

escritos

ISSN-e: 2390-0032

64

*ISSN-e: 2390-0032 / Vol. 30, No. 64
Enero-junio de 2022 / pp. XXX-XXX, Escritos. Medellín-Colombia*



**Universidad
Pontificia
Bolivariana**

Castrillón Gallego, Catalina y Óscar Javier González Molina. "Editorial. Resistir desde los márgenes: expresiones culturales contemporáneas desde América Latina" *Escritos* 30, no. 64 (2022): 1-5.

Escritos 30, no. 64 (2022): 1-5. [doi: http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a00](http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a00)

Editorial.

Resistir desde los márgenes: expresiones culturales contemporáneas desde América Latina

Catalina Castrillón Gallego² 
Óscar Javier González Molina³ 

¿Cuáles son los márgenes de la cultura en la contemporaneidad? ¿Cómo se puede resistir desde estos? ¿Quiénes lo hacen o pueden hacerlo? Por supuesto, es imposible responder estas preguntas en esta corta presentación, tal vez sean imposibles de responder sin importar la extensión del texto que las analice. No obstante, nos parece necesario presentarlas para situarlas en un contexto que nos permita problematizar este dossier. Zygmunt Bauman⁴ planteó que tres campos de conocimiento: la filosofía de la historia, la antropología filosófica y la estética, y un concepto: la cultura, emergieron en el siglo XVIII con el propósito de explicar la crisis de una forma de comprender y estar en el mundo, que se había pensado y vivido como natural y que parecía mutar en un orden radicalmente humano y, por ende, endeble, arbitrario y cambiante.

El concepto de cultura traía consigo la preocupación normativa de construir un orden artificial que remplazara al, hasta hace poco, considerado natural, la preocupación filosófica por desplazar las

1 Este dossier se integra a los procesos investigativos de la Maestría en Estudios Latinoamericanos asociados a las líneas "Literatura, crítica y pensamiento latinoamericano" e "Historia social y cultural" del grupo de investigación Epimeleia de la Universidad Pontificia Bolivariana y de la red académica interinstitucional *Crítica a las manifestaciones de poder: violencia y resistencia*.

2 Profesora Asociada de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del grupo de investigación Epimeleia de la UPB. Correo electrónico: catalina.castrillon@upb.edu.co. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1357-6693>

3 Profesor Asociado de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Doctor en Literatura Hispánica de El Colegio de México. Miembro del grupo de investigación Epimeleia de la UPB. Correo electrónico: oscarj.gonzalez@upb.edu.co. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5843-7203>

4 Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis* (Barcelona: Paidós, 2002).



verdades reveladas por las verdades conquistadas a través de la razón, y el interés pragmático por formular tecnologías de control conductual a través de la educación. La cultura, como pilar de este orden secular, estaba relacionada con la libertad y, en especial, con la compleja cuestión de que la libertad de unos significaba, en numerosas ocasiones, la esclavitud o la servidumbre de otros. Así, el concepto hacía referencia tanto a la autodeterminación como a las constricciones, fueran estas externas o internas.

La idea de “cultura” servía para reconciliar toda una serie de oposiciones, desconcertantes debido a su ostensible incompatibilidad: libre y necesario, voluntario y obligatorio, teleológico y causal, elegido y determinado, aleatorio y pautado, contingente y respetuoso con la ley, creativo y rutinario, innovador y repetitivo; en suma, la autoafirmación frente a la regulación normativa.⁵

Esta idea hacía referencia, pues, a lo que los seres humanos podían hacer y, al mismo tiempo, lo que los miembros de un grupo debían obedecer *-poiesis y nomos-*. La cuestión básica era la distribución de la libertad y de la obediencia entre los diferentes individuos y colectivos humanos ¿todas las personas tenían la misma capacidad de crear y ser autónomos?, ¿algunas personas o grupos debían obedecer con mayor frecuencia que otros, dada justamente su incapacidad de actuar de forma autónoma?, ¿Quiénes debían tener una mayor autonomía? Para dar respuesta a estas preguntas Bauman recurre de forma más o menos explícita a las dicotomías artista-no artista y sectores de elite-sectores populares, estas parecen dar cuenta de forma adecuada a estas preguntas en el centro de Occidente, que es el mismo lugar de enunciación desde el cual Bauman escribe, pero ¿qué pasa con las sociedades de Europa oriental o de la península ibérica?, y sobre todo ¿podemos entender los márgenes de Occidente solo con estas dicotomías?. Estamos pensando en particular en ese margen de Occidente que se constituyó desde mediados del siglo XIX como América Latina, en el cual la modernidad se expresa, en buena medida, como colonialidad, es decir, como transtorno de la modernidad y experiencia desviada, subalterna y velada de esta.⁶

En nuestra región, la cultura fue una idea más fuera de lugar. El crítico Robert Schwarz,⁷ en un artículo publicado por primera vez hace 40 años resaltaba que la radical alteridad de la experiencia brasileña -que podemos extender a América Latina en su conjunto- dislocaba las ideas modernas, al tiempo que las recreaba en un sentido impropio. No solo la capacidad de crear y de ser autónomo era puesta en duda, también lo era la capacidad, en apariencia más simple de seguir y adaptarse a las normas y constricciones culturales. Se consideraba que esta incapacidad estaba vinculada a una serie de diferencias que pronto se transformaban en desigualdades, asimetrías y ausencia de derechos. Nos referimos a diferencias de género, etnia, clase, lugar de origen, etc. Estas eran imposibles de ignorar, tanto así que el ensayismo sobre las sociedades latinoamericanas se construyó en torno a estos problemas, como lo ejemplifican *Facundo* (Domingo Faustino Sarmiento), *Ariel* (José Enrique Rodó), *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (José Carlos Mariátegui), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Fernando Ortiz), por solo citar cuatro de los más canónicos. Una de las preguntas que rondaba estos ensayos era ¿quién tenía o podía tener una cultura digna de este nombre en América Latina? y a partir de esta ¿qué clase de cultura fue, es y sería?

5 Zygmung Bauman, *La cultura como praxis* (Barcelona: Paidós, 2002), 20.

6 Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007). Anibal Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2020).

7 Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 3 (2014): 197.

Es posible afirmar que, en muchos sentidos, la contemporaneidad cultural latinoamericana se inaugura cuando el margen que somos se problematiza. Esto no significa que se acepte, sino que surge como un problema, una incomodidad profunda que no puede ser ignorada por los letrados e intelectuales, por el Estado nacional, por las elites, y por los productores culturales, tanto por aquellos considerados canónicos y “elevados”, como por aquellos cuyas obras son consumidas por un público masivo, sin olvidar a los autores de un solo libro publicado por una editorial marginal o de un puñado de poemas editados en un humilde periódico de provincia.

No es posible establecer una cronología precisa para esta problematización, en tanto la misma varía de país en país, y de lugar en lugar. Se podría plantear no a título de hipótesis, sino de simple intuición, que la masificación de la producción, circulación y apropiación cultural va a ser el proceso que va a impulsar de forma más radical la conversión de la cultura en un problema ineludible. Esto se debe a que instaura un doble margen, ya no será solo la alteridad y subalternidad de América Latina en relación con el centro de Occidente, sino el desborde de los márgenes (migrantes, indígenas, afroamericanos, campesinos) que anegara las ciudades letradas latinoamericanas.⁸

Todas estas personas traen sus costumbres, reglas y regularidades (*nomos*), pero también su saber-hacer y sus obras (*poiesis*). Ambas modalidades de cultura imponen un reto, son difíciles de aceptar por las elites, pero son imposibles de ignorar. Por desgracia, una de las formas privilegiadas en la región para tratar con lo que se piensa como intratable, ha sido la violencia. En este sentido, América Latina ha estado atravesada por múltiples violencias generadas desde diversas instancias de poder, desde aquellas más visibles e identificables como el Estado o los múltiples grupos paramilitares, guerrilleros y narcotraficantes, hasta las modalidades cotidianas y naturalizadas como el patriarcado y el racismo estructural. Uno de los rasgos de la producción cultural latinoamericana es justamente su deseo por expresar las violencias que nos azotan; al hacerlo se constituyen en prácticas de resistencia. Si bien, estas prácticas no rempazan la acción estatal ni la movilización social, sí nos permiten hacer visibles las desigualdades y cuestionar el lugar de América Latina en los márgenes de Occidente y el lugar de los marginales latinoamericanos en nuestras sociedades como lo muestran, de diversas formas, los artículos que reunimos en este dossier.

En la primera parte se reflexiona sobre la naturaleza crítica y propositiva del arte y la literatura en la construcción de testimonios sobre el exilio, el conflicto armado y la desaparición forzada en nuestra realidad social y política contemporánea, como una forma alternativa de construir memoria al margen de los discursos institucionales. En su artículo “Ilustrar la tiranía. Paratextos ícono-verbales en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, Gloria Angélica Ramírez Fermín estudia las representaciones artísticas del exilio republicano español en la revista *Sala de espera* y, fundamentalmente, en la obra *Crímenes ejemplares*, que además de reunir una serie de microrrelatos que destacan por su ironía y humor negro, también construye un retrato del deterioro social que determina las primeras décadas del siglo XX. Ramírez Fermín analiza las ilustraciones y los grabados que acompañan las primeras ediciones de *Crímenes ejemplares* como expresiones artísticas de las profundas huellas que la violencia política, armada y social dejó en los españoles exiliados en tierras mexicanas después de la Guerra Civil.

8 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Santiago de Chile: Tajamar, 2004), 162. José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1999), 385.

Por su parte, Ingrid Molano Osorio realiza un análisis comparativo en clave política de la instalación *Signos cardinales* de Libia Posada y la novela *En el brazo del río* de Marbel Sandoval. En “*Signos cardinales y En el brazo del río: narrativas cartográficas sobre los cuerpos del desplazamiento forzado*” la autora reconoce en el arte colombiano contemporáneo un espacio de reflexión sobre el conflicto armado. Las obras de Libia Posada y Marbel Sandoval coinciden en proponer cartografías de la guerra y la violencia en Colombia, que vinculen la relación cuerpo-espacio desde procesos de resignificación artística, donde se explora la construcción de sentido en experiencias límites de sufrimiento, como el desplazamiento forzado y la muerte producto de la confrontación armada.

El tercer artículo que conforma esta sección “Poetizar la ausencia: hacia una representación de la desaparición forzada en *Memorial de Ayotzinapa* de Mario Bojórquez, y *Carta de las mujeres de este país* de Fredy Yezzed”, escrito por Juan Esteban Villegas Restrepo y Óscar Javier González Molina, discurre sobre la representación poética de la desaparición forzada en el poema extenso de Bojórquez y los poemas-carta de Yezzed, desde los contextos históricos, políticos y sociales de México y Colombia, respectivamente. Los autores examinan la hibridez genérica o el entrecruzamiento geneológico en las obras como formas discursivas que ofrecen un contrapunto entre la creación artística y la realidad fáctica. Asimismo, exploran el lugar del mito y la naturaleza en la configuración de discursos memorísticos sobre la desaparición forzada, los cuales vinculen relecturas y resignificaciones de la cultura y el territorio.

La segunda sección del dossier explora en la narrativa argentina del siglo XXI la representación de lo público y lo privado, es decir, la construcción de lo íntimo y lo colectivo, desde las miradas femeninas de Mariana Enríquez y Luisa Valenzuela. En su escrito “Una mirada a la infancia. El espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”, Carmen Álvarez Lobato reconoce en la cuentística de Enríquez la predilección por el tratamiento del género del terror, de “lo extraño” o lo “weird”, pero alejado de la representación de elementos sobrenaturales –como sucede en las formas tradicionales del género–, y convocado desde la realidad violenta y el espanto social de la nación argentina. En los cuentos se propone una relectura de la infancia distinta a la mirada idílica y socialmente aceptada; en *Las cosas que perdimos en el fuego* los niños aprovechan su marginalidad para provocar miedo y perplejidad en los sujetos que cohabitan la desesperanzadora urbe bonaerense.

El otro artículo que compone esta sección, “La escritura femenina en *La travesía* de Luisa Valenzuela: entre los pliegues del yo autobiográfico”, escrito por Daniela Álvarez Yepes, coincide en el esfuerzo de la literatura latinoamericana contemporánea por narrar el horror desde visiones sociopolíticas, y examina en la novela de Valenzuela la construcción de la memoria desde las posibilidades enunciativas del yo, que en la esfera de la voz femenina desmonta los discursos hegemónicos y patriarcales. Asimismo, *La travesía* experimenta con la estructura narrativa tradicional del género autobiográfico, al proponer nuevas formas de construcción memorística desde los espacios de lo individual y de lo colectivo.

Los textos que integran la tercera, y última sección del dossier, reconocen en los circuitos culturales alternativos, como el cine, las revistas, la prensa de oposición y la radio universitaria, espacios de divulgación y comunicación en los que se cuestionan las prácticas sociales, artísticas y académicas aceptadas institucionalmente. En el artículo “Posibilidades y límites de la extensión cultural universitaria, 1935-1954: revistas y emisoras universitarias en Colombia”, Catalina Castrillón Gallego y Andrés Villegas revisan la historia de las revistas y emisoras de la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana, y sostienen que su aparición responde a procesos de modernización social que transformaron las prácticas, circuitos y representaciones culturales de la época; de allí que resultara

necesaria la creación de espacios de extensión cultural distintos a los institucionales. Las revistas y emisoras universitarias configuran ecosistemas de extensión cultural dinámicos y complejos, donde los profesores y estudiantes tienen una mayor participación, y construyen estrategias de divulgación cultural más cercanas a la comunidad.

Por su parte, Shirley Tatiana Pérez Robles estudia la importancia del periodismo de oposición como espacio de reflexión crítica que se enfrenta y resiste a las ideas políticas y gobiernos autoritarios en nuestro continente. En su artículo “Censura y periodismo de oposición en América Latina. Los casos de México y Colombia, 1880-1910”, la autora propone una revisión histórica del nacimiento y desarrollo de los periódicos *El Relator* (Bogotá) y *Regeneración* (México y San Antonio-Texas) como órganos de difusión de ideas contrarias a la ideología positivista que respaldaba, en lo político, lo social y lo económico, la visión modernizadora del gobierno “regeneracionista” de Rafael Núñez y de la dictadura Porfirista, respectivamente. En este sentido, Pérez Robles destaca los mecanismos de censura y la restricción de las libertades individuales que sufren los medios de comunicación de oposición en América Latina, así como su papel de veedores de las prácticas de gobierno y formadores de ciudadanías activas.

Mauricio Trujillo Sánchez, en su artículo “La colectivización como estrategia de resistencia ante la censura en el teatro moderno en Colombia”, propone un examen de los distintos momentos del teatro moderno en nuestro país, los cuales, a su juicio, están marcados por mecanismos y dinámicas de censura. Trujillo sostiene que los poderes políticos y sociales en Colombia han pretendido silenciar la opinión de los grupos, actores y dramaturgos aplicando tres estrategias particulares, a saber: 1) prohibiendo la representación de algunas obras; 2) expulsando miembros de formaciones y sistemas de apoyo institucional; e 3) imponiendo una tramitología burocrática que dificulta el adecuado desarrollo de la actividad teatral. En este sentido, afirma que la creación de colectivos y grupos artísticos nace como una contra-estrategia para resistir a la censura.

Para finalizar este recorrido, Ángeles María del Rosario Pérez Bernal revisa la mirada que en el cine contemporáneo se presenta del sentimiento amoroso en la comunidad LGBT+. En su artículo “El amor como 'aventura solitaria' en *Hedwig and the Angry Inch* de John Cameron Mitchell” examina la manera en que la película retoma el famoso discurso de Diotima, donde se expone el mito andrógino del amor platónico, para representar el imaginario que Hedwig, mujer transgénero y Drag Queen, tiene de la complementariedad sentimental y corporal que recurrentemente buscamos en las relaciones amorosas. A su vez, reconoce la construcción performativa del género como una práctica, como una *poiesis*, y no como un determinante biológico o corporal.

Bibliografía

- Bauman, Zygmung. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Quijano, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2020.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago Chile: Tajamar, 2004.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1999.
- Schwarz, Roberto. “Las ideas fuera de lugar”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 3 (2014): 183-199.

Cómo citar este artículo en Chicago: Ramírez Fermín, Gloria Angélica. "Ilustrar la tiranía: paratextos ícono-verbales en Crímenes ejemplares, de Max Aub". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 6-24. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a01>

Fecha de recepción: 29.07.2021

Fecha de aceptación: 13.12.2021

Ilustrar la tiranía: paratextos ícono-verbales en *Crímenes ejemplares*, de Max Aub

Illustrating tyranny: icon-verbal paratexts in *Crímenes ejemplares*, by Max Aub

Gloria Angélica Ramírez Fermín¹ 

RESUMEN

El presente trabajo estudia un modo artístico de narrar un exilio sin tener que recurrir a palabras directas como violencia o crimen. Max Aub, exiliado español en México, publicó su revista personal *Sala de Espera* en tierras aztecas. En la sección "Zarzuela" recopiló una serie de relatos breves intitulados *Crímenes*, que más tarde, para su edición en formato de libro, denominó *Crímenes ejemplares*. Los microrrelatos son una serie de confesiones humorísticas sobre diversos tipos de asesinatos narrados por los "homicidas", de modo que parecen testimonios reales. A lo largo de las tres ediciones de este libro, en vida de Aub (1957, 1968 y 1972), el autor incorporó una serie de "pistas" en los paratextos con el objetivo de aludir a los fenómenos sociales de la época, sobre todo aquellos que se referían a la situación con el franquismo, la Guerra Fría –contexto histórico de la época del exilio de Aub en México– y los acontecimientos en México y París en 1968. Por ejemplo, este último guiño a los sucesos violentos de aquel verano del 68 es representado con una pintura que evoca a la banda francesa Bonnot, dedicada al robo de bancos para desestabilizar la economía de los más ricos. Esta es una muestra de cómo el escritor relacionó la ficción de los *crímenes* con acontecimientos reales, de tal manera que surge una suerte de dilución entre lo real y lo imaginario.

