerpo triste

la inmensidad de un cielo de luz teñido de oro,
la inmensa rojedad de un sol que ya
no existe, el inmenso cadáver de
una tierra ya muerta,
y frente a las astrales luminarias que
tiñen el cielo, la inmensidad de mi
alma bajo la tarde inmensa.

138

(Neruda, 1999, pp. 137-138)

En esos versos Neruda presenta la visión triste y conturbada de su calle santiaguina. Una calle sin vida que no produce nada “el inmenso cadáver de una tierra ya muerta”, donde los árboles son prisioneros y se aprovechan de la oscuridad de la noche para libertarse, “mientras entre la niebla los árboles oscuros/se libertan y salen a danzar por las calles”. El sujeto poético con el cuerpo estático, el alma vacía y un torbellino de sentimientos agitando su mente contempla la escena, como “...un carrucel vacío en el crepúsculo”.

Maruri era el nombre de la calle en que se localizaba la pensión donde Neruda se hospedó al llegar a Santiago, en marzo de 1921. Fue en esa calle que el

poeta se inspiró para escribir los poemas de *Crepusculario*. En *Confieso que he vivido* Neruda registró ese momento:

Venía recomendado a una casa de pensión de la calle Maruri,
513 [...] En la calle nombrada me sentaba yo al balcón a mirar
la agonía de cada tarde, el cielo embanderado de verde y
carmín, la desolación de los techos suburbanos amenazados
por el incendio del cielo.

En la calle Maruri, 513, terminé de escribir mi primer libro [...] El capítulo central de mi libro se llama “Los crepúsculos de Maruri”. Nadie me ha preguntado nunca qué es eso de Maruri. Tal vez muy pocos sepan que se trata apenas de la humilde calle visitada por los más extraordinarios crepúsculos. (Neruda, 2000, p. 40, 64)

Mientras en la provincia el joven enfrentaba la fuerza de la naturaleza, el frío, las lluvias, en la capital moderna tuvo que luchar contra los propios hombres, la soledad y el anonimato, hostilidades que le provocaron una profunda angustia,

139

“Barrio sin luz”

¿Se va la poesía de las cosas
o no la puede condensar mi vida?
Ayer —mirando el último crepúsculo—
yo era un manchón de musgo entre unas ruinas.

Las ciudades -hollines y
venganzas-, cochinada gris
de los suburbios,

la oficina que encorva las
espaldas, el jefe de ojos
turbios. [...]

Lejos... la bruma de las olvidanzas

—humos espesos,
tajamares rotos—, y el
campo, ¡el campo verde!,

en que jadean los bueyes y los hombres sudorosos.

Y aquí estoy yo, brotando entre las
ruinas, mordiendo solo todas las
tristezas,

como si el llanto fuera
una semilla y yo el único
surco de la tierra.

(Neruda, 1999, p. 125-126)

En el poema “Barrios sin luz” el vate presenta motivos del sur y de la ciudad en proceso de modernización. Sus versos son fuertes registros de la diferencia entre el espacio agreste y la urbe. Mientras Temuco ofrece una vida pacata, tranquila y bellezas naturales, “y el campo, iel campo verde! en que jadean / los bueyes sudorosos”, el ambiente moderno metropolitano adquiere una connotación negativa, “Las ciudades -hollines y venganzas-,/ la cochinada gris de los suburbios, / la oficina que encorva las espaldas...” contraponiéndose a la visión idílica de la provincia. Comparación que confirma la siguiente afirmativa de Kevin Lynch (1997, p. 149).: “*A criação da imagem ambiental é um processo bilateral entre observador e observado. O que ele vê é baseado na forma exterior, mas o modo como ele interpreta e organiza isso, e como dirige sua atenção, afeta por sua vez aquilo que ele vê*”.

Del distanciamiento de su tierra de origen surge el deseo del reencuentro con la naturaleza que lo albergó en su vida anterior. En los primeros meses en la capital chilena, mientras no vuelve a sus raíces temucanas, la nostalgia del ambiente de la infancia va siendo registrada en su creación poética. Sentimientos revelados a través de imágenes en contraste entre la vida simple y segura en el campo y las bruscas transformaciones urbanas del Santiago del 1900.

Al margen de la vida urbana, Neruda se recoge en su cuarto de pensión en un proceso de ensimismamiento marcado por la soledad y por el trabajo arduo, una actitud que puede ser considerada una fuga de la realidad,

140

La vida de aquellos años en la pensión de estudiantes era de un hambre completa. Escribí mucho más que hasta entonces, pero comí mucho menos [...] Yo defendí mis costumbres provincianas trabajando en mi habitación, escribiendo varios poemas al día y tomando interminables tazas de té, que me preparaba yo mismo (Neruda, 2000, p. 42-43).