Palabras clave: Exilio; Violencia; Vanguardia; Humor negro; Crimen; Crímenes ejemplares; Max Aub.

ABSTRACT

This work studies an artistic way of narrating an exile without having to resort to direct words such as violence or crime. Max Aub, a Spanish exile in Mexico, published his personal magazine *Sala de Espera* in Aztec lands. In the section called "Zarzuela," he compiled a series of short stories entitled *Crímenes*, which later, for its edition in book format, he called *Crímenes ejemplares* (or *Exemplary Crimes*). The short stories are a series of humorous confessions about various types of murders narrated by the "murderers," so that they seem real testimonies. Throughout the three editions of this book, during Aub's lifetime (1957, 1968 and 1972), the author incorporated a series of "clues" in the paratexts with the aim of referring to the social phenomena of the time, especially those related to the situation with the Franco regime, the Cold War –historical context of the time of Aub's exile in Mexico– and the events that would take place in Mexico and Paris in 1968. For example, this last nod to the violent

1 Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora en Humanidades, Línea de concentración Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México. Correo: ramirezferming@gmail.com.



events of that summer of 68 is represented with a painting that evokes the French gang *Bonnot*, dedicated to bank robberies to destabilize the economy of the richest. This is an example of how the writer related the fiction of the crimes to real events, in such a way that a kind of dilution between the real and the imaginary arises.

Keywords: Exile; Violence; Vanguard; Black humor; Crime; *Crímenes ejemplares*; Max Aub.

Max Aub, uno de los escritores más relevantes del exilio español, concibió en su obra *Crímenes ejemplares* un modo íntegramente artístico de representar su destierro por medio del grabado, la pintura, la literatura y la historia. En las páginas de las tres ediciones del libro, en vida del autor (1957, 1968 y 1972), encontramos tres formas de sugerir la violencia y el crimen mediante la incorporación de elementos metadiscursivos, tal como la pintura y la alusión a noticias y fenómenos sociales que marcaron la historia mundial del siglo XX.

El autor se valió estratégicamente de los paratextos, que son elementos que formalmente no están en el discurso literario, pero que lo acompañan y dan indicios al lector sobre el contenido de la obra. En este caso, encontramos que las portadas, las contraportadas, el prólogo, las cuartas de forros, las notas del editor, los anexos, las ilustraciones y los gráficos de *Crímenes ejemplares* sirven como puntos de inflexión para dar cuenta de la violencia histórica que aconteció durante sus ediciones.

Para los fines de este artículo, es de suma importancia observar tales componentes paratextuales que junto con los verbales profundizan en el tema de exilio y los atropellos del franquismo, sin siquiera mencionar estos sustantivos de forma literal. El trabajo se concentró, en particular, en dos producciones editoriales del español. En primer lugar, observamos las notas editoriales de *Sala de Espera*, pues fue el primer espacio en el que se publicaron los *crímenes* aubianos.

Posteriormente, revisamos en general las tres subsecuentes ediciones impresas que contienen el grueso de estos textos (1957, 1968 y 1972), al tiempo que haremos hincapié en la segunda, pues en su portadilla encontramos un homenaje a la banda Bonnot, banda francesa de ideología anarquista que destacó por emplear la violencia como estrategia para combatir la injusticia económica, social y política.

De este modo, observamos que las imágenes y los paratextos de la obra nos acercan más a la “realidad histórica”, es decir, crean un vínculo entre *Crímenes ejemplares* y los fenómenos históricos y sociales de las épocas en que fueron editados, mientras que su contenido textual está más en el campo de la ficción y, con ello, las obras ofrecen una nueva perspectiva del libro: *Crímenes ejemplares* no se trata solo de una serie de microrrelatos o textos cortos de humor negro, sino que es un retrato o reflejo (antropológico) del comportamiento intolerante del hombre del siglo XX (el mismo que persiste aún en el siglo XXI).

Este comportamiento visibiliza la normalización de la violencia acaecida por una serie de sucesos bélicos, sociales y políticos que ha transformado, de manera profunda, las relaciones sociales. Tal es la tipificación de la intolerancia, que cualquier mínimo acto desestabiliza el frágil equilibrio de las reglas sociales a las que pertenecen los personajes de los *crímenes* aubianos (algo muy similar ocurre en la nuestra).

Sala de Espera (1949-1951) y los crímenes aubianos

Entre 1949-1951, Max Aub, escritor español entonces exiliado en México, publicó su revista personal *Sala de Espera*, conformada por treinta cuadernillos. El título esperaba sugerir la corta estancia que los refugiados tendrían en tierras aztecas. En todo caso, Aub pretendía que *Sala de Espera* simbolizara la continuación de la lucha por medio de su literatura. Sin embargo, esa sala “de espera” mexicana se tornó en una sala “permanente”, dado que su estancia en el país se prolongó hasta 1972, año de su deceso.

Para los propósitos de este artículo, es necesario comprender que el marco histórico en el que surgió y se desarrolló la revista fue el exilio, pues este periodo es un momento decisivo tanto para el origen de la publicación como para el propio autor. *Sala de Espera* no tendría un lugar en la historia de la literatura sin los sucesos que la originaron: la Guerra Civil española y, en consecuencia, el exilio de Aub. Cabe recordar que durante ese periodo se desarrolló la Guerra Fría (1945-1991/1995), circunstancia que fue determinante para la situación de los exiliados españoles.

En las únicas tres notas editoriales de la revista, de acuerdo el facsimilar de la Fundación Max Aub, encontramos testimonios que dejó el propio autor. Los textos nos ayudarán a realizar un análisis sobre los argumentos del español sobre lo que acontecía en la época. En la primera nota 1 (abril de 1949), el español aclara el objetivo de la revista:

Pese a lo que pueda parecer en su soledad, *Sala de Espera* no es un esfuerzo singular, sino que tiende a encajarse hombro con hombro, hombre con hombre, solidariamente, con el trabajo de todos por la reconquista de España, tan perdida hoy en brazos de la crueldad, la desfachatez, lo necio cerrado, la mentira y la cursilería.

Las distancias entre justicia y violencia son, hoy, cada día menores. La gente se acostumbra a considerar la razón como servidora de la fuerza.²

Es importante entender cómo dialogan las notas³ de la publicación con el momento histórico y político. El autor de *Geografía*, hasta ese momento, tenía cierta esperanza de volver a su patria; de esta suerte, surgen frases como “con el trabajo de todos por la reconquista de España”, que, claro está, alude a la restauración de la II República española. Aub pretendía que *Sala de Espera* se convirtiera en una revista para resistir contra el franquismo, así fuera desde la lejanía. En esa misma nota 1, Aub tampoco olvidó:

Las distancias entre justicia y violencia son, hoy, cada día menores. La gente se acostumbra a considerar la razón como servidora de la fuerza. Nunca ha tenido la hipocresía campo tan despejado. Por todos lados vence el chisme y la policía. Tienden a señalarlo estas páginas, con los descansos naturales. Que no solo de política vive el hombre, aunque sea el motor principal de nuestro tiempo, para bien o mal de las letras.⁴

Aub hace alusión al olvido de las grandes potencias sobre la condición de los republicanos: los que eran perseguidos y encarcelados en España, los que eran segregados en campos de internamiento en Argelia y

2 Max Aub, *Sala de Espera* (Castellón: Fundación Max Aub, 2003), n. 1.

3 Anotaciones que aparecen en la revista y que separan de 10 en 10 los 30 números de *Sala de Espera*.

4 Aub, *Sala de Espera*, n. 1.

los que se encontraban en el exilio y desaparecidos. En 1936, la mayoría de los países que conformaban el bloque europeo firmaron un “pacto de no intervención” en la guerra civil que acontecía en España, para no crear más tensión en la política europea ocasionada por las dictaduras. No obstante, esto no se cumplió.

Adolf Hitler y Benito Mussolini apoyaban a Franco, pues ambos también ejercían un Gobierno fascista, mientras que países como Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia se desentendieron de la precaria situación de los españoles no nacionalistas. De esta manera, Aub procuró que el contenido de la revista reflejara las lamentables circunstancias históricas del exilio y la guerra, al tiempo que fuera un aporte a la tradición literaria en el exilio.

Aub también anota que “por todos lados vence el chisme y la policía”. En el mismo sentido que la explicación anterior, el autor hace referencia a la situación de vigilancia y castigo. El propio escritor fue acusado anónimamente de pertenecer al Partido Comunista y de estar en contra del régimen nacionalista en España, situación que derivó en subsecuentes persecuciones y encarcelamientos.

Antes de la segunda nota (abril de 1950), en noviembre de 1949 aparecieron, específicamente en el número 16, por primera vez, una serie de relatos numerados denominados por Aub, que posteriormente se titularon como “Crímenes”.⁵ Su contenido contrastaba con la temática de *Sala de Espera*, puesto que son relatos narrados con un tipo de discurso confesional, en que los protagonistas matan por razones absurdas, que enfatizan el uso del humor negro y la ironía. La inclusión de tales textos en la publicación es una pieza clave para comprender el sentido irónico que comenzó a tener esa “sala de espera” para el autor español. En esta segunda nota, el autor continúa con la exposición de los acontecimientos epocales que determinaron el rumbo de la historia para los republicanos:

El mundo no está muy bonito que digamos, partido por la gala del poder en dos; pero es nuestro, a pesar de los que se empeñan en que nos sumemos a uno u otro bando. Dan ganas de gritar, plantados en medio de la calle:

–¿Y nosotros, qué?

Nosotros: los que aún creemos en la cultura –ni oriental, ni occidental– y no solo en la civilización, y viendo el lujo morir a manos de la comodidad no podemos alzarnos contra los que prometen pan para todos, aunque nos cueste la libertad, esa libertad burguesa que llevamos en las entrañas del ser, porque el bien de los más también anda fundido en la sangre de nuestro espíritu.⁶

Las referencias descritas señalan la Guerra Fría como principal eje de los cambios en las relaciones internacionales: “El mundo no está muy bonito que digamos, partido por la gala del poder en dos; pero es nuestro, a pesar de los que se empeñan en que nos sumemos a uno u otro bando”. Los bandos correspondían a Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), acontecimiento que complicó las acciones contra el régimen franquista. El mundo ponía atención al enfrentamiento

5 Por su “largueza” y desarrollo, Aub lo intituló “La pendiente” y lo incluyó en *Ciertos cuentos*; cf. Max Aub, *Ciertos cuentos*, ed. por Jesús S. Carrera Lacleta, Laura Gadea Pérez, Miguel A. González Sanchís, Ana I. Llorente Gracia y Álvaro Romero Marco (Castellón: Fundación Max Aub, 2001), 249-256. En *Sala de Espera*, se intitula “Crímenes 1-3”, porque trata del homicidio de tres personas; asimismo, el texto con título “92-95” cambió a “Los avorazados”, que después Aub integró en *Cuentos mexicanos (con pilón)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 63-65.

6 Aub, *Sala de Espera*, n. 2.

entre el capitalismo y el comunismo, mientras que la Guerra Civil española pasaba a un segundo plano y cada vez era menos reconocida la resistencia del Frente Popular.

La nota continúa con referencias evidentes a estas dos naciones (Estados Unidos y URSS): “Pero no podemos estar de acuerdo con esa unilateralidad sectaria y brutal que cercena gran parte de lo mejor que ha producido la cultura. Ni, por otra parte, con esa cerrazón capitalista menospreciadora de la mayoría de los valores humanos”.⁷ El 1º de agosto de 1948 escribió en sus *Diarios*: “¿Existe la posibilidad de un liberalismo que no sea burgués? Lo trágico es tener que escoger –entre Norteamérica y la URSS– sin querer escoger”.⁸ Por un lado, la democracia de los Estados Unidos no protege la igualdad de los derechos; por otro, los soviéticos no respetan la libertad en su afán de igualdad. Ningún país simboliza la justicia y la democracia.

No obstante, Aub seguía con la resistencia, aunque el panorama no era alentador: “Estoy lejisimos del pesimismo y de la rendición, entre otras cosas porque me siento muy acompañado, aunque sea vagamente. La vida siempre puede más que las plañideras, y nada acaba y menos, la libertad”.⁹

En otro tenor, pero en la misma nota, el editor hace una aclaración que cambia el sentido sociopolítico de su argumento inicial. Incluye una referencia sobre el contenido de su publicación, la misma que tiene relación con los textos que publica. Observamos que la explicación proviene de algún tipo de reproche acerca de la estética humorística de los *crímenes*: “Con la mejor intención, me reprochan algunos la falta de seriedad de algunas de las cosas que aquí se imprimen; como si el humor no tuviese ya cabida en lo impreso, en este mundo serio dónde [*sic*] cada palabra se sopesa y mira desde todos los ángulos, oliéndola por si acaso encerrara un gato heterodoxo”.

En todo caso, los acontecimientos sociales, los sucesos bélicos y las cuestiones políticas internacionales condicionaron la recepción de este tipo de textos. Su temática parecía no coincidir con la misión de “denuncia” sobre el régimen fascista de Franco, al tiempo que su configuración artística disentía con la seriedad en que se abordaba el tema del exilio. Algunos intelectuales españoles no comprendían a cabalidad el significado de los *crímenes*.¹⁰ La nota concluye con el deseo de continuar el tiraje de la revista, a pesar de los múltiples inconvenientes que describe el autor de *Campo cerrado*: “Y sigo, a pesar de las erratas, que tantas hay en estos números como en los anteriores, o más; y algunas en letras de tal tamaño que atristan al menos pintado”.¹¹

La tercera y última nota de Aub sale en diciembre de 1951. Refiere que el término de la revista se debe a la falta de soporte económico para su reproducción; tanto los suscriptores de la revista como su distribución eran limitados. En este sentido, la esperanza comenzó a desvanecerse.

7 Aub, *Sala de Espera*, n. 2.

8 Max Aub, *Diarios (1939-1952)*, ed. por Manuel Aznar Soler (México Conaculta, 2000), 155.

9 Aub, *Sala de Espera*, n. 2.

10 Véase la carta que Aub dirigió a Juan Rejano y Wenceslao Roces, fecha el 4 de abril de 1948. Reproduzco la nota al pie que señala la ubicación de la carta: “Esta carta de Max Aub a Juan Rejano y Wenceslao Roces, dos folios mecanografiados con firma autógrafa, se conserva en el Archivo-Biblioteca Max Aub de Segorbe (Signatura: Caja: 12-7/1)”; cf. Manuel Aznar Soler, “La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)”, en *Sala de Espera* (Castellón: Fundación Max Aub, 2000), s. p.

11 Aub, *Sala de Espera*, n. 2.

El español, decepcionado por los contratiempos políticos y el rumbo que en ese entonces estaba tomando la revista, señala que su revista, *Sala de Espera*, iba a “convertirse en “Sala de Estar”, y no era ese mi propósito. (Debió serlo “de justicia” y no paso de la “del crimen” –de los crímenes– cuando los más poderosos ofrecieron su acatamiento a lo más inicuo).¹² Encontramos varias marcas que enfatizan la importancia de los acontecimientos históricos y sociopolíticos con el contenido de la nota.

La referencia a los *crímenes*, por un lado, indica la presencia de los textos de ficción breves; pero, por otro, el sustantivo se utiliza como una metáfora. Aub habla del “crimen” en un sentido que alude a las injusticias, y no nada más al asesinato o al homicidio. Cuando menciona a los “poderosos”, se refiere a las potencias occidentales (Estados Unidos y Francia) que, por conveniencia, aceptaron la dictadura de Franco, puesto que los norteamericanos (con su política de “restauración” económica europea) lanzaron el Plan Marshall (1947) y en sus planes incluyeron a la España franquista para aislar a la URSS de los demás países del continente y dejarlo económicamente inactivo.

Un dato relevante es que el 1º de agosto de 1948, el autor de los *crímenes* redactó en sus *Diarios*: “¿Existe la posibilidad de un liberalismo que no sea burgués? Lo trágico es tener que escoger –entre Norteamérica y la URSS– sin querer escoger”,¹³ es decir, no pasa por alto la cuestión de elegir entre los Estados Unidos o la URSS. No obstante, finaliza la tercera y última nota con un tono menos abatido: “No es punto final, sino punto y aparte. Tenga yo salud y editor, y ustedes que lo vean”.¹⁴

Aub cumple su palabra, puesto que, en lo que respecta a *crímenes*, en 1957 (seis años después), reunió sus microrrelatos publicados en *Sala de Espera*. Los edita, omite e incorpora otros, para después publicarlos bajo el nombre *Crímenes ejemplares de Max Aub*, editado por Juan Pablos, en México. Edición que a continuación analizaremos desde la cuestión semiótica en relación con la narrativa, pues incluye litografías que comienzan a trazar una intención conceptual visual que devela cierta “violencia” en la obra.

Crímenes ejemplares, de Max Aub (1957)

Como antes sostuvimos, en 1957, Aub recopiló gran parte de sus *crímenes* publicados en *Sala de Espera*, con excepción de dos,¹⁵ agregó algunos más y los publicó en *Crímenes ejemplares de Max Aub*. El adjetivo “ejemplares” resulta una alusión irónica del motivo del homicidio. Los personajes matan porque insinúan que el homicidio es el “castigo” que merecen las víctimas por no comportarse conforme a las expectativas e ideologías de los victimarios.

Esta adición al título agrega en el paratexto un sentido “moral” (en cuestión de “lo bueno” y “lo malo”) al que originalmente tenían estos microrrelatos en la revista, dado que la definición de “crimen” proviene más de un constructo social (legal) que de la didáctica, es decir, de enseñar con el “ejemplo”. Esta última acepción

12 Aub, *Sala de Espera*, n. 3.

13 Aub, *Diarios (1939-1952)*, 155.

14 Aub, *Sala de Espera*, n. 3.

15 Véase la nota 4.

es la que representa la causa de los *crímenes* aubianos en un sentido irónico: enseñar con el mal ejemplo. Esta edición de Juan Pablos será de gran importancia. El “Prólogo” que el autor incluyó, el mismo que intituló “Confesión”, dota de unidad a la gran cantidad de microtextos con diferentes motivos criminales y de estructura narrativa diversa. El análisis del prólogo es de suma importancia, pues resulta una especie de guía que orienta al lector, al tiempo que revela el sentido en que tendrán que ser interpretados los microrrelatos.

A continuación, se analizarán las frases más relevantes que hacen alusión a las referencias políticas, sociales y artísticas incluidas en él, y así poder significar el discurso, pues encontramos la raíz de su contexto social y político, incluso, cultural. Hay que señalar que algunas cuestiones que se plantearon en *Sala de Espera* no son las mismas que aparecen en esta publicación.

En el prólogo, enfatiza un tema recurrente que analizamos en sus notas de *Sala de Espera*, y que también aparece en sus *Diarios*, la Guerra Fría: “Un siciliano, un albanés mata por lo mismo que un dinamarqués, un noruego o un guatemalteco. No digo que un norteamericano o un ruso, por no herir fuertes susceptibilidades”.¹⁶ No obstante, se trae a colación para subrayar la escasa importancia que tiene la nacionalidad al cometer un delito. Es decir, todo hombre tiene sus arrebatos, y cuando eso sucede, sus actos se resuelven en la violencia.

En otro orden de ideas, el juego continúa en el prólogo y el mismo “antologador” da a entender que las confesiones hechas a él fueron motivadas por sustancias psicotrópicas que ayudaron a la fluidez y chabacanería con que los homicidas fácilmente se soltaron para hablar de sus *crímenes*: “Reconozco que, para hacerles hablar sin prejuicio, recurrimos –que no lo hice solo– a cierta droga hija de algunos hongos mexicanos, de la sierra de Oaxaca,¹⁷ para ser más preciso. Pero no publico sino lo que fui autorizado por quién podría hacerlo. No doy nombres, pero los tengo”.¹⁸

Después de esta reflexión, se introduce otra cita: “Esto que sigue no es sino murmullo –pedestre, pero murmullo. Murmullo de agua sobre musgo–, como dijo, en francés cantarín, un empedernido pecador, con música adentro”, que, de manera indirecta, menciona un pasaje de la novela *Madame Bovary* (1929), de Gustave Flaubert.

En la versión francesa, el pasaje es el siguiente: “La rivière coulait toujours, et possait lentement ses petits flots le long de la berge glissante. Ils s’y étaient promenés bien des fois, à ce même murmure des ondes, sur les cailloux couverts de mousse”.¹⁹ En su traducción al español, se lee: “El río seguía fluyendo y arrastraba sus breves y lentas olas todo a lo largo de la ribera escurridiza. ¡Cuántas veces habían paseado escuchando aquel mismo murmullo del río, poniendo el pie sobre las piedras cubiertas de musgo!”²⁰ Se observa que el énfasis

16 Max Aub, *Mucha muerte. Crímenes ejemplares, Infanticidios, de Gastronomía, De suicidios, Epitafios, Signos de ortografía*, ed. por Pedro Tejada Tello (Granada: Cuadernos del Vigía, 2011), 19-20.

17 Estado que se encuentra al suroeste de la República Mexicana. Sus puertos y costas tienen salida al océano Pacífico.

18 Aub, *Mucha muerte*, 20.

19 Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (París: Librairie de France, 1929), 253. En esta parte de la novela, Emma Bovary recuerda con nostalgia la partida de León Dupuis (uno de sus amantes), quien se va de Yonville (lugar donde vive el matrimonio Bovary) a París.

20 Flaubert, *Madame Bovary*, 145.

de la cita recae en el sustantivo “murmullo”, lo que lleva su interpretación a dos posibilidades.

Por un lado, las confesiones en un tono bajo son “murmurantes”, es decir, como las que se hacen ante un sacerdote; por otro, tal vez el “murmullo” sea un tipo de habladuría, por ejemplo, cuando en sentido coloquial se dice que “la gente anda murmurando” y se trata de un “secreto a voces”. No es factible dar una sola interpretación, ya que puede tener varios sentidos; quizá, no hubo otra intención de incluir ese pasaje de la novela de Flaubert más que la introducción del siguiente epíteto del prólogo “como dijo, en francés cantarín un empedernido pecador, con música adentro”.²¹ Se insinúa la sonoridad de la escritura de Flaubert y, por otra, “empedernido pecador”, porque, en París, la corte francesa hizo un juicio contra Flaubert debido a que la “comitiva” de las “buenas costumbres” consideró que el comportamiento de libertinaje de Emma Bovary aludía a realizar actos inmorales.

Carlos Patiño Gutiérrez hace una minuciosa revisión de los artículos con que se argumentaron las acusaciones:

*La Revue de Paris*²² ya había recibido dos advertencias previas, y con la publicación de *Madame Bovary*, el gobierno decidió intervenir. Después de la última entrega, en diciembre de 1956, Gustave Flaubert fue notificado de un proceso que se llevaría a cabo en su contra por la comisión de los delitos de ultrajes a las buenas costumbres y a la religión. Comparecería el 29 de enero de 1857 en la 6ª Cámara Correccional del Palacio de Justicia de París.²³

Dos de las imputaciones más relevantes por las que se acusó de obscena la obra fueron las siguientes: por una parte, incitar a realizar crímenes y delitos; por otra, el descuido a las buenas costumbres, a la religión y a la moral, cuestión que también lleva a considerar la importancia de la recepción de una obra. En todo caso, posiblemente, se trate de un guiño para el lector, puesto que deberá dejar de lado sus propias consideraciones éticas y morales para entrar sin tapujos al juego del humor negro en *Crímenes ejemplares*.

En otro orden de ideas, más adelante en el prólogo se lee: “No le echemos a nadie la culpa, se perdió la siembra, tal vez por mal tiempo”;²⁴ es probable que después de considerar las notas de *Sala de Espera*, la sentencia sobre el “mal tiempo” aluda a los diversos problemas y obstáculos a los que se enfrentó el Frente Popular (los republicanos), por ejemplo, el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Guerra Fría (1945-1991/1995), que ciertamente acapararon la atención de la prensa mundial que dejó de lado el conflicto español y las injusticias derivadas del franquismo.

En cuanto a la iconografía que ilustra las páginas de esta edición, encontramos algunas referencias directas a grabados de armas y otros objetos peligrosos. Por ejemplo, el texto “¿Usted no ha matado nunca a nadie por aburrimiento, por no saber qué hacer? Es divertido” (p. 25)²⁵ se encuentra entre la

21 Aub, *Mucha muerte*, 20.

22 Revista en la que se publicó (por entrega) la novela. Maxime du Camp estuvo a cargo de la edición.

23 Carlos Patiño Gutiérrez, “Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: Implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho”, *Tejuelo*, no. 18 (2013): 83.

24 Aub, *Mucha muerte*, 21.

25 Max Aub, *Crímenes ejemplares*, ilus. por Ángel Jové (Madrid: Lumen, 1972), 25. En esta segunda sección del artículo, se citará la edición *Crímenes ejemplares de Max Aub* (México: Impresora Juan Pablos, 1957). El número de página respectivo se escribirá entre paréntesis.

imagen de un puñal y un revolver (figura 1). En todo caso, los objetos están colocados para hacer una suerte de división entre los textos.

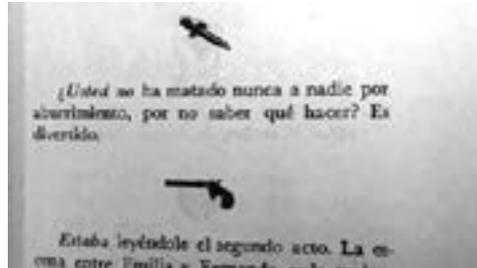


Figura 1.

Si bien no todos los grabados son armas, pues aluden, quizá, a algún elemento mencionado en el microrrelato, sí tienen relación con ser utilizados para dañar a la víctima. Por otro lado, aluden de un modo directo al modo de la muerte, como en el caso del microrrelato que refiere que el motivo de la muerte es la asfixia (figura 2) provocada por la victimaria.²⁶ En este mismo sentido, encontramos una ilustración de un ahorcado,²⁷ que representa la manera en que asesinó un profesor a un alumno (figura 3).

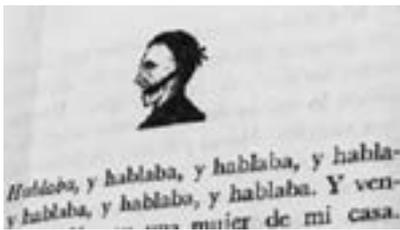


Figura 2.

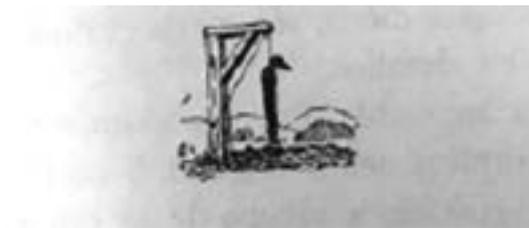


Figura 3.

Los grabados se convierten en símbolos que complementan el mensaje principal. Es cierto que estas imágenes inferen una relación directa entre la representación y lo representado, observamos que están

26 “*Hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba. Y venga hablar. Yo soy una mujer de mi casa. Pero aquella criada gorda no hacía más que hablar, y hablar, y hablar. Estuviera yo donde estuviera, venía y empezaba a hablar. Hablaba de todo y de cualquier cosa, lo mismo le daba. ¿Despedirla por eso? Hubiera tenido que pagarle sus tres meses. Además hubieses sido muy capaza de echarme mal de ojo. Hasta en el baño: que si [é]sto, que si aquello, que si lo demás allá. Le metí la toalla en la boca para que se callara. No murió de eso, sino de no hablar: se le reventaron las palabras por dentro*” (p. 47).

27 “*Soy maestro. Hace diez años que soy maestro de la Escuela Primaria de Tenancingo, Zac. Han pasado muchos niños por los pupitres de mi escuela. Creo que soy un buen maestro. Lo creía hasta que salió aquel Panchito Contreras. No me hacía ningún caso, ni aprendía absolutamente nada: porque no quería. Ninguno de los castigos surtía efecto. Ni los morales, ni los corporales. Me miraba, insolente. Le rogué, le pegué. No hubo modo. Los demás niños empezaron a burlarse de mí. Perdí toda autoridad, el sueño, el apetito, hasta que un día no lo pude aguantar, y, para que sirviera de precedente, lo colgué del árbol del patio*” (p. 41).

colocadas para crear una especie de viñeta que resulta un guiño a las ilustraciones de las notas rojas, lo cual tiene una función apelativa, es decir, despertar el interés del lector por el contenido de la noticia.

Otra finalidad paratextual de los textos y los grabados es la ubicación. Sirven de “subtítulos” o “separadores” entre un microrrelato y el consiguiente, para “enfaticar o amplificar el lenguaje visual”.²⁸ Se busca que el lector perciba de primera mano la realidad, y reaccione de acuerdo con el impacto que la ilustración genera.

Si bien es cierto que estas representaciones no conllevan un ejercicio profundo de reflexión para decodificar qué tipo de vínculo existe entre estas y el motivo de los textos. En las subsecuentes ediciones de *Crímenes ejemplares*, se introdujeron otros elementos gráficos y pictóricos para hacer otro tipo de significación histórico-social del libro.

Crímenes ejemplares y otros (1968)

El interés del autor de *La gallina ciega* por continuar con la divulgación de sus *crímenes* es evidente. Después de siete años de la primera versión, Aub seleccionó algunos para publicarlos con el nombre “Max Aub: Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía” (1964), en la revista *Papeles de Son Armadans*, del español Camilo José Cela, en una sección intitulada “Nupcias del crimen y despedidas a la francesa”. La inclusión de “a la francesa” llama la atención tanto por el contexto histórico en que se editó este número como por el país al que se alude.²⁹

Posteriormente, en 1968, presenta *Crímenes ejemplares y otros*, por la editorial mexicana Finissterre. El libro sale once años después de la primera edición. En cuanto al título, la palabra “otros” indica la adición de algunos microrrelatos; no obstante, también encontramos la omisión de otros. Tal vez las modificaciones son resultado de la escritura de más *crímenes* por parte del autor, de modo que no se repitiera, en su totalidad, la primera versión del libro.

Por su parte, la portadilla es uno de los elementos más significativos del libro. Contiene un cuadro de Jusep Torres Campalans,³⁰ nombre que es una suerte de “heterónimo” de Max Aub. La pintura representa el orificio de una especie de guillotina, donde se coloca la cabeza. En él, se aprecia lo que sería un cuello “sangrante”, es decir, un cuerpo recién guillotinado. En la parte superior del dibujo, se puede leer: “Hommage a Raymond la Scienca, Monier et Soudy, GUILLOTINÉS le 21 AVRIL 1913 et a Bonnet, Garnier, Vallet et Carrony, MORTS en combattant pour UN MONDE JUSTE”³¹ (figura 4).

28 Julieta Haidar, “El campo de la semiótica visual: De los sistemas a las prácticas semióticas”, en *Semiótica: Memoria del primer curso 1995*, coord. por Adrián Gimete-Welsh y Juan Manuel López Rodríguez (México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996), 198.

29 Durante la década de 1960 ocurrieron varios fenómenos sociales mundiales. En 1961, el Muro de Berlín, que dividió durante 28 años Alemania Occidental y Alemania Oriental, fue demolido. La Guerra de Independencia de Argelia del Imperio francés, que inició en 1954, se consumó entre 1961 y 1962. En estos mismos tiempos, en octubre de 1962, aconteció la crisis de los misiles entre los Estados Unidos y la URSS.

30 Torres Campalans se trata de un pintor español que confraternizó con Pablo Picasso.

31 “Homenaje a Raymond la Scienca, Monier y Soudy, guillotinado el 21 de abril de 1913, y a Bonnet, Garnier, Vallet y Carrony muertos en combate por un mundo justo”.

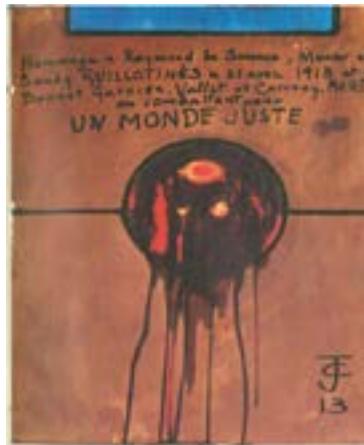


Figura 4.

Las reflexiones o los interrogantes que inmediatamente surgen son por qué el autor decide introducir este homenaje, quiénes son estos personajes, qué representan sus nombres, qué importancia tiene la fecha, a qué se refiere con un “mundo justo” y, sobre todo, cuál es el motivo de integrar esa imagen. En este sentido, fue necesario hacer una investigación sobre lo que representa el cuadro, así como los nombres y las fechas que contiene.

Los nombres reales pertenecen a un grupo de bandidos: Raymond Callemin, alias “Raymond la Science” (1890-1913); Élie Monnier “Simentov” (?-1913); André Soudy (1892-1913); seguidos de Jules Joseph Bonnot (1876-1912); Octave Garnier (1889-1912); René Valet (1890-1912), y Édouard Carouy (?-1912).³² Los siete eran integrantes de una banda anarcofrancesa llamada Bonnot (por el apellido del líder). En la pintura de Torres Campalans, con excepción de Garnier, los demás nombres están escritos de forma distinta, por una parte, para “maquillar” la alusión al real hecho histórico,³³ y para mantener cierto matiz de ficción en el cuadro, por otra.

Además de anarquistas, se consideraban ilegalistas.³⁴ Su propósito era rebelarse ante la burguesía, la clase alta y la policía francesa por los raquíuticos salarios de los obreros y las injusticias sociales. El método por el cual “recuperaban” el dinero y castigaban a los adinerados y poderosos (como los empresarios) fue el robo a bancos y los asesinatos. Entre 1911 y 1912, acontecieron sus radicales actos en Francia. La banda se popularizó rápidamente en los encabezados de la época gracias a la atención mediática de sus atentados, ya que fue la primera banda que robó un vehículo para cometer sus atracos.

32 No se tiene referencia sobre su año de nacimiento y muerte.

33 En el caso de Soudy, algunas versiones en línea lo escriben como Saudy.

34 El escritor socialista ruso Victor Serge fue arrestado por ayudar a los miembros de la banda Bonnot. Después de haber defendido los principios del ilegalismo, cambió su pensamiento y se convirtió en uno de sus principales críticos. Murió en el exilio mexicano. Su libro *Lo que todo revolucionario debe saber sobre la represión* contiene ideas sobre el ilegalismo y lo que representaba para la época; no obstante, no menciona a la banda Bonnot. Véase Victor Serge, *Lo que todo revolucionario debe saber sobre la represión*, trad. por Daniel Molina (México: Era, 1971).

Sorprende que la crítica estudiosa de *Crímenes ejemplares* no se haya manifestado de forma puntual sobre esta referencia hasta el momento. José María de Luelmo Jareño señala brevemente: “La ‘colaboración’ directa entre Aub y Campalans fructificará además, [...] en el homenaje a la *Banda de Bonnot* que abre la segunda edición de *Crímenes ejemplares* (México: Finisterre, 1969) y en el poemario *Versiones y subversiones* (México: Alberto Dallal, 1971), donde el escritor aparece retratado por el pintor”.³⁵ Para los fines de nuestro trabajo, analizar de manera puntual los paratextos que revelan un vínculo estrecho entre los hechos históricos que ocurrieron en las épocas en que se publicó la obra y la ficción de los *crímenes* es sumamente importante, pues permite revisar las circunstancias que dieron pie a la introducción de este grupo ilegalista en el libro. Esta pintura en la obra propone una nueva lectura de los microrrelatos aubianos, más allá de la composición breve de los textos, y de su notorio tono humorístico y negro.