La experiencia vivenciada por el joven poeta provinciano que llegó a Santiago en busca de nuevos horizontes, fue recordada años más tarde por el propio Neruda, el 23 de abril de 1969, en un encuentro de poesía en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile donde era el invitado de honor,

[...] En 1921, por las calles aún circulaban tranvías tirados por caballos y conductoras que cobraban los boletos e iban vestidas con unas faldas inmensas, que les llegaban hasta los pies. Yo venía de la provincia dispuesto no a conquistar la capital sino entregado de pies y manos para que la capital me conquistara y me introdujera en su inmenso vientre, en donde se digieren los presupuestos, las ideas, las vidas y casi todas las luchas en nuestro país (Neruda, 2004, p. 7)

En el fragmento transscrito se constata que el tiempo no borró de la memoria del poeta las imágenes de la época de adaptación (margen) en la capital, visto que después de cuarenta y ocho años Neruda es capaz de recrear con detalles las conturbadas calles de Santiago, además del motivo de su migración.

Entre 1921 y 1927 la vida en la ciudad fue, para Neruda, tema y contexto de su producción poética. El vate escribió sobre sus experiencias inmediatas como constatado en los poemas de *Residencia en la Tierra* (1933), en que el tema de las ciudades adquiere gran fuerza y pasa a configurar la temática central de su producción literaria.

En el libro *La copa de sangre* (1943), Neruda declara

141

[...] pertenezco a un pedazo de pobre tierra austral hacia la Araucanía, han venido mis actos desde los más distantes relojes, como si aquella tierra boscosa y perpetuamente en lluvia tuviera un secreto mío que no conozco, que no conozco y que debo saber, y que busco perdidamente, ciegamente, examinando largos ríos, vegetaciones inconcebibles, montones de madera, mares del Sur, hundiéndome en la botánica y en la lluvia, sin llegar a esa privilegiada espuma que las olas depositan y rompen, sin llegar a ese metro de tierra especial, sin tocar mi verdadera arena [...] mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte. (Neruda, 2003, p.149-150).

La constatación de que en el paso/tránsito de la provincia a la capital Neruda no alcanzó emocionalmente su destino final, permaneciendo en un largo estado de transición (liminal), permite apuntar para el surgimiento de un ‘sujeto fronterizo’ situado entre el universo provinciano y el universo urbano. En Neruda, el concepto de frontera no alude solamente a una delimitación territorial entre dos regiones que son política y culturalmente distintas, sino que también se refiere a delimitaciones temporales, puesto que en su permanencia en la ciudad el poeta se transforma en un cuerpo que experimenta el lugar y establece una

relación crítica frente a él: lo describe poéticamente y desarrolla un desplazamiento temporal de la ciudad a la provincia. Este estado fronterizo configura una posición intermediaria en individuos que al transitar dentro del propio país se sienten al margen de su propia cultura.

En Neruda la noción de frontera es una problemática recurrente en el tema de las ciudades, en que lo fronterizo tiene relación con el espacio geográfico (campo, metrópolis y/o puerto), con el espacio temporal (presente y pasado) y con el espacio cultural, en lo que se refiere a las diferencias identitarias regionales de un mismo país. Por esto, es importante abordar el análisis de la superación de fronteras relacionadas a las cuestiones de orden geográfica y cultural, pero especialmente a las formulaciones subjetivas resultantes de los procesos interpersonales.

Como se pudo observar a lo largo de este estudio, el territorio, como soporte material y espacio ambiental, constituye una categoría fundacional y distintiva en el proceso de construcción de la identidad. Neruda destaca a través de su discurso poético la importancia de la tierra primigenia en la construcción de la identidad individual y colectiva del ser humano.

142

Se constata también que el espacio físico, donde se desarrolla el cotidiano del individuo, es rico en significantes y signos, elementos que penetran en el inconsciente de sus habitantes y determinan, con el pasar del tiempo, su forma de ser y de entender el mundo. La influencia del territorio primigenio en la configuración de la identidad fue abordada por el doctor Fidel Sepúlveda (1996, p.45) con las siguientes palabras:

El territorio se revela en la imagen de la madre tierra. Ella es un segundo útero que nutre al habitante. Desde sus colores, líneas, ritmos, formas, modela los paisajes interiores del hombre. Desde los ruidos y sonidos afina su oído para atender las voces de su ser. Los olores, los sabores de los frutos y frutas transfieren para él la energía de sus raíces. El contacto de la piel del hombre con la piel de la tierra modela su naturaleza autóctona.