De nuevo, en la pintura de Torres Campalans, dado que la obra apunta a Francia, se siguió esta veta. El periodo histórico en que surge la banda coincide con los tiempos de la restauración de la Tercera República francesa (1870-1940), que, bien vale señalar, trajo consigo un panorama de miseria e injusticia, puesto que la burguesía emergente (consecuencia de la nueva industrialización del país y gracias a la postura permisiva del Gobierno francés para los empresarios) tuvo mayor influencia en las decisiones del Estado.

La banda anarquista estaba en contra de cualquier sistema social y económico apoyado en la acumulación de bienes materiales, sus ataques estuvieron orientados a las mismas instituciones que simbolizan la riqueza de la clase alta. Los bancos fueron su principal punto de ataque.

A principios del siglo XX, la clase obrera era de las más vulnerables y por lo mismo era la más explotada. Los salarios no correspondían al gasto físico al que eran expuestos los trabajadores; así, los autollamados “ilegalistas” se manifestaron mediante actos violentos, para ellos esta era la forma más “eficaz” de llamar la atención. En consecuencia, el robo se convirtió en su estilo de vida.³⁶ La banda Bonnot ganó simpatizantes entre las clases más desvalidas, los estratos más bajos y aquellos de escasos recursos.

En 1912, Bonnot, Garnier, Valet y Carouy murieron por causas relacionadas con atracos y persecuciones. Garnier y Valet fallecieron por disparos de la policía, mientras Carouy se suicidó al caer preso. Bonnot se resistió a su arresto de manera casi estoica, ya que, para acabar con él, la policía tuvo que dinamitar su casa. No obstante, su muerte fue causada por una herida de bala mientras huía y no por la detonación. Por su parte, Callemín, Monnier y Saudy fueron decapitados el 21 de abril de 1913, tal como lo señala la pintura, en la Prisión de la Santé de París. Encontramos otra relación directa entre un hecho real en la historia de Francia y la pintura que ilustra la segunda edición de los *crímenes* aubianos.

En resumen, la agrupación acaparó los titulares de la prensa entre 1912 y 1913 en París. Es altamente posible que la muerte y el castigo de los anarquistas también fuera de interés nacional; en esos años, Aub todavía vivía en la capital de Francia y tuvo conocimiento de primera mano sobre la banda y su historia. Quizá, el recuerdo de este suceso hizo mella en la memoria de Aub. Este tipo de inclusión en los *crímenes*

35 José María de Luelmo Jareño, “No lo suelen llamar arte, pero lo es’: Estrategias y modos artísticos en Jusep Torres Campalans”, *Literatura Mexicana* 26, no. 2 (2015): 67-69.

36 Cabe decir que la expropiación individual, es decir, los robos, iban en contra de la filosofía anarquista, que supuestamente tenían como base, puesto que en esta corriente ideológica la expropiación como modo de vida no era aceptada, a menos que fuera una estrategia de la revolución para resolver un problema de índole colectiva.

es un disparador de un incidente social que marcó una época y a todo un colectivo. Deja una estela de precedentes que posteriormente brotan en otros actos en “busca” de la justicia.

En otro tenor de ideas, el año de la publicación de la segunda edición (1968) es significativo por los sucesos históricos que acontecieron durante esa época, cuestión que Aub no dejó pasar. De nuevo, en el contexto social de Francia, durante el llamado Mayo del 68, surgieron marchas y protestas contra el Gobierno del presidente francés Charles de Gaulle (1890-1970).

El movimiento buscaba quitar a la derecha política, al tiempo que quería eliminar sus imposiciones. En este sentido, grupos estudiantiles se organizaron junto con obreros y sindicalistas. Los primeros exigían libertad de expresión, el término de la Guerra de Vietnam (1955-1975) y mejores oportunidades para tener una educación universitaria, mientras que los segundos mejores condiciones de trabajo y aumento de salario.

Por su parte, en Ciudad de México, el 2 de octubre del mismo año, aconteció la matanza de Tlatelolco.³⁷ Lo que comenzó como una manifestación de estudiantes (mayormente universitarios) para reclamar libertad de expresión y un real gobierno democrático (el dirigido por el entonces presidente de México Gustavo Díaz Ordaz [1964-1968] carecía de dicha doctrina política) derivó en una masacre. Policías, granaderos y otros grupos de choques (“porros”) se enfrentaron, violentaron y asesinaron a la población estudiantil y a otros civiles que apoyaban la manifestación.

Es interesante observar que los dos movimientos se dieron para obtener justicia,³⁸ pero lo que encontraron fue la abolición a sus derechos y el asesinato como medio de represión. Aub no desconocía estos hechos, puesto que era un hombre muy informado de los acontecimientos nacionales e internacionales. Luego ahora, volviendo a la pintura de Torres Campalans, la frase “muertos en combate por un mundo justo” es un guiño más a la situación epocal. En 1968, sucedieron conflictos políticos internacionales que marcaron profundamente a la sociedad.

Si bien la revolución trae consigo violencia, es claro que en ciertos episodios históricos fue la única forma en la que se pudo visibilizar el levantamiento contra los gobiernos y otros sistemas de poder. La pintura de Torres Campalans bien podría ser una alusión a los conflictos de ese tiempo; entonces, Aub utiliza inteligentemente el arte pictórico como estrategia para señalar (de manera velada) aquello que no se debe omitir, sin enunciar el acto en sí. En el caso de *Crímenes ejemplares*, es un arma para ayudar/nos a recordar lo que no debemos olvidar en las luchas sociales.

37 También organizaron marchas y mítines para acabar grupos porriles dentro de las universidades, encabezados por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En ese entonces, el presidente de México era Gustavo Díaz Ordaz (1911-1979), quien gobernó en el sexenio 1964-1970. Las movilizaciones demandaban la no intervención y desaparición de los cuerpos de granaderos y policías, la liberación de los estudiantes presos, así como una indemnización por el Gobierno a todos aquellos que resultaron heridos durante las protestas.

38 Casualmente, estas manifestaciones estuvieron encabezados por jóvenes. En relación con la banda Bonnot, la edad promedio de los miembros, a su muerte, oscilaba entre los 21 y 23 años. El más grande era Jules Bonnot, quien murió a los 36 años.

Crímenes ejemplares (1972)

En 1971, Aub colabora en una edición especial de la revista *Papeles de Son Armandans*, intitulada *Pequeña y vieja historia Marroquí*.³⁹ Por su parte, el sustantivo “marroquí” hace referencia a la película *La batalla de Argel*, que se proyectó por primera vez en París, en el mismo año. Filme que trata del violento enfrentamiento entre el Frente Nacional Liberador argelino y el Ejército francés.⁴⁰

En 1972, la tercera edición es publicada, última en vida del autor y titulada *Crímenes ejemplares*, editada por Lumen, en Madrid. Esta publicación contiene ilustraciones que conjuntan el procedimiento artístico del *collage* y la fotografía. El artista y diseñador español Ángel Jové (Lleida), cuyo trabajo se ha concentrado en la inclusión de hechos históricos catalanes y del Mayo del 68 en el arte conceptual,⁴¹ fue el encargado de introducir las imágenes, en las que se pueden ver personajes de la vida cotidiana, una mujer vestida de novia y figuras militares como soldados, todos ellos con una franja negra (figura 5) que cubre sus ojos en símbolo de censura.



Figura 5.

Fuente: <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano/crimenes-ejemplares-aub-max-ilustrados-libremente-por-angel-jove-lumen-1972-1-ed-espan-x31903565>. Imagen descargada de una página web. Figura 5. Caravaggio, La negación de san Pedro. Principios del siglo XVI. Óleo sobre lienzo, 94 x 125.4 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fuente: Museo Metropolitano de Arte, <http://www.metmuseum.org> (consultado el 29 de septiembre de 2009).

El escenario mundial estaba en crisis y la credibilidad de la democracia de los sistemas políticos de las potencias como Francia y los Estados Unidos se encontraba en obvia decadencia y detrimento de los valores humanos por su continua participación en guerras (como la de Vietnam) aunado a los señalados acontecimientos bélicos.

39 En ella, se repiten los mismos “crímenes” de la primera publicación mallorquina.

40 La película del director italiano Gillo Pontecorvo habla de los acontecimientos sucedidos en Argelia, entre 1954 y 1957, que derivaron en la independencia del país africano en 1962. En el filme, el Frente de Liberación Nacional (FLN) argelino empleó la violencia como medio necesario para acabar la colonización, ya que el Ejército francés utilizó la tortura y los asesinatos para eliminar a los rebeldes. Hecho no desconocido por Aub, que estuvo internado en el campo de Djelfa, al norte del país.

41 Véase Colección Gelonch-Viladegut, “Ángel Jové”, <https://gelonchviladegut.com/autor/angel-jove/>. Trabajó mucho tiempo en Anagrama, en Barcelona, y por tanto la editorial rindió un homenaje a su obra al reunir su trabajo en Alejandro Cirici, Antoni Llena Font y Jorge de Herralda Grau, *Las portadas de Ángel Jové* (Barcelona: Anagrama, 1999).

Asimismo, en su contraportada, Aub añadió un breve párrafo para dar contexto a esta nueva edición, ya que al ser editada en España necesitaba de una referencia fresca, que diera más pistas sobre la obra, además del prólogo.

No hay tantos crímenes como dicen, aunque sobran razones para cometerlos. Pero el hombre –como es sabido– es bueno, por ser natural, y no se atreve a tanto. De las reacciones de los mis difuntos [*sic*] nada digo, por ignorancia. Me bastaron –como autor– las de sus asesinos.

–¡Ojalá se muriera! –se dice de fulano en un momento preciso por distintos motivos.

De ahí que el título tenga, en cuanto al adjetivo, antecedentes que suenan al oído menos pintado, y referente al sustantivo, el de mi primer drama, escrito a los dieciocho años. Mi mala sangre por ahí se revela. Otros antecedentes, aunque plantados al trebolillo, gozan de cierta unidad: Quevedo, Gracián, Goya, Gómez de la Serna. *Disparates* hicieron los dos últimos. Reconozco la superioridad literaria del pintor. De los *Disparates* a los *Desastres de la guerra* no hay gran diferencia. Las cosas han cambiado algo desde mi primer *Crimen*, pero ni aquel dramoncillo ni este libelo tienen que ver con la política y sí, tal vez, con la poesía; con lo que me refuto, habiendo asegurado tantas veces que tienen raíz común. A lo mejor, inconscientemente, este es un libro político, pero no creo que pase de ser un homenaje a la confraternidad y a la filantropía, sin salir del limbo.

Me declaro culpable y no quiero ser perdonado. Estos textos –dejo constancia– no tienen segundas intenciones: puro sentimiento.

La referencia a los escritores Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián y Ramón Gómez de la Serna, y al litógrafo Francisco de Goya, son un preámbulo de los antecedentes del humor español. En principio, porque tres de ellos pertenecen a la tradición literaria española: Quevedo, Gracián y Gómez de la Serna, mientras que Goya corresponde al ámbito de la plástica (pintura y grabado). En todo caso, tienen en común el uso de algunos mecanismos y estéticas del humor, como la sátira y la ironía, y lo mismo sucede en el caso de Goya, puesto que sus aguafuertes y aguatinas *Desastres de la guerra* (1810-1820) y *Disparates* (1815-1824) aluden a la sátira social.

En este mismo orden de ideas, Aub considera mejor el trabajo “literario” de Goya que el de Gómez de la Serna. El porqué de esta consideración no es fácil, pero sí loable de comprender. Mientras que los *Disparates* de Gómez de la Serna⁴² son breves relatos que se concentran en el contraste y la ironía, los de Goya⁴³ presentan de manera directa las crudas consecuencias de la guerra. De la misma manera, el greguerista no se manifestó explícitamente contra la dictadura franquista, ni en su literatura ni de palabra,⁴⁴ contrario a esto, durante su autoexilio en Buenos Aires se contactó con el Departamento

42 Ramón Gómez de la Serna también tituló una serie de relatos breves *Disparates*, editado en 1921 por Calpe en Madrid. Libro en el cual experimentó con la extensión del relato tradicional, la invención y los contrastes. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, ed. por Luis López Molina (Palencia: Menoscuarto, 2005).

43 Los *Disparates*, de Goya, son grabados hechos en el periodo 1815-1819/1822.

44 Aunque Gómez de la Serna también sufrió un exilio, este fue voluntario. En primera instancia, su salida de España simbolizó una desaprobación al régimen franquista. Sin embargo, poco tiempo después, contactó con representantes del área cultural de Madrid, quienes trabajaban para la dictadura. El escritor envió el cuadro *La tertulia del Café de Pombo* (1920), del pintor José Gutiérrez Solana, como regalo al Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1947. Esto derivó en una invitación por la dirección de propaganda de Franco a Gómez de la Serna, en 1948. El escritor acepta y el encuentro se da el 25 de mayo de 1949, cuando conoce al “generalísimo”. Cabe decir que la pintura fue un encargo del escritor a Gutiérrez Solana, el primer destino de la obra fue el Museo de Arte Moderno de Madrid,

Cultural del Gobierno de Franco. Así pues, con el nombramiento de los autores, hace un gesto al humor negro de la tradición literaria española y, por otra parte, continúa un discurso de resistencia contra todo aquel que comulgue con la ideología dictatorial franquista.

Aub, en la nota ya menciona, dice que el título no tiene que ver con una pieza teatral que escribió durante su adolescencia titulada *Crímen*, sino a un juego de palabra con la “injusticia”, puesto que de no castigar el mal también se comete un “crimen” –no en el sentido jurídico, pero sí en el moral; al tiempo que la ejemplaridad –adjetivo de ejemplar– lo entiende de la siguiente manera: “ejemplares en cuanto a espejo y escarmiento [...] reflejan lo que tanto vimos o vivimos. [...] ¿qué es la historia sino ejemplo, y qué son los ejemplos sino historia?...”⁴⁵. Por consiguiente, desde el anterior argumento, el título “crímenes ejemplares” alude a las injusticias que se cometen y que se viven día a día sin tener mayor repercusión, factor que, claro está, daña cada vez más la convivencia y el desarrollo del sujeto en la sociedad.

Por último, Aub enfatiza que la finalidad de *Crímenes ejemplares* no es política, aunque puedan haber marcas que así lo contextualicen, sino poética. Cabe decir, por supuesto, que era necesario maquillar cualquier referencia política a España porque de no ser así podían censurar el libro y confiscarlo –se sabe que uno de los mayores anhelos del autor era poder ser leído en su patria–. Claro está que intentó cubrir cualquier sentido social que complicara la reproducción de *Crímenes*.

Aunque ya entonces se había levantado la ley de Responsabilidades Políticas⁴⁶ que dictó Franco, era factible que todavía aconteciera alguna complicación por dicho motivo. Sin embargo, vuelve a realizar un guiño más y alude a la “justicia poética”. Luego ahora, si en la vida real no pudo aplicar la justicia, por lo menos en la literatura es loable conseguirla.

Conclusiones

La relación entre los paratextos de *Crímenes ejemplares* y los sucesos históricos y sociales a los que se hace referencia (de una forma disimulada) revelan otra lectura de los microrrelatos humorísticos. Dotan de un nuevo significado a la estética representada por la ironía, la sátira y el humor negro de las historias de *crímenes* absurdos.

y desde 1988 se encuentra en el Museo de Arte Reina Sofía. En el dibujo, están representados Manuel Abril, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Gómez de la Serna, Mauricio Bacarisse, Gutiérrez Solana, Pedro Emilio Coll y Salvador Bartolozzi. Véase, Carlos García y Martín Greco, *Escribidores y naufragos. Ramón Gómez de la Serna. Correspondencia. Guillermo de Torre, 1916-1963* (Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2007), 349-353.

45 Max Aub, *Morir por cerrar los ojos* (México: Tezontle, 1944), 7-8.

46 “Artículo 1. Se declara la responsabilidad política de las personas, tanto jurídicas como físicas, que desde primero de octubre de mil novecientos treinta y cuatro y antes de dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, contribuyen a crear o agravar la subversión de todo orden de que se hizo víctima a España y de aquellas otras que, a partir de la segunda de dichas fechas, se hayan opuesto o se opongan al Movimiento Nacional con sus actos concretos o con pasividad grave”. Ley de Responsabilidades Políticas. “Boletín Oficial del Estado” núm. 44, de 13 de febrero de 1939, páginas 824 a 847. Esta ley consta de 89 artículos, más las disposiciones finales, firmado por Francisco Franco.

En la primera parte se hizo un análisis sobre la relación entre *Sala de Espera*, revista personal de Aub, y los sucesos que circundaron su creación y desarrollo. Se observó que las tres notas editoriales constantemente hacen referencia a sucesos históricos, sobre todo la dictadura de Francisco Franco y la Guerra Fría entre Estados Unidos y la entonces URSS. El conflicto entre estas potencias (el capitalismo y el comunismo) derivó en el olvido del autoritarismo de Franco en el contexto mundial.

Finalmente, los norteamericanos incluyeron a la España franquista en el Plan Marshall (1947), plan hecho para la restauración de la economía en Europa después de la Segunda Guerra Mundial; no obstante, este plan fue una estrategia para dejar al margen a la URSS de los otros países europeos y “frenar” la influencia del comunismo en el continente. Los exiliados españoles enfrentaron una profunda desilusión al saber que la dictadura de Franco era avalada por Estados Unidos.

La segunda parte revisó puntualmente el prólogo de la primera edición de *Crímenes ejemplares*, en la que hay una mención sobre la Guerra Fría, de nuevo. En este mismo sentido, el antologador esboza el origen de los *crímenes* y menciona que fueron actos que llegaron a su “oído” y solo los transmite sin intención de “aderezarlos”. En esta edición se colocaron gráficos con temáticas sobre el crimen y la violencia que corresponden a grabados de la nota roja. La inclusión permite que el lector tenga una suerte de “experiencia” estética alusiva a este tipo de nota periodística que promueve tanto el morbo, cuanto capta la atención por el contenido.

Por otro lado, el prólogo de esta edición revela marcas textuales que indican el sentido en que también pueden leerse los asesinatos, más allá del humor. Se hace un guiño a la obra de Flaubert, *Madame Bovary*, con la intención de enfatizar la ambigua moralidad que existe en las sociedades modernas cuando se trata de impartir “justicia”.

Posteriormente, la segunda edición de los *crímenes* aubianos contiene un cuadro del pintor Jusep Torres Campalans. Se trata de una referencia directa (un homenaje) a una banda francesa anarquista que se popularizó en la primera década del siglo XX en Francia por sus actos violentos en la búsqueda de la justicia. En este mismo sentido, la inclusión de un homenaje a los anarquistas franceses es probablemente un guiño a los acontecimientos de la época.

El año de 1968 estuvo marcado por conflictos alrededor del mundo. En Francia los estudiantes y obreros marcharon para tener mejores condiciones de vida para los grupos sociales más vulnerables; mientras que en México aconteció una masacre de estudiantes y civiles al exigir la no violencia de la policía. En su momento, las autoridades de ambos países determinaron que estos sucesos no eran “legales”; no obstante, la Historia ha enseñado que lo “legal” es un concepto subjetivo.

Por ejemplo, en la colonización, la esclavitud fue legal; en Alemania durante la dictadura de Adolf Hitler, la persecución, encarcelamiento y esclavización de los judíos fue legal; y en Estados Unidos, el movimiento segregacionista fue legal. En la actualidad, la homosexualidad es ilegal en Rusia. Por tanto, la cuestión de lo “legal” está lejos de ser parte de la justicia. Quizá este es el mismo mensaje que Aub pretendió dar al incluir el homenaje a la banda *Bonnot* en la obra.

Por último, la tercera edición de *Crímenes ejemplares* contiene una serie de ilustraciones, *collages*, montajes y fotos que remiten, por su intervención estética, a la censura. Ángel Jové, el ilustrador del libro, pone personajes con una banda negra que cubre sus ojos como símbolo de “presunta inocencia”, es decir,

como si fueran delincuentes que serán juzgados. No obstante, los verdaderos delincuentes (militares) se encuentran libres sin restricción alguna.

Por su parte, en esta publicación Aub coloca una nota en la contratapa que contextualiza esta nueva edición. De manera sarcástica, alude que la obra tiene que ver con un homenaje a la “confraternidad” y no a la política; sin embargo, todo acto de orden social (incluida la confraternidad) que implique la aplicación de la justicia es, en sí, un acto moral para mantener el delicado equilibrio social.

Los paratextos verbales y los elementos iconográficos representan realidades extralingüísticas que dan una doble o triple significación a la obra, además de sus elementos estéticos y literarios. Los paratextos en *Crímenes ejemplares* superan el plano decorativo del libro y señalan un entramado del sistema social representativo de su época histórica particular.

En este caso, destacamos tres sentidos o significados que los paratextos revelan en *Crímenes ejemplares*. Primero, un sentido histórico (el más destacado de todos). La serie de marcas textuales nos remiten de forma directa a algunos acontecimientos históricos (posteriores a la Guerra Civil española y al exilio español) que hicieron imposible el establecimiento de un orden “mundial” que permitiera hacer justicia a todos los crímenes de lesa humanidad cometidos durante los conflictos y guerras previas. Por ejemplo, la esperanza de los exiliados españoles para obtener justicia quedó menguada tras los subsecuentes enfrentamientos que hicieron mirar al mundo para otro lado.

Por otro lado, hay una vertiente moral. El lector los observa como actos graciosos por su carácter absurdo; no obstante, no se detiene en reflexionar sobre los cuestionables castigos de estos asesinatos. Es decir, los intereses sociales (como la ley y el orden) se tornan, cada vez más, en un principio de individualidad, más que en un bien colectivo.

La intolerancia de los asesinos demuestra el sistema legal que habita. La ideología y el comportamiento de un individuo se comprende a partir de la sociedad a la que pertenece. Y, finalmente, la subjetividad de la “legalidad” en el desarrollo de hechos históricos correspondientes a las luchas “del 68” en Francia y en México.

Los distintos elementos extraliterarios incorporados en los paratextos de las ediciones de los *crímenes* develan un sofisticado mecanismo de comunicación, o mejor dicho, conexión entre la realidad y la ficción. Los factores paratextuales icónicos (gráficos, fotografías, montajes o *collages*) denotan la difusa frontera entre lo real y lo irreal cuando se habla de *crímenes* literarios y crímenes históricos. Únicamente al estudiar con detalle y a profundidad estos elementos descubrimos el otro significado que tiene esta obra. Es una estrategia artística para destacar la esencia de lo ambiguo en el juicio del lector al momento de soltar la carcajada por los absurdos *crímenes* aubianos; mientras el verdadero crimen (el “histórico”) no tiene un castigo, siquiera, en la justicia poética.

Bibliografía

- Aub, Max. *Ciertos cuentos*. Editado por Jesús S. Carrera Lacleta, Laura Gadea Pérez, Miguel A. González Sanchís, Ana I. Llorente Gracia y Álvaro Romero Marco. Castellón: Fundación Max Aub, 2001.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares de Max Aub*. México: Impresora Juan Pablos, 1957.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares y otros*. México: Finisterre, 1968.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares*. Ilustrado por Ángel Jové. Madrid: Lumen, 1972.
- Aub, Max. *Diarios (1939-1952)*. Editado por Manuel Aznar Soler. México: Conaculta, 2000.
- Aub, Max. "Max Aub: Crímenes y epitafios mexicanos, y algo de suicidios y gastronomía". *Papeles de Son Armadans* 34, no. 101 (1964): 143-202.
- Aub, Max. *Morir por cerrar los ojos*. México: Tezontle, 1944.
- Aub, Max. *Cuentos mexicanos (con pilón)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Aub, Max. *Mucha muerte. Crímenes ejemplares, Infanticidios, De gastronomía, De suicidios, Epitafios, Signos de ortografía*. Editado por Pedro Tejada Tello. Granada: Cuadernos del Vigía, 2011.
- Aub, Max. *Pequeña y vieja historia marroquí*. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1971.
- Aub, Max. *Sala de Espera*. Castellón: Fundación Max Aub, 2003.
- Aznar Soler, Manuel. "La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)". En *Sala de Espera*. Castellón: Fundación Max Aub, 2000.
- Cirici, Alejandro, Antoni Llena Font y Jorge de Herralda Grau. *Las portadas de Ángel Jové*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Colección Gelonch-Viladegut. "Ángel Jové". <https://gelonchviladegut.com/autor/angel-jove/>.
- De Luelmo Jareño, José María. "No lo suelen llamar arte, pero lo es": Estrategias y modos artísticos en Jusep Torres Campalans". *Literatura Mexicana* 26, no. 2 (2015): 67-96. <https://doi.org/10.1016/j.lmex.2015.11.013>
- Ley de Responsabilidades Políticas. "Boletín Oficial del Estado" núm. 44, de 13 de febrero de 1939, páginas 824 a 847 (24 págs.).
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. París: Librairie de France, 1929.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Origen, 1938.
- García, Carlos y Martín Greco. *Escribidores y naufragos. Ramón Gómez de la Serna. Correspondencia. Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2007.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Disparates y otros caprichos*. Editado por Luis López Molin. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- Haidar, Julieta. "El campo de la semiótica visual: De los sistemas a las prácticas semióticas". En *Semiótica: Memoria del primer curso 1995*, coordinado por Adrián Gimete-Welsh y Juan Manuel López Rodríguez, 184-212. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996
- Patiño Gutiérrez, Carlos. "Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: Implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho". *Tejuelo*, no. 18 (2013): 76-100.
- Serge, Victor. *Lo que todo revolucionario debe saber sobre la represión*. Traducido por Daniel Molina. México: Era, 1971.

Cómo citar este artículo en Chicago: Molano Osorio, Ingrid Vanessa. “*Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: narrativas cartográficas sobre los cuerpos del desplazamiento forzado”. *Escritos* 30, no. 64 (2022): 25-40.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a02>

Fecha de recepción: 29.07.2021

Fecha de aceptación: 13.12.2021

***Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: narrativas cartográficas sobre los cuerpos del desplazamiento forzado^{*}**

Cardinal signs, by Libia Posada and *In the arms of the river*, by Marbel Sandoval:
cartographic narratives on the bodies of forced displacement

Ingrid Vanessa Molano Osorio² 

RESUMEN

El cuerpo como objeto de la violencia generada en el marco del conflicto armado colombiano ocupa un lugar central en distintas obras de arte y literarias del país. En diversos casos, tal centralidad se debe al compromiso de los autores por resignificar la ocurrencia de masacres, secuestros, desapariciones o desplazamientos forzados, los cuales involucran o recaen sobre los cuerpos de las víctimas. Este es el caso de las obras analizadas de forma comparativa en este artículo: la instalación *Signos cardinales* de Libia Posada y la novela *En el brazo del río* de Marbel Sandoval, pues ambas confluyen en la resignificación del cuerpo en el contexto del desplazamiento forzado. Entre los objetivos, se busca delimitar la manera como se configura una narrativa de carácter cartográfico en las obras. También se pretende reflexionar sobre la relación entre el cuerpo-desplazamiento forzado: interno y transfronterizo. El análisis aquí planteado gira en torno al concepto de narrativa cartográfica, que será estudiado a partir, por un lado, de Italo Calvino, quien define la cartografía como unión espacio temporal articulada en la idea de itinerario; por el otro, de Michel de Certeau, ya que considera las estructuras narrativas, implícitas en la cartografía, en cuanto sintaxis espaciales, noción que permite analizar la representación del desplazamiento forzado que se realiza en las obras como delimitación simbólica de itinerarios reordenadores del espacio.

-
- 1 Este artículo se deriva de Ingrid Vanessa Molano Osorio, “*Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: La resignificación del cuerpo a través de una narrativa cartográfica” (tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2019), <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/48459>.
 - 2 Magíster en Literatura por la Universidad de los Andes, Colombia. Profesional en Estudios Literarios por la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Médico y Cirujano por la Universidad de Antioquia, Colombia. Correo electrónico: ingridvanne@gmail.com



Palabras clave: Cuerpo; Espacio; Narrativa; Cartografía; Resignificación; Signos cardinales; En el brazo del río; Libia Posada; Marbel Sandoval; Desplazamiento forzado.

ABSTRACT

The body as an object of the violence generated in the framework of the Colombian armed conflict occupies a central place in different works of art and literature in the country. In various cases, such centrality is due to the commitment of the authors to resignify the occurrence of massacres, kidnappings, disappearances or forced displacement, which involve or fall on the bodies of the victims. Such is the case of the works analyzed comparatively in this article: the installation *Signos cardinales* (or *Cardinal signs*) by Libia Posada and the novel *En el brazo del río* (or *In the arms of the river*) by Marbel Sandoval. Both of these works converge in the resignification of the body in the context of forced displacement. Among the objectives, it seeks to define the way in which a cartographic narrative is configured in the works. It is also intended to reflect on the relationship between the body and forced displacement: internal and cross-border. The analysis proposed here revolves around the concept of cartographic narrative, which will be approached from, on the one hand, Ítalo Calvino, who defines cartography as a space-time union articulated in the idea of itinerary; and on the other, by Michel de Certeau, since he considers the narrative structures, implicit in cartography, as a spatial syntax, that is, a notion that allows us to address the representation of forced displacement as a symbolic delimitation of reordering itineraries of space.

Keywords: Body; Space; Narrative; Cartography; Resignification; Signos cardinales; En el brazo del río; Libia Posada; Marbel Sandoval; Forced displacement.

Pensadores como Walter Benjamin le han adjudicado al arte un sentido político, al considerar necesario el distanciamiento entre las prácticas artísticas y los intereses de regímenes como el fascismo, pues serían aprovechadas para estetizar la guerra a través de conferirle una apariencia bella, como lo hace el futurismo, y de esta forma, en vez de repulsión, provocar su disfrute, entre cuyas consecuencias se encuentra la espectacularización de la violencia.³ De ahí el llamado de Benjamin por un arte de carácter revolucionario, capaz de despertar la conciencia crítica en sus espectadores, lo cual llevaría a la politización del arte como una manera de responder a la estetización de la violencia.⁴

Es que el dominio de la estética por entes estatales con fines políticos bien puede entenderse como “un síntoma y un agente de dominación [...]”; una sujeción mediada a esos poderes económicos y burocráticos

3 Tal espectacularización sería una de las consecuencias del fenómeno que Walter Benjamin denomina estetización de la política, entre cuyos principales gestores se encuentra el fascismo, régimen que convierte la guerra en un “nuevo objeto de fascinación y contemplación estética cuya nubosidad hipermediática hizo que se desvaneciera el espacio de toda crítica”; cf. Miguel Gutiérrez Peláez y Flor Ángel Rincón, “Trayectos entre estética y biopolítica: Trauma, sujeto e imagen”, (*pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, no. 7 (2012): 47. Es que “Benjamin ya nos advierte cómo en los discursos fascistas la guerra se exalta desde una ‘desinhibida traducción’ a esta de los principios del *arte por el arte*, al ritualizarla desde valores de culto. La guerra se transforma en una ‘forma pura’ [...], en una fuente de vida eterna que permite expresar, como en un gran espectáculo dramático, impulsos heroicos y tener las ‘experiencias más grandiosas y aterradoras’”. Así, “la guerra se convierte [...] en una forma de expresión y de experiencia vital de la subjetividad, hasta el punto en que la destrucción y la violencia pueden experimentarse en términos de placer estético”; cf. María del Rosario Acosta y Laura Quintana, “De la estetización de la política a la comunidad desobrada”, *Revista de Estudios Sociales*, no. 35 (2010): 55.

4 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. por Andrés E. Weikert (México: Ítaca, 2003), 101.

que por su constitución ocultan sus formas de dominio”⁵. Por tanto se incita al arte para que haga reconocible dichas formas de dominio “subvirtiéndolo sus propios impulsos estéticos”,⁶ por ejemplo, al reemplazar la belleza, la práctica del arte de lo bello, por la del arte de lo grotesco, de lo abyecto, capaz de emitir gestos, voces, imágenes, relatos que permitan señalar, testificar e, incluso, denunciar, entre otras, las múltiples formas de violencia que se ciernen sobre la población en contextos bélicos propiamente dichos o la subyugación proferida por cuestiones de raza, identidad sexual o con fines consumistas; de lo que se trata no es de cambiar la realidad a través del arte o la literatura, sino de abrir espacios de reflexión y posibilitar nuevos ángulos de visión que favorezcan ese despertar del sentido crítico de sus espectadores/lectores.

Este llamado es todavía vigente en el contexto de la confrontación armada colombiana, durante la cual se han configurado diversas prácticas de violencia que terminan impactando en la mayoría de los casos a la población civil, sometida al despojo, obligada a desplazarse, víctima de masacres, desapariciones u otras violencias corporales. En este marco, el cuerpo se ha constituido en objeto de la punición y control, para ejercer dominio sobre algunas regiones del país, debido, sobre todo, al interés por la tierra para fines económicos y delictivos, como la minería ilegal o los cultivos ilícitos. En la confrontación armada colombiana, como en otras guerras contemporáneas, la población civil se constituye en “el campo de gravedad”⁷ y los cuerpos en sí mismos en “nuevas dimensiones espaciales del poder”,⁸ al ser objeto de la violencia, en muchos casos extrema. Esto va en consonancia con Foucault, quien considera que “las relaciones de poder penetran en los cuerpos”,⁹ de ahí que el cuerpo pueda ser comprendido como “un espacio específico donde se vive y se transmite el poder”,¹⁰ y así resaltar la dimensión política que posee.

En este contexto, múltiples artistas y escritores colombianos trabajan por la resignificación del cuerpo, de las memorias y de las voces de quienes han padecido las consecuencias de la prolongada confrontación armada. Algunos de ellos han direccionado su quehacer a través de preguntas por la indiferencia que pareciera imperar en algunos sectores ante la violencia, el destino último de los desaparecidos, la situación de abandono propia de muchos desplazados, la deshumanización del conflicto armado o la victimización que, incluso, sufre la tierra.

Entre estos autores se encuentran la artista Libia Posada con la instalación *Signos cardinales* (2008) y la escritora Marbel Sandoval con la novela *En el brazo del río* (2006), cuyas respectivas obras coinciden en la representación del desplazamiento forzado. En el primer caso, se trata de las fotografías de las piernas de doce mujeres víctimas de este tipo de violencia, con los mapas de las rutas que cada una recorrió. En el segundo, se recrea la masacre ocurrida en la vereda santandereana Vuelta Acuña en 1984, la desaparición

5 Peter Fenves, “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”, en *Walter Benjamin: Culturas de la imagen, compilado por Alejandra Uslenghi* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010), 85.

6 Fenves, “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”, 85.

7 Elsa Blair “¿Nuevas guerras? ¿Nuevos espacios para la guerra? O ¿Nuevas espacialidades?”, en *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*, ed. por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez (Medellín: La Carreta, 2006), 139.

8 Blair, “¿Nuevas guerras?”, 143.

9 Elsa Blair, “La política punitiva del cuerpo: 'Economía del castigo' o mecánica del sufrimiento en Colombia”, *Estudios Políticos*, no. 36 (2010): 42.