Entonces, se puede afirmar que el territorio que alberga al individuo en su primera edad tiene una importancia matriarcal y distintiva en el proceso de construcción de la identidad individual y cultural del ser humano.

Referencias

- AMTMANN, Carlos. A. Identidad regional y articulación de los Actores sociales en procesos de desarrollo regional. In: *Revista Austral de Estudios Sociales*. Vol. nº 1. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, 1997. pp. 5-14.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COUTINHO, L. E. B & FARIA, Flora de Paoli (org.). *Corpos-Letradados, Corpos-Viajantes* (Ensaios Críticos). Rio de Janeiro: Cofraria do Vento, 2007.
- DA MATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1977. pp. 7-12.
- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. 3^a reimpressão. México: F.C.E., 1997.
- GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Apresentação Roberto da Matta. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GUBERMAN, Mariluci. O universo das imagens na poesia de Pablo Neruda. In: GUBERMAN, Mariluci. (Org.). *Poesia Hispano-Americana: imagem, imagem, imagem...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. pp.101-113.
- LIMA, Rogério. Corpos-letrados, corpos-viajantes, corpos-elétricos. In: COUTINHO, L. E. B & FARIA, Flora de Paoli (org.). *Corpos-Letradados, Corpos-Viajantes* (Ensaios Críticos). Rio de Janeiro: Cofraria do Vento, 2007. pp.136-142.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, (1997).
- NERUDA, Pablo. *Para nacer he nacido*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- NERUDA, Pablo. Obra Completa. Vol. II (1954-1964). Buenos Aires: Ed. Losada, 1993a.
- NERUDA, Pablo. Obra Completa. Vol. III (1966-1973). Buenos Aires: Ed. Losada, 1993b.
- NERUDA, Pablo. *Prólogos*. Buenos Aires: Sudamericana Chilena, 2000.
- NERUDA, Pablo. *Obras Completas. Vol. I*. De Crepusculario a Las uvas y el viento (1923-1954). Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Ed. Galaxia

Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999.

NERUDA, Pablo. *Obras Completas. Vol. IV. Nerudiana Dispersa (1915-1973).* Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.

NERUDA, Pablo. *Memorial de Isla Negra (1964).* Santiago de Chile: Copesa Editorial, 2004.

NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra (1925-1931).* Buenos Aires: Losada, 1958.

NERUDA, Pablo. Algunas reflexiones sobre mi vida (1954). In: NERUDA, Pablo. *Canto General.* Madrid: Cátedra, 2000a. p. 21-24.

PAZ, Octavio. *El signo y el garabato.* 2^a ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia.* 3^a ed. México: F.C.E., 2003.

PIZARRO, Ana. El sur y los trópicos: ensayos de la cultura latinoamericana. In: *Cuadernos de América sin nombre.* Prólogo de José Carlos Rovira n 10. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

144

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El viajero inmóvil.* Nueva versión ampliada. Caracas, Venezuela: Editores Montes Ávila, 1977.

SEPÚLVEDA, Fidel. La identidad en la cultura tradicional. In: *Revista Universitaria,* nº 54. Santiago: PUC, 1996.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme, (Organização e Introdução). *O fenômeno urbano.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SUBERCASEAUX, Benjamín. *Chile o una loca geografía.* 2^a ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005.

VELHO, Otávio Guilherme (Org). *O fenômeno urbano.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

VERA, Luis R. *Neruda: el hombre y su obra.* Serie documental en DVD. Luis R. Vera Producciones, 2004.

WEILL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

YURKIEVICH, Saúl. *Suma crítica.* México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sobre los organizadores



145

Ximena Antonia Díaz Merino é Doutora e Mestre em Letras Neolatinas opção Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui Pós-Doutorado em História pelo PPGH da UERJ. Professora Adjunta de Cultura e Literaturas Hispânicas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro /UFRRJ; Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Linguagem e Literatura - PPGLET da UFRRJ; Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e saberes na Amazônia - PPLSA da UFPA. Líder do GP CARDILLA: Cartografias do discurso decolonial literário e linguístico Latino-Americano da UFRRJ/CNPq; Membro Fundador da Rede Internacional de Estudos Patagônia e Amazônia (RIEPA). Membro dos grupos de pesquisa Laboratório Interdisciplinar Latino-Americano da UFRJ e Confluências: diálogos entre Literatura, História e Memórias da UFPA. Atualmente desenvolve Estudos relativos aos sistemas de domínio e exploração resultantes do colonialismo e da colonialidade e suas ressonâncias na Literatura e na História dos espaços culturais da Amazônia, dos Andes e da Patagônia; Mapeamento textual e geográfico dos processos literários Latino-Americanos