10 Blair, “La política punitiva del cuerpo”, 42.

de una de las víctimas y el subsecuente éxodo de campesinos. La novela lleva implícitas preguntas como ¿quiénes eran las personas acribilladas y cuáles sus historias de vida?, ¿en qué condiciones vivían los desplazados en la ciudad de llegada? o ¿qué pudo haber pasado con el cuerpo perteneciente a la única persona desaparecida? Del mismo modo, en la instalación, se indaga el abandono del hogar, por el tránsito constante de un lugar a otro o por el carácter no tanto poroso sino móvil de las fronteras, llevadas a costas por las personas desplazadas mientras recorren el país, donde abundan “paisajes de miedo”,¹¹ como pueden ser las fosas comunes, los pueblos desolados o los ríos convertidos en cementerios líquidos, producto de las prácticas de violencia, cuyo objetivo es generar terror en las comunidades como estrategia de guerra y con fines de apropiación territorial.¹² Es que la configuración de las obras responde a una mirada crítica interesada en cuestionar e, incluso, denunciar los órdenes establecidos por la guerra. En el desplazamiento forzado, dichos órdenes implican para las víctimas que su cuerpo se constituya, subjetiva y simbólicamente, en espacio, centro y certeza de la existencia, debido al abandono del hogar al que se ven sometidas, condición que a la vez afecta las dimensiones física y simbólica de la existencia.

Así es como, a través de un análisis comparativo, se plantea que en la instalación y en la novela se establece una relación cuerpo-espacio, mediante la cual se trasciende la representación del cuerpo como espacio de la punición, debido a que ambas narrativas se tejen alrededor no tanto de las huellas físicas dejadas por la violencia, sino de la construcción de sentido a partir de experiencias límite de sufrimiento. En las obras, por tanto, el cuerpo se erige como espacio simbólico de significación y se transmuta en expresión de resistencia contra el olvido o el acallamiento pretendido por medio de la violencia.

De igual manera, se va a considerar que en ambas puestas artísticas se estructura una narrativa de carácter cartográfico, comprendida desde el punto de vista de la delimitación de itinerarios o prácticas ordenadoras del espacio, es decir, con valor de “sintaxis espaciales”,¹³ lo cual permite entender la demarcación de recorridos llevada a cabo en las obras como ejercicio de reordenación e, incluso, reconstrucción simbólica de determinadas regiones del país señalizadas con la impronta de la violencia fruto del conflicto armado. A través de tal delimitación, en las obras se reconstruye el que puede llamarse texto social del desplazamiento forzado y otros tipos de violencia corporal.

La reconstrucción simbólica del mencionado texto social de la violencia también responde a la mirada crítica de las respectivas autoras, debido, entre otras razones, a que las regiones cartografiadas en ambas obras en su mayoría resguardan determinados pasajes de la historia del conflicto armado colombiano, que incluyen rutas indicativas de la migración forzada hacia el extranjero, así como lugares convertidos en fosas comunes donde se ha ido desechando el sinnúmero de cadáveres producidos por la guerra en el país, entre los que se encuentran ríos como el Magdalena o el Cauca. De tal reconstrucción resultan mapas alternos, delineados en los itinerarios emprendidos por los desplazados representados en cada obra.

11 Ulrich Oslender, “Des-territorialización y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: La construcción de 'geografías de terror'”, en *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*, ed. por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez (Medellín: La Carreta, 2006), 161.

12 Oslender, “Des-territorialización y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano”, 161.

13 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer. Traducido por Alejandro Pescador* (México: Universidad Iberoamericana, 2000), 127.

La relación cuerpo-espacio: un vínculo entre lugar y territorialidad

Nuestro existir es siempre un “estar en” y ese “estar en” es estar en el espacio, en algún espacio. Y las diferentes maneras de existir son para empezar diferentes maneras de estar en el espacio. El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda, que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos lugar. Pero ocupar lugar es solo posible porque hay un lugar que ocupar, nuestro cuerpo mismo es espacio, espacialidad de la que no podemos liberarnos.

Elsa Blair

¿Por qué cuerpo-espacio y no cuerpo-lugar o cuerpo-territorio? Para la definición de este vínculo, se tuvieron en cuenta dos consideraciones. La primera tiene que ver con el cuerpo en sí mismo en su condición de espacio vital, es decir, como precondition de la existencia. La segunda se relaciona con la reformulación contemporánea de la noción de *espacio*, el cual pasa, de ser considerado simple escenario para los diversos acontecimientos históricos, políticos o sociales, a concebirse como una dimensión que desempeña un papel en estos acontecimientos, pues “hace parte integral e interviene activamente en la constitución de las expresiones, prácticas y procesos [...] de una sociedad”.¹⁴ Esta postura se encuentra en consonancia con la de Doreen Massey, quien considera el espacio una dimensión relacional, abierta y múltiple. A grandes rasgos, esto alude a la potencialidad que tiene el espacio de ser re-construido a partir de la interacción social,¹⁵ así como a la influencia que ejerce el mismo espacio en el desarrollo de la sociedad¹⁶ y al carácter inacabado de los procesos y de las prácticas llevadas a cabo en su seno, razón por la cual se trata de procesos dinámicos y abiertos a la transformación. Para Massey, el lugar es un espacio localizado y concreto, como puede ser una ciudad o un barrio, aunque no por eso cerrado, pues, en tanto espacio que es, posee un carácter “híbrido [...] que siempre tiene vínculos con el resto del mundo”.¹⁷

De las posturas señaladas, se adaptan las ideas de apertura y transformación en la relación cuerpo-espacio propuesta. Así pues, se parte de considerar el cuerpo como espacio en sí mismo, en el cual se articula la dimensión de lugar, dada por su materialidad, por su condición de soporte orgánico, físico y psíquico de la existencia, así como la de territorialidad, en los términos formulados por Carlo Emilio Piazzini Suárez, quien la considera “como un proceso de espacialización de las relaciones de poder [...], que puede incorporar prácticas de espacialización [de tales relaciones] sobre los saberes, las técnicas e inclusive los cuerpos”.¹⁸ Es decir, que las prácticas de espacialización conllevan formas de apropiación y significación del territorio,¹⁹ por ende, puede decirse que la noción de *territorialidad* alude a la posibilidad de reconstrucción continua del territorio, usualmente considerado “entidad física previamente dada sobre la cual una entidad política, notablemente el Estado, ejerce su autoridad”.²⁰ Hablar de territorialidad

14 Carlo Emilio Piazzini Suárez, “El tiempo situado: Las temporalidades después del 'giro espacial'”, en *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*, ed. por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez (Medellín: La Carreta, 2006), 68.

15 Doreen Massey, “Espacio, lugar y política en la coyuntura actual”, *Urban, Revista del departamento de urbanística y ordenación del territorio* no. 4 (2012): 9.

16 Massey, “Espacio, lugar y política en la coyuntura actual”, 8.

17 Massey, “Espacio, lugar y política en la coyuntura actual”, 9.

18 Piazzini, “El tiempo situado”, 69.

19 Blair, “¿Nuevas guerras?”, 150.

20 Piazzini, “El tiempo situado”, 69.

implica entonces desestabilizar el carácter preconcebido y el sentido de fijeza adjudicados al territorio. De este modo, puede establecerse una relación de correspondencia entre el carácter constructivo adjudicado a la noción de *territorialidad* con el cuerpo. Tal correspondencia se observa, por ejemplo, en la incidencia de los discursos médicos, teológicos, biopolíticos o racistas en la modelación de los cuerpos con fines regulatorios, a partir de los cuales se han configurado algunas prácticas que condicionan la cotidianidad y el estilo de vida de las personas, como uno de los resultados de los procesos de espacialización del poder sobre los cuerpos. En el conflicto armado colombiano, tal espacialización se lleva a cabo a través de unas prácticas de violencia corporal, como el desplazamiento forzado, la masacre, la tortura o el abuso sexual. A su vez, la dimensión de territorialidad confiere un carácter político a la relación cuerpo-espacio y la vincula con la tierra; además, permite considerar el cuerpo como “escenario de reconocimiento”,²¹ por eso mismo, soporte para los procesos identitarios, que suponen la idea de reconstrucción. La noción de *territorialidad* también permite comprender el cuerpo como espacio simbólico sobre el cual se espacializa otro tipo de prácticas, por ejemplo, las de carácter artístico llevadas a cabo en la instalación y en la novela analizadas, cuya articulación se deriva de dos formas de explorar, interpretar y cuestionar algunos tipos de violencia, mediante una narrativa cartográfica.

***Signos cardinales* y *En el brazo del río*: dos sistemas comunicativos espacializantes y una narrativa cartográfica**

Cuando se viaja es usual que el viajero determine previamente una ruta a seguir [...] Viajar por la fuerza implica, sin embargo, inaugurar caminos o descubrir rutas urgentes difíciles de localizar, reconocer, comprender y ver, no solo en la memoria de los que huyen, sino en esa representación del territorio, denominada mapa, el cual implica [...] una serie de prejuicios y exclusiones de lugares y experiencias.

Libia Posada

Según Italo Calvino, la cartografía nace como una “necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio”.²² Y la íntima conjunción espaciotemporal de la que se origina el mapa engendra y “presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea”²³. A partir de Calvino es posible comprender cómo en ambas obras se despliega una narrativa cartográfica. Por un lado, tanto en la instalación como en la novela, se observa una puesta espacializada. En *Signos cardinales*, se identifica con facilidad el carácter espacial que posee, debido a la disposición y el montaje de los elementos constitutivos de la obra, por ejemplo, las fotografías, puestas una al lado de la otra sobre un fondo blanco, o las cartografías delineadas sobre lienzos corporales, cual artefactos que expresan por sí mismos el sentido espacial mediante la delimitación de rutas y lugares, representados por diversas convenciones. (Ver Figura 1)

21 Rita Laura Segato, “En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea”, en *(Des) territorialidades y (no) lugares: procesos de configuración y transformación social del espacio*, ed. por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez (Medellín: La Carreta, 2006), 77.

22 Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 152.

23 Careri, *Walkscapes*, 152.



Figura. 1. Imagen de la instalación Signos cardinales

Fuente: Posada, *Signos cardinales*, 2008. Fotografía. 100 x 80 cm. Red cultural del Banco de la República. <https://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte/obra/signos-cardinales-ap4843>.

Sin embargo, al poner atención sobre los aspectos formales de la novela, puede verse cómo a través de ellos también se articula un sentido espacial. Entre dichos aspectos, se halla la presencia de dos voces narrativas: Paulina y Sierva María, a la vez personajes de la obra. Este hecho implica el fraccionamiento de la narración y la inclusión de al menos dos puntos de vista alrededor de los acontecimientos constitutivos de la trama. Al menos dos, porque, en algunos apartados, aparecen noticias de prensa en las cuales se expone la versión oficial sobre diversos sucesos de violencia. Así, tales paratextos contribuyen a la configuración del sentido espacializador en la novela. Cabe señalar que solo se hará referencia a las voces narrativas.

Por el otro, esa idea narrativa alojada en el centro de la cartografía se materializa en ambas piezas en la delimitación de itinerarios o “serie[s] discursiva[s] de operaciones”,²⁴ mediante los cuales se ordena el espacio a medida que se avanza. En los mapas de *Signos cardinales*, los itinerarios están marcados, como se anotó, por diversas convenciones, entre ellas se encuentran unas líneas punteadas y otras continuas indicativas de la manera en que se lleva a cabo el desplazamiento, a pie, en el primer caso, y a través de medios de transporte como buses, en el segundo. Si se comparan las líneas punteadas con las continuas, puede establecerse un contraste temporal, debido a la mayor velocidad que supone un viaje en un medio de transporte con respecto al que se realiza a pie. Las convenciones que representan lugares de llegada (casas o centros religiosos) ilustran otro tipo de relación espaciotemporal, pues señalan la interrupción, la pausa de los recorridos. (Ver Figura 2)

24 De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 131.



Figura 2. Convenciones

Fuente: Libia Posada, “Signos cardinales”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 9, no. 2 (2014): 222. Fotografía. 100 x 80 cm. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072/10411>.

Por su parte, en la novela, algunos de los itinerarios describen la premura de los desplazados ante un hecho amenazador: “Una mañana de diciembre [...] tempraneados empezaron a llegar los vecinos del otro lado de ese brazo del río, venían a pie limpio los maridos con sus mujeres y atrás los pelados [...]”. Contaron que en la noche entraron hombres armados por la finca de los Giraldo²⁵ Aunque en la cita no se menciona, la escena se lleva a cabo en la vereda Vuelta Acuña, y el destino será Barrancabermeja, al cual se arriba no por vía terrestre sino fluvial: “A las once de la mañana, luego de bajar por ese río silencioso, nadie hablaba, empezamos a desembarcar en uno de los puertos de Barranca”²⁶ Del mismo modo que en la instalación, el entrecruzamiento de las dimensiones espaciotemporales en la novela implica “prácticas organizadoras del espacio”²⁷ en medio del caos que suponen hechos como el desplazamiento forzado. En atención a que tales prácticas se llevan a cabo en la realización de los itinerarios, puede decirse que, a partir de ellos, más que cartografiar determinadas regiones, se posibilita su apropiación, significación y reconstrucción, que da como resultado los mencionados mapas alternos.

La idea de ordenación espacial vinculada a la narrativa cartográfica se relaciona con De Certeau, quien propone que “las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales”²⁸, cuya función ordenadora es

25 Marbel Sandoval, *En el brazo del río* (Medellín: Hombre Nuevo, 2006), 24.

26 Sandoval, *En el brazo del río*, 25.

27 De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129.

28 De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 127.

llevada a cabo a través de signos no necesariamente lingüísticos, sino que pueden ser de carácter visual, como se observa en las cartografías de la instalación. Es que las cartografías bien pueden considerarse textos no verbales que requieren la decodificación del lenguaje gráfico, dado por líneas, colores o símbolos.²⁹ “Como todos los textos, los mapas usan signos para representar el mundo. Los mapas no poseen una gramática en el modo de lenguaje escrito, pero son, sin embargo, textos deliberadamente diseñados, creados por la aplicación de principios y técnicas y desarrollados como sistemas formales de comunicación”.³⁰ Así, tanto la instalación como la novela comparten una estructura formal compuesta por diversos sistemas de signos, cuyo particular diseño en uno y otro caso da origen a una narrativa cartográfica anclada en el cuerpo, mediante la cual, como se anotó, se articula una relación cuerpo-espacio.

La relación cuerpo-espacio en *Signos cardinales* y *En el brazo del río*

El cuerpo [...]; sus límites, definiciones, intercambios con el mundo, subordinación, placeres, dolores y destrucción sirven para escribir el texto social.

Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove

Uno de los vínculos más evidentes entre el cuerpo y el espacio en *Signos cardinales* se observa en el hecho de que las piernas sean el soporte de los mapas. La corporalidad salta a la vista gracias a la desnudez de cada uno de los miembros inferiores, retratados desde las rodillas hacia abajo, incluso los pies en toda su extensión. Algunas condiciones físicas sobresalientes son las venas varicosas, las cicatrices o las deformidades digitales tipo *hallux valgus*, conocidas como juanetes. En la mayoría de las fotografías, se observan las uñas despintadas y la diversidad del color de la piel. Tales condiciones denotan el carácter colectivo del fenómeno del desplazamiento. Del mismo modo, la exposición de los pies desnudos, plantados de frente, y la ausencia de los rostros, no solo simboliza el anonimato, el despojo, el destierro, la experiencia singular/colectiva o las condiciones de pobreza y abandono que enfrentan la mayoría de los desplazados, sino que puede verse como un elemento transgresor, que genera extrañeza, entre otras razones, porque con la toma exclusiva de las piernas se traspasan los límites estéticos de la fotografía, interesada en captar imágenes más armoniosas y bellas que podrían lograrse al retratar el cuerpo completo o por lo menos la cara, y así configurar un sentido abyecto en los términos planteados por Kristeva: “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”.³¹ De esta forma, se puede comprender la posibilidad implícita que lleva la abyección en sí misma de ejercer contraposición al orden establecido. La dimensión estética que incluye lo abyecto adquiere así un carácter político.

29 J. Brian Harley, “Texts and Contexts in the Interpretation of Early Maps”, en *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, ed. por Paul Laxton (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001), 36.

30 “Like all other texts, maps use signs to represent the world. [...]. Maps do not possess a grammar in the mode of written language, but they are nonetheless deliberately designed texts, created by the application of principles and techniques and developed as formal systems of communication”. Cf. Harley, “Texts and Contexts in the Interpretation of Early Maps”, 36.

31 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (México: Siglo XIX, 1988), 11.

La configuración de dicho carácter político también tiene que ver con la representación que se hace en la obra tanto de la memoria personal como de la emotividad y del sentir de quienes debieron abandonarlo todo de forma intempestiva, en algunos casos, varias veces; de ahí que los mapas elaborados sobre las piernas representen la centralidad que adquiere el cuerpo para los desplazados y puedan “ser entendido[s] como la enunciación de uno[s] sujeto[s]”.³² Así pues, “la subjetividad cobra un rol activo para configurar caminos que no aparecen en las cartografías institucionalizadas”.³³

De igual manera, las convenciones participan en la delimitación de la relación cuerpo-espacio y su vínculo con la violencia. Entre ellas, solo se van a mencionar tres. Los “Centros religiosos o históricos”: estructuras con dos cúpulas, una más alta que la otra, y una cruz sobre la primera, en su totalidad pintadas de negro. Dicha imagen resulta significativa, pues, de hecho, durante el conflicto armado colombiano, las iglesias han sido transformadas con frecuencia en refugios para las comunidades desplazadas, incluso, se han cometido masacres³⁴ dentro de ellas, por lo que se han cargado de memoria histórica, de ahí que en la instalación estas figuras trasciendan el papel de meros referentes espaciales. Las convenciones que simbolizan sitios probables de ocurrencia de masacres, mediante pequeños grupos de cruces, o aquellas que simbolizan zonas con alta sospecha de campos minados, mediante un círculo con una cruz encima, también se encuentran cargadas de memoria histórica no solo de la multiplicidad de masacres perpetradas o del sinnúmero de regiones afectadas por campos minados a lo largo del territorio nacional, sino de los propios cuerpos pertenecientes a las víctimas de la violencia durante el conflicto armado, a la cual aluden las mencionadas convenciones.

De forma similar a lo que se evidencia en la instalación, la estructura narrativa de *En el brazo del río*, así como el mismo título, se sitúan, se anclan en la corporalidad, la experiencia y la memoria, en este caso, de los personajes, Paulina y Sierva María, que prestan su voz para dar testimonio de sus respectivas historias de vida, y de muerte, vinculadas a diversos acontecimientos de violencia. Sin embargo, es Paulina quien vivencia en carne propia las consecuencias de la guerra establecida en su región de origen. Uno de los pasajes en los que mejor se expresa el carácter experiencial de la narración, ligado al cuerpo, a la emotividad, a la territorialidad y a la memoria se encuentra al principio de la obra, cuando Paulina, además de aludir al lugar desde donde se ubica para narrar, realiza un viaje por su pasado, como lo hará en el transcurso de la novela, y se ubica en el día que inicia el último de los itinerarios de su vida.

Hoy sé que sí existe la eternidad. Y no es el lugar desde el que estoy contando, sino las largas horas que transcurrieron entre la noche del martes doce de enero y el amanecer del miércoles trece. La eternidad es un grito que nunca fue escuchado, es la voz que no sale, es el corazón que late desbocado, son las piernas que tiemblan y no sostienen, es el miedo que seca la boca, es desear que todo termine de una vez y para

32 Diego Nicolás Massariol, “Operaciones enunciativas de subjetivación en el discurso de la cartografía artística actual como estrategia de dialogicidad y contra-conducta”, *AdVersus: Revista de Semiótica*, no. 31 (2016): 148.

33 Massariol, “Operaciones enunciativas de subjetivación en el discurso”, 158.

34 El 2 de mayo de 2002, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) lanzaron un cilindro de gas cargado con dinamita que cayó en la capilla de San Pablo Apóstol de Bellavista, la principal zona urbana de Bojayá (Chocó). Dentro de la capilla se encontraban unas trescientas personas que se protegían del ataque guerrillero, y más de cien de esas personas murieron ese día en la iglesia; cf. Armando Neira, “¿Cómo fue la masacre de Bojayá?”, *Semana*, 13 de mayo de 2002, <https://www.facebook.com/RevistaSemana/videos/c%C3%B3mo-fue-la-masacre-de-bojay%C3%A1/2788695214793684/>.

siempre. La eternidad es lo contrario a la felicidad, como la que yo tenía la mañana de ese mismo martes cuando, madrugadas, llegamos a uno de los puertos de Barrancabermeja y afanosas buscamos la canoa con motor de Honorio Vélez, para que nos llevara a La Vega, como se llamaba nuestra finca, en Vuelta Acuña [...]. Por eso, ese martes por la mañana, en el puerto, el olor a pescado fresco y una brisa que llegaba desde el frente del río, me explayaron el corazón.³⁵

Hablar desde la eternidad es un recurso que le confiere un tono transgresor a la novela, así como una alta carga simbólica, al subvertir el silencio de los desaparecidos, condición representada por Paulina debido a que su cuerpo no será encontrado. Ubicarse desde la muerte le confiere la posibilidad a Paulina de hacer memoria de su propio cuerpo. Hablar desde la muerte también implica que Paulina asuma la posición de narradora omnisciente, lo que le permitirá contrariar la memoria oficial ofrecida por los artículos de prensa sobre lo acaecido durante la masacre. Por último, hablar desde la muerte indica la resistencia que opone Paulina a ser reducida a la condición de cuerpo-objeto sufriente a la cual se llega por efecto de la extrema violencia, como el abuso sexual al que es sometida Paulina por la mayoría de sus captores.

En la cita, también puede verse cómo en la novela, al igual que en la instalación, se nombran determinadas regiones del país. Aunque en este caso los referentes geográficos se circunscriben al Magdalena Medio, entre Puerto Berrío (Antioquia) y Barrancabermeja (Santander), por cuyas riberas corre el río Magdalena, afluente por donde transitan peces, lanchas, mercancías y personas, pero también el sinnúmero de muertos producto de la guerra, entre los que posiblemente se encuentra la misma Paulina, como lo menciona su amiga Sierva María: “El cuerpo de Paulina Lazcarro nunca fue encontrado. Yo pienso que quedó en el buche de los gallinazos o, por qué no, que se enterró en el fondo del río y alimentó a los coroncoros”.³⁶ Así que no es fortuita la delimitación que se hace en ambas obras de ciertas regiones, como ocurre en el caso del Magdalena Medio,³⁷ zona de la cual en la instalación se representa su “epicentro regional”,³⁸ a través de la palabra Barranca en uno de los mapas. Entre las razones que pueden estar involucradas en tal delimitación, es que se trata de una las regiones de mayor afectación durante la década de 1980 por causas relacionadas con el conflicto armado, debido al auge del paramilitarismo en ese lapso temporal.

Pasos despojados que reescriben las fronteras

En cuanto a la magnitud del desplazamiento, en la instalación se narra, a través de los itinerarios, la multiplicidad de regiones afectadas, que incluyen tanto áreas rurales de veredas o corregimientos como

35 Sandoval, *En el brazo del río*, 19.

36 Sandoval, *En el brazo del río*, 13.

37 “El Magdalena Medio abarca buena parte del centro de Colombia, unos 400 Km. del curso medio del río Magdalena, está conformada por varios municipios de los departamentos de Bolívar, Cesar, Magdalena, Antioquia, Caldas, Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander, siendo sus principales ejes económicos y políticos sociales: Puerto Berrío en Antioquia; la Dorada Caldas; Boyacá, Puerto Boyacá y Barrancabermeja Santander, además del eje militar de la Base Palanquero en Cundinamarca (Puerto Salgar) y el Batallón antiaéreo Nueva Granada en Barranca”; cf. Ismael Paredes, “Magdalena Medio, un sueño de vida en medio de la guerra”, <https://www.alainet.org/es/articulo/143541>.

38 CNMH, *Nuevos escenarios del conflicto armado y violencia* (Bogotá: CNMH, 2014), 44.

urbanas de Medellín, Bucaramanga, Cúcuta, Bogotá o Pasto. La presencia de tales ciudades representa el usual tránsito del campo a los centros urbanos que realizan los desplazados en Colombia. Entre las regiones representadas en la instalación, se encuentra otra de las más afectadas durante el conflicto armado, la del Urabá antioqueño, con municipios como Apartadó, Turbo, Mutatá o Necoclí.

En la novela, también se relata la magnitud del desplazamiento, así se enmarque en una región específica. Barrancabermeja se constituye en el lugar de llegada de la mayoría de los campesinos desplazados de la vereda Vuelta Acuña luego de la masacre: en palabras de Sierva María, “ya eran cerca de tres mil los campesinos que se encontraban en el puerto petrolero, como acostumbraban llamar a la ciudad”,³⁹ “habían abandonado sus parcelas y se negaban a retornar a ellas. Aseguraban que la muerte había empezado a bajar en lancha desde Puerto Berrío”.⁴⁰ Sierva María no solo alude a la gran cantidad de personas que se ven obligadas a salir forzosamente de sus respectivas parcelas, sino que señala el peligro que representa Puerto Berrío, pues allí se encuentran los grupos armados que ejercen control sobre la región. Señalamientos como este funcionan casi de la misma manera en que lo hacen las convenciones que marcan las zonas con alta sospecha de campos minados o de masacres en la instalación, pues indican los lugares amenazantes para la comunidad. Así es como puede decirse que tanto en la instalación como en la novela se reconstruye de manera crítica el texto social del desplazamiento y de otros tipos de violencia corporal propias del conflicto armado. Dicho texto bien puede leerse/visualizarse como un “libro de historia”,⁴¹ elaborado a partir de un mapa geográfico.

Si bien en la novela el éxodo de campesinos se realiza dentro de los márgenes del país, en la instalación algunos de los itinerarios los sobrepasan y llegan a lugares como Santiago de Chile, Ecuador, o Barquisimeto y Caracas en Venezuela. (Ver Figura 3). En este caso, se pone en evidencia cómo las fronteras pueden ser, y han sido, “*apropiadas* por la vía de la expulsión y el desalojo masivo de la población desplazada”,⁴² lo cual problematiza la capacidad estatal para brindar protección a estas comunidades.⁴³ Por otro lado, tales recorridos permiten la visualización de un fenómeno poco reconocido en el país: el desplazamiento transfronterizo derivado de la confrontación armada. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), hasta 2015 más de cuatrocientas mil personas habían solicitado refugio en otros países de América Latina por circunstancias de violencia ligadas al conflicto armado, hecho sobre el que se llama la atención debido a que más de la mitad de colombianos que lograron traspasar las fronteras no fueron reconocidos como refugiados, por lo cual permanecían “como una población flotante, invisible para los registros oficiales, principalmente en países vecinos como Venezuela, Ecuador y Panamá”,⁴⁴ dos de ellos mapeados en la instalación.

39 Sandoval, *En el brazo del río*, 72.

40 Sandoval, *En el brazo del río*, 73.

41 De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 133.

42 Adriana González Gil, “Del desplazamiento forzado interno en Colombia a la migración transfronteriza hacia Ecuador”, *Estudios Políticos*, no. 47 (2015): 189.

43 En cuanto a la ineficiencia del Estado colombiano ante el desplazamiento masivo, el CNMH menciona que, a pesar de la implementación estatal de un marco legal para proteger a las víctimas, no se ha logrado ni proteger ni prevenir a la población de tal fenómeno.

44 CNMH, *Una nación desplazada* (Bogotá: CNMH, 2015), 26.

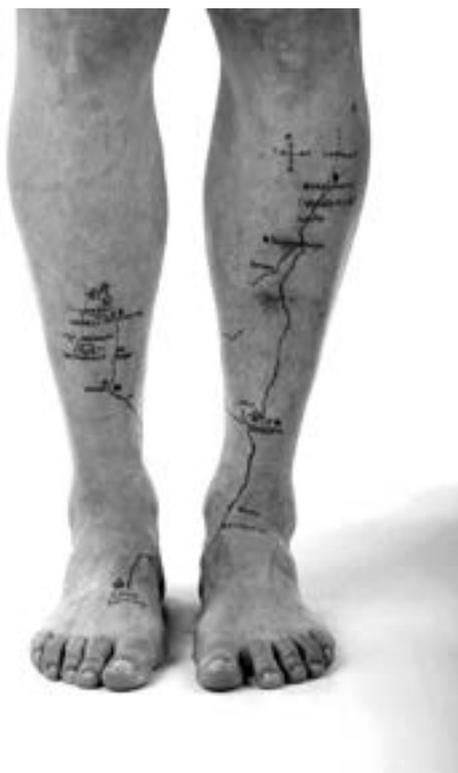


Figura. 3.

Fuente: Libia Posada. “Signos Cardinales”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 9, no. 2 (2014): 219. Fotografía. 100 x 80 cm. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072/10411>.

Así, para quienes se ven obligados a salir del país por la violencia fruto del conflicto armado, su condición de desplazados⁴⁵ se trasmuta a la de refugiados, figura problemática, pues, como lo señala Agamben,⁴⁶ al perder la investidura de la ciudadanía, el refugiado se expone en cuanto nuda vida, es decir, en cuanto ser viviente, pero desprovisto de sus derechos civiles.⁴⁷ Según Bauman, “Los refugiados [...] son 'la encarnación

45 La condición de desplazados se les adjudica a quienes deben abandonar sus bienes por condiciones de violencia, pero no llegan a traspasar las fronteras de su país. Mientras que “un refugiado es [...] **aquella persona que debe abandonar su lugar de origen o residencia por culpa de la guerra o que es perseguido por motivos de raza, religión, nacionalidad u orientación sexual, entre otros.** En su huida, deja atrás todo lo que tiene y **cruza las fronteras de su país**, asentándose generalmente en regiones fronterizas [...]”; cf. ACNUR, “¿En qué se diferencia un desplazado de un refugiado?”, <https://eacnur.org/blog/en-que-se-diferencia-un-desplazado-de-un-refugiado/>.

46 “Si los refugiados [...] representan, en el orden del Estado-nación moderno, un elemento tan inquietante, es, sobre todo, porque, al romper la continuidad entre hombre y ciudadano, entre *nacimiento* y *nacionalidad*, ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna. Al manifestar a plena luz la separación entre nacimiento y nación, el refugiado hace comparecer por un momento en la escena política la nuda vida que constituye el presupuesto secreto de ella”; cf. Giorgio Agamben, “El campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno”, en *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*, trad. por Antonio Gimeno Cuspinera (Valencia: Pre-Textos, 2010), 166-167.

47 Agamben, “El campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno”, 167.

de los forasteros' [...], forasteros en todas partes y fuera de lugar en todas partes salvo en lugares que están ellos mismos fuera de lugar: los 'lugares en ninguna parte' que no aparecen en ninguno de los mapas usados en sus viajes por los seres humanos normales y corrientes".⁴⁸ De esta forma, los refugiados representarían la condición de seres anormales o desviantes y, por eso mismo, los espacios que ocupan, la de heterotopías, en los términos planteados por Foucault: "lugares que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por ellos designadas, reflejadas o reflectadas".⁴⁹ Es decir, que se trata de espacios que representan en sí mismos la contravención o contienen aquello que controvierte las normas o modelos alrededor de los cuales se articula el conjunto de relaciones que los definen.

En este sentido, en la instalación y en la novela, se alude al desvío impuesto a los desplazados en Colombia, reflejado en hechos relacionados con verse obligados a ubicarse en lugares de invasión de las ciudades, ganarse el sustento diario mendigando en los semáforos y medios de transporte, o en no tener acceso ni a la educación ni a la salud. Puede sostenerse, entonces, que en ambas obras se desdibuja, aludiendo a Nancy Appelbaum, aquella nación que circula en los mapas oficiales de Colombia, se delinea un país *otro*, desconocido, para la parte de la población que percibe desde la distancia el desplazamiento y las demás formas de violencia empleadas por los diversos actores armados existentes en el país.

Conclusiones

A manera de conclusión se puede decir que las obras analizadas les expresan a sus espectadores y lectores, por medio de las piernas y los pies desnudos de las personas desplazadas, así como de las voces adolescentes de Paulina y Sierva María, que los itinerarios del desplazamiento continúan vigentes, es más, que a la par con el aumento de la cantidad de desplazados, se va configurando un país alterno del despojo y el desarraigo paralelo al que intenta encarrilarse por la vía del desarrollo. De este modo, se pone de manifiesto la postura crítica responsable de articular cada una de las obras, gracias a la cual, en vez de caer en la espectacularización del desplazamiento forzado, las dos obras "asegura[n] un lugar enunciativo válido"⁵⁰ para la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto armado, que debería incluir la multiplicidad de narrativas que la componen, y la toma de un "posicionamiento para sentar una denuncia [...] hacia el Estado central y las instituciones que deberían velar por la protección y el respeto de los derechos humanos".⁵¹

Tal vez haga falta prestar mayor atención a esas narrativas configuradas a partir del arte o la literatura, pues hacerlo podría contribuir con la superación de las fronteras que separan a los miembros de la sociedad colombiana y, en ese sentido, se podría generar mayor empatía por el sufrimiento y los problemas que aquejan a las víctimas de la confrontación armada del país.

48 Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*, trad. por Pablo Hermida Lazcano (Buenos Aires: Paidós, 2005), 106.

49 Michel Foucault, "Espacios otros", *Architecture, mouvement, continuité*, no. 5 (1984): 18.

50 Jorge Andrés Cárdenas Santamaría, "Representación narrativa de la violencia y el conflicto armado en la obra *En el brazo del río* de Marbel Sandoval", *Cuadernos de Literatura*, no. 26 (2017): 98.

51 Cárdenas Santamaría, "Representación narrativa de la violencia", 101.

Bibliografía

- ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados). “¿En qué se diferencia un desplazado de un refugiado?”. <https://eacnur.org/blog/en-que-se-diferencia-un-desplazado-de-un-refugiado/>
- Acosta, María del Rosario y Laura Quintana. “De la estetización de la política a la comunidad desobrada”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 35 (2010): 53-65. <https://doi.org/10.7440/res35.2010.05>
- Agamben, Giorgio. “El campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno”. En *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, 151-181. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003.
- Blair, Elsa. “¿Nuevas guerras? ¿Nuevos espacios para la guerra? O ¿Nuevas espacialidades?”. En *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*, editado por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez, 135-152. Medellín: La Carreta, 2006.
- Blair, Elsa. “La política punitiva del cuerpo: ‘Economía del castigo’ o mecánica del sufrimiento en Colombia”. *Estudios Políticos*, no. 36 (2010): 39-66.
- Careri, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Cárdenas Santamaría, Jorge Andrés. “Representación narrativa de la violencia y el conflicto armado en la obra *En el brazo del río* de Marbel Sandoval”. *Cuadernos de Literatura*, no. 26 (2017): 87-102.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). *Nuevos escenarios del conflicto armado y violencia*. Bogotá: CNMH, 2014.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). *Una nación desplazada*. Bogotá: CNMH, 2015.
- Fenves, Peter. “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”. En *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, compilado por Alejandra Uslenghi, 75-97. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Foucault, Michel. “Espacios otros”. *Architecture, mouvement, continuité*, no. 5 (1984): 15-26.
- González Gil, Adriana. “Del desplazamiento forzado interno en Colombia a la migración transfronteriza hacia Ecuador”. *Estudios Políticos*, no. 47 (2015): 177-197. <https://doi.org/10.7440/res35.2010.05>
- Gutiérrez Peláez, Miguel y Flor Ángel Rincón. “Trayectos entre estética y biopolítica: Trauma, sujeto e imagen”. *(Pensamiento), (palabra) y obra*, no. 7 (2012): 42-55. <https://doi.org/10.17227/ppp.num7-1423>
- Harley, J. Brian. “Texts and Contexts in the Interpretation of Early Maps”. En *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, editado por Paul Laxton, 33-49. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XIX, 1988.
- Massariol, Diego Nicolás. “Operaciones enunciativas de subjetivación en el discurso de la cartografía artística actual como estrategia de dialogicidad y contra-conducta”. *AdVersus: Revista de Semiótica*, no. 31 (2016): 141-165.
- Massey, Doreen. “Espacio, lugar y política en la coyuntura actual”. *Urban: Revista del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio*, no. 4 (2012): 7-12.
- Molano Osorio, Ingrid Vanessa. “Signos cardinales de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: La resignificación del cuerpo a través de una narrativa cartográfica”. Tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2019. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/48459>.
- Neira, Armando. “¿Cómo fue la masacre de Bojayá?”. *Semana*, 13 de mayo de 2002. <https://www.facebook.com/RevistaSemana/videos/c%3%B3mo-fue-la-masacre-de-bojay%C3%A1/2788695214793684/>
- Oslender, Ulrich. “Des-territorialización y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: La construcción de ‘geografías de terror’”. En *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*, editado por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez, 155-172. Medellín: La Carreta, 2006.
- Paredes, Ismael. “Magdalena Medio, un sueño de vida en medio de la guerra”. <https://www.alainet.org/es/articulo/143541>.