com enfoque nas discussões da Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade. Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Ressignificação da Nueva Novela Histórica Latino-americana sob o viés decolonial” (UFRRJ/CNPq). Foi Coordenadora dos Cursos de Graduação em Letras do Instituto Multidisciplinar da UFRRJ (2021-2023). Autora de diversas publicações acadêmicas com destaque para *Vozes da América Latina: literatura, memórias e decolonialidades* (2024) e *Literatura, decolonialidade e patrimônio cultural na América Latina* (2021). E-mail: ximenadm2@ufrrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8297-3118>.



146

César Martins de Souza é Professor Associado III da UFPA, atuando em cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado, junto ao Instituto Amazônico de Agriculturas Familares. É Professor dos Programas de Pós-Graduação em Agriculturas Amazônicas, Linguagens e Saberes na Amazônia e Estudos em Etnodiversidade, todos da UFPA. Pós-Doutor em História/UFPF e em Geografia/UFPA. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Foi Pesquisador Visitante da Universidade de Lisboa-Portugal e Pesquisador Externo do Centro de Estudios de la Argentina Rural/Universidade de Quilmes-Argentina. Autor de diversos artigos publicados em periódicos de todo o Brasil e de outros países, sobre temas relacionados a História, Antropologia, Sociologia, Ciências da Religião, Literatura, História da Ciência, Educação, entre outras.

áreas, com destaque para Grandes Projetos na Amazônia, Memórias, Ditadura civil-militar no Brasil, Grandes projetos de integração no Brasil e na América do Sul, fronteiras, História da Saúde e Ambiental, Transamazônica, Xingu, migração. É organizador de diversos livros, com destaque para “Histórias do Xingu: fronteiras, espaços e territorialidades”, publicado pela editora da UFPA. Participa de grupos de pesquisa em todo o país, com destaque para o CARDILLA: Cartografias do discurso decolonial literário e linguístico latino-americano; Membro Fundador da Rede Internacional de Estudos Patagônia e Amazônia (RIEPA). Participou de bancas de monografias, dissertações e teses no Pará, Amapá, Amazonas, Piauí, Alagoas, Maranhão, Paraná e Rio de Janeiro. Líder, coordenador e membro de projetos de extensão e pesquisa. Atuou como coordenador de cursos de graduação e pós-graduação, além de membro e presidente de bancas de concurso público e de comissões universitárias. É Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com Bolsa Produtividade em Pesquisa. E-mail: cesar@ufpa.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4530-4844>.

147



Dayenny Neves Miranda é Professora de Espanhol do Instituto Federal do Rio de Janeiro/ IFRJ-Nilópolis. Professora da Especialização em Estudos

Linguísticos e Literários do IFRJ-Nilópolis. Ex-coordenadora da Extensão do IFRJ-Nilópolis pelo período de 2014 a 2017. Possui Doutorado e Mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ em Letras Neolatinas. Licenciaturas e Bacharelado em Letras (Português-Espanhol) pela UFRJ. Vice coordenadora do grupo de pesquisa Cartografias do discurso literário latino-americano (CARDILLA) da UFRRJ, coordenando o Núcleo de Pesquisa Literatura, Artes, Cultura e Sociedade. Pesquisadora convidada do GP Laboratório Interdisciplinar Latino-americano (LILA) da UFRJ. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano-americana, Língua Espanhola, Literatura Espanhola, Ensino. E-mail: dayenny.miranda@ifrj.edu.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6809-1859>.

Bajo el título *Confluencias de la diversidad en las Literaturas Hispanoamericanas: identidad, desplazamientos y fronteras*, se ha reunido un conjunto de estudios que establecen diálogos con diversas áreas del conocimiento, proporcionando a sus lectores un panorama crítico y plural sobre inquietudes y cuestionamientos humanos que emanan del texto literario y trascienden sus páginas. Los textos que componen esta obra fueron elaborados por profesores(as) investigadores(as) de distintas instituciones de enseñanza superior de Brasil y de España, quienes aceptaron el desafío de compartir sus perspectivas y experiencias literarias relacionadas con las categorías de análisis propuestas – identidad, desplazamientos y fronteras– , con el objetivo de explorar las relaciones posibles entre dichos conceptos y el texto literario, sin perder de vista el carácter heterogéneo y, a la vez, integrador de las producciones literarias hispanoamericanas.

ISBN 978-65-83495-04-4



UERJ