- Piazzini Suárez, Carlo Emilio. "El tiempo situado: Las temporalidades después del 'giro espacial'". En *(Des) territorialidades y (no) lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*, editado por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez, 53-73. Medellín: La Carreta, 2006.
- Posada, Libia. "Signos cardinales". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9, no. 2 (2014): 217-222.
- Sandoval, Marbel. *En el brazo del río*. Medellín: Hombre Nuevo, 2006.
- Segato, Rita Laura. "En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea". En *(Des) territorialidades y (no) lugares: procesos de configuración y transformación social del espacio*, editado por Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez, 75-94. Medellín: La Carreta, 2006.

Cómo citar este artículo en Chicago: Villegas Restrepo, Juan Esteban y Óscar Javier González Molina. "Poetizar la ausencia: hacia una representación de la desaparición forzada en *Memorial de Ayotzinapa*, de Mario Bojórquez y *Carta de las Mujeres de este país*, de Fredy Yezzed". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 41-59. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a03>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

Poetizar la ausencia: hacia una representación de la desaparición forzada en *Memorial de Ayotzinapa*, de Mario Bojórquez y *Carta de las mujeres de este país*, de Fredy Yezzed

Poetizing the absence: towards a representation of forced disappearance in *Memorial de Ayotzinapa*, by Mario Bojórquez and *Carta de las Mujeres de este país*, by Fredy Yezzed

Juan Esteban Villegas Restrepo¹ 
Óscar Javier González Molina² 

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XX, la poesía hispanoamericana se preocupa por representar el fenómeno de la desaparición forzada. Prueba de ello son algunas de las producciones poéticas incubadas en las guerras civiles centroamericanas, los regímenes dictatoriales del Cono Sur e, incluso, en países con supuesta estabilidad democrática como México y Colombia. *Memorial de Ayotzinapa* (2016), del poeta mexicano Mario Bojórquez, y *Carta de las mujeres de este país* (2019), del poeta y activista colombiano Fredy Yezzed, experimentan con las formas discursivas del poema extenso y el poema carta, respectivamente, para construir memorias colectivas en torno a un fenómeno que sigue cobrando vidas hasta el día de hoy. El texto de Bojórquez se preocupa por construir un testimonio, aparentemente *in situ*, de la desaparición de los cuarenta y tres normalistas mexicanos; la obra de Yezzed, por su parte, se abstiene de referirse a un hecho o lugar específico para brindar un testimonio más completo del conflicto armado colombiano, cercano a los setenta años de existencia. El artículo analiza las formas

-
- 1 Profesor Investigador del programa de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Antioquia. Grupo de investigación Epimeleia, correo electrónico: juan.villegasr@upb.edu.co.
 - 2 Profesor Investigador del programa de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Grupo de investigación Epimeleia, correo electrónico: oscarj.gonzalez@upb.edu.co.



del texto, los sujetos y los espacios de enunciación, y las estrategias memorísticas que se ven en ambas obras, y así confirmar el estatus testimonial de la poesía, a veces eclipsada por géneros como la novela y el cuento.

Palabras clave: Poesía hispanoamericana; Desaparición forzada; México; Colombia; siglo XXI; Mario Bojórquez; Fredy Yezzed; Memorial de Ayotzinapa; Carta de las mujeres de este país.

ABSTRACT

In the second half of the 20th century, Latin American poetry has had to deal with representing the phenomenon of forced disappearance in its various poetic productions. Some of those have incubated in the Central American civil wars, the dictatorial regimes of the Southern Cone and even in countries with supposed democratic stability such as Mexico and Colombia. *Memorial de Ayotzinapa* (2016), by the Mexican poet Mario Bojórquez, and *Carta de las mujeres de este país* (2019), by the Colombian poet and activist Fredy Yezzed, experiment with the discursive forms of the long poem and the letter poem, respectively, to construct collective memories around a phenomenon that continues to take lives to this day. Bojórquez's text is concerned with constructing a testimony, apparently *in situ*, of the disappearance of the forty-three Mexican teacher trainees; Yezzed's work, for its part, refrains from referring to a specific event or place in order to provide a more complete testimony of the Colombian armed conflict, nearly seventy years old. The article analyzes the forms of the text, the subjects and their spaces of enunciation, as well as the memory strategies that are seen in both works. Thus, the testimonial status of poetry is confirmed, sometimes overshadowed by genres such as the novel and the short story.

Keywords: Hispanic American Poetry; Forced Disappearance; Mexico; Colombia; 21st century; Mario Bojórquez; Fredy Yezzed; Memorial de Ayotzinapa; Carta de las mujeres de este país.

Introducción

En 2002, el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional definió el fenómeno de la desaparición forzada como “la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política, o con su autorización, apoyo o aquiescencia”.³ La diferencia con el secuestro simple radica en que muchas veces estas víctimas terminan siendo asesinadas, y así se incrementa la incertidumbre de sus allegados con respecto al destino final de los cuerpos.

La Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) de México “documenta 27.243 desaparecidos y de ellos 2.443 tienen indicios de desaparición forzada con participación del Estado. Amnistía Internacional refiere una cifra de alrededor de 27 mil desaparecidos [...], principalmente entre 2012 y 2014”.⁴ En lo que refiere a Colombia, un informe divulgado el 22 de febrero de 2018 por el equipo del Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC) del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), dio a conocer que, entre 1958 y 2017, 82 998 personas habían sido víctimas de desaparición forzada.⁵

3 Carmen Chinas, “Ayotzinapa y la desaparición forzada”, *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*, coordinado por Carmen Chinas y Jaime Preciado (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2017), 161.

4 Chinas, “Ayotzinapa y la desaparición forzada”, 158.

5 CNMH. “En Colombia 82.998 personas fueron desaparecidas forzosamente”, <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/en-colombia-82-998-personas-fueron-desaparecidas-forzosamente>.

Estas estadísticas, aunque aterradoras y desconcertantes, “muy seguramente sin pretenderlo, dejan por fuera el drama individual para hacerlo cuantitativo”.⁶ Es tal vez ese salto de lo cuantitativo a lo cualitativo lo que ofrece el discurso literario hispanoamericano del siglo XX y lo que va del siglo XXI cuando de testimoniar la violencia se trata. Por ejemplo, resulta significativa la manera en que los escritores mexicanos se acercan a eventos traumáticos de su realidad nacional como la Revolución mexicana, la guerra cristera, la masacre de estudiantes en la plaza de Tlatelolco y, recientemente, la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa. Aunque la violencia es un tema recurrente en la tradición literaria mexicana, principalmente en las novelas que examinan la construcción nacional posterior a los eventos revolucionarios, tampoco se pueden olvidar las voces que desde el lugar de la poesía proponen una visión crítica de los hechos. En este sentido, y por citar solo un caso, Malva Flores recuerda la importancia que los sucesos de Tlatelolco tuvieron en las antologías poéticas publicadas posteriormente: “el ‘campo magnético’ que fue el 68 se volvió un punto de referencia ineludible para el grupo de poetas que conforman la ‘generación del desencanto’ y cuyas fechas de nacimiento abarcan la década de los cuarenta y el primer lustro de la siguiente”.⁷

En Colombia, tras la firma del acuerdo de paz de 2016 entre el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), y el debate que dicho acuerdo suscitó alrededor de cuál debía ser la función del arte y la literatura en contextos de conflicto, posacuerdo y posconflicto,⁸ la relación entre literatura, cultura y sociedad ha ido ocupando mayor espacio en la agenda de más de un académico del país. Parte de esa discusión se ha dado en torno a “la atención aparentemente excesiva que tanto la crítica literaria como el mercado le [estaban dando] a la narrativa, en comparación con otros géneros literarios como el teatro o la poesía, en estos procesos de reconfiguración histórica, política y cultural del país”.⁹

En este artículo, se analizan dos producciones poéticas recientes que, desde el contexto mexicano y colombiano, respectivamente, abordan la desaparición forzada.¹⁰ En ambos casos, se examina la

6 Juan Manuel Roca, “Prólogo: La cartografía del olvido”, en *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia: Relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado*, coord. por Fidel Mingorance y Erik Arellana Bautista (Bogotá: Human Rights Everywhere, 2019), 11.

7 Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010), 16.

8 Desde los inicios de dicho proceso, el jefe de la delegación del Gobierno en los diálogos de La Habana, Humberto de la Calle, dio a conocer su postura frente al papel de la expresión artística y su capacidad para la reparación simbólica durante el conflicto y en el periodo posterior: “En la etapa del conflicto activo, el arte, la literatura, la palabra, tienen varios roles. A través de ellos se construye un reservorio de memorias que será muy útil. Esa utilidad es doble. Terminado el conflicto, la lucha se moverá hacia otras esferas como se dijo, y una de ellas, sin duda, será la lucha por la narrativa [...] Una derivación del elemento verdad/narrativa se relaciona con el rol de catarsis que desempeña la creación artística. El conflicto genera angustias infinitas. Contarlas es un camino al alivio como lo tiene averiguado la especie humana tras experiencia milenaria. Pero si, además de contar, el protagonista sabe que es escuchado, y si quien escucha reviste los hechos de un ropaje trascendente, la dosis de alivio juega un serio papel, aunque el padecimiento exceda todo límite humano”; cf. Humberto de la Calle, “De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz”, *Arcadia*, 4 de marzo 2014, <https://www.semana.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856/>.

9 Juan Esteban Villegas Restrepo, “La crítica frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido?”, *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, no. 2 (2016): 116.

10 Mario Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa* (Madrid: Visor, 2016) y Fredy Yezzed, *Carta de las mujeres de este país*, trad. por Miguel Falquez-Certain (Buenos Aires: Abisinia, 2019).

experimentación formal y su hibridez genérica: en la obra del mexicano, se atiende a la construcción del poema extenso moderno y en la del colombiano se profundiza en la relación entre la forma lírica y la forma epistolar. Mientras que en el poema de Bojórquez se trata un evento histórico particular, la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa, en el poemario de Yezzed no hay una construcción espaciotemporal restringida. Lo que sí resulta ser transversal en ambos análisis es el estudio de los procesos memorísticos alrededor de la desaparición forzada y cómo cuestionan o complementan los relatos oficiales para incorporar voces, relatos y espacios que solo en la creación poética podrían tener lugar.

Del Mictlán a Ayotzinapa

En 2016, el escritor mexicano Mario Bojórquez publicó su libro *Memorial de Ayotzinapa*, en el que recuperó los sucesos ocurridos entre el 26 y el 27 de septiembre de 2014 en el municipio de Iguala de la Independencia, ubicado en el estado de Guerrero, al sur de México. En la desaparición forzada de los cuarenta y tres normalistas pertenecientes a la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos participaron fuerzas del Estado coludidas con organizaciones narcotraficantes.¹¹ Este doloroso evento tuvo una gran repercusión en los diferentes sectores de la sociedad civil y una significativa difusión en los medios de comunicación locales e internacionales, pues representó la constatación de una amplia historia de represión y violencia contra las distintas comunidades y colectivos opositores a los grupos de poder¹² tanto institucionales como criminales. Sin embargo, la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa fue solo la punta del *iceberg*, pues el despliegue brutal y reprochable de los agentes federales y municipales, los dirigentes políticos de la región y el crimen organizado se materializó en un “operativo que duró cinco horas, en 10 lugares diferentes con disparos de armas de fuego, 180 víctimas –entre ellas 43 desaparecidos, seis asesinados, uno bajo torturas, decenas de heridos, uno de ellos en coma, y cerca de cien supervivientes de ataques–”.¹³

11 No son pocas las investigaciones periodísticas y académicas, así como los informes de organismos internacionales y no gubernamentales, que afirman el accionar conjunto de policías federales y municipales, fuerzas políticas y organizaciones criminales como Guerreros Unidos en la persecución, el ataque armado, la desaparición y presunta muerte de los normalistas de Ayotzinapa. Aunque organismos estatales como la Procuraduría General de la República (PGR) han decidido no mencionar esta “anómala” relación, por decirlo menos, algunos intelectuales e investigadores han señalado la corrupción de ciertas instituciones y representantes gubernamentales permeados por los carteles de drogas y el crimen organizado, que derivó, incluso, en la conformación de un narco-Estado. Véanse Carlos Martín Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa* (Madrid: Akal, 2017), 140, y Abel Barrera, “Entre el clamor, la ira y la esperanza”, en *Ayotzinapa: Acción visual*, ed. por Marcelo Brodsky (México: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015), 128-30.

12 A propósito de la violencia sistemática ejercida contra los pobladores de la región, el psicólogo Carlos Martín Beristain, quien conformó el Grupo Interdisciplinario de Experto Independientes (GIEI), comité que investigó en profundidad la desaparición forzada de los normalistas, declara: “Se calcula que hay más de 200 desaparecidos en la zona de Iguala en los últimos tres años. En una población de un poco más de 100.000 habitantes, esa proporción de la ausencia forzada tiene una dimensión de catástrofe de guerra”; cf. Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, 22. Por su parte, el defensor de derechos humanos Abel Barrera realiza un listado más pormenorizado de los últimos asesinatos perpetrados por fuerzas militares en la región: “En 1995, en el vado de Aguas Blancas, 17 campesinos pobres fueron masacrados por la policía. En 1998, el Ejército ultimó en el Charco a 10 indígenas y 1 estudiante de la UNAM. Durante los 35 meses y 11 días que gobernó el estado Rubén Figueroa fueron asesinados 84 dirigentes sociales y políticos opositores. Y a lo largo de la gubernatura interina de Ángel Aguirre fueron ejecutados 60 luchadores populares”; cf. Barrera, “Entre el clamor, la ira y la esperanza”, 118.

13 Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, 140.

El libro de Bojórquez está dividido en dos secciones: la primera mitad está compuesta de 43 estrofas, ordenadas con números romanos, que en su conjunto constituyen un poema extenso; la segunda mitad está antecedida por el subtítulo “Cuaderno de perdedores” que contiene siete poemas independientes. En este artículo, trataremos la primera parte del libro, pues la estructura formal y temática de la obra manifiesta una clara reconstrucción poética de la masacre de Ayotzinapa.

El título del libro, *Memorial de Ayotzinapa*, propone en su mismo enunciado tres niveles de lectura desde los cuales interpretar el poema, a saber: el lugar físico, la construcción textual y la recuperación del pasado. Sin duda, el texto nos sitúa en una población específica del sur de México, Ayotzinapa, el “lugar de las tortugas” en náhuatl, región en la que se crearon las escuelas rurales para la formación de los campesinos en la Revolución mexicana; lugar de nacimiento de importantes líderes agrarios como Lucio Cabañas, símbolo de las luchas guerrilleras en la década de 1970,¹⁴ y a su vez territorio donde se proclamó con el Plan de Iguala la definitiva independencia de México. Es decir, lugar de origen y construcción de la identidad nacional, tanto independentista como revolucionaria. Como indica Pierre Nora, los memoriales, una vez convertidos en sitios vinculados con la muerte, buscan también preservar el recuerdo de los fallecidos ante las fuerzas del tiempo y el olvido:

Lugares entonces, pero lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente tramados de vida y de muerte, de tiempo y de eternidad, en un espiral de lo colectivo y lo individual, lo prosaico y lo sagrado, lo inmutable y lo móvil. [...] Pues, si bien es cierto que la razón de ser fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para –el oro es la única memoria del dinero– encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos, está claro, y es lo que los vuelve apasionantes, que los lugares de memoria no viven sino por su aptitud para la metamorfosis, en el incesante resurgimiento de sus significaciones y la arborescencia imprevisible de sus ramificaciones.¹⁵

El poema, entonces, se configura como lugar y espacio¹⁶ del acto violento: como lugar que conmemora la muerte de los normalistas y propone otra lectura del mapa histórico del estado de Guerrero que al relato independentista y revolucionario suma las luchas estudiantiles en el siglo XXI y, a su vez, como espacio textual, cambiante y dinámico, el cual no solo resguarda, sino que también construye la memoria de la masacre. A la desaparición del cuerpo perpetrada por los victimarios, se opone la recuperación simbólica en la escritura del sufrimiento de las víctimas.

Precisamente, el poema de largo aliento se construye como un espacio textual aglutinante, que reúne distintas expresiones artísticas, géneros literarios, formas discursivas y puntos de vista en torno a un tema o preocupación común.¹⁷ Así pues, el poema extenso rompe con las convenciones genéricas tradicionales,

14 Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, 19.

15 Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Santiago de Chile: Lom, 2009), 34.

16 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, trad. por Alejandro Pescador (México: Universidad Iberoamericana, 2000), 1:129-130.

17 Sobre el carácter proteico e inclusivo del poema extenso, Lynn Keller señala: “Narrative poems, verse novels, sonnet sequence, irregular lyrics medleys or cycles, collage long poem, meditative sequence, extended dramatic monologues, prose long poem, serial poems, heroic epics –this is a partial list of the formal varieties that I believe may legitimately be identified as long poems. But what is to be gained from such inclusiveness? First, it allows us to appreciate the

“pudiendo ser clasificado como 'forma especial' o 'impura' por distar de la clásica estructura y extensión del género instituidas”.¹⁸ Es la hibridez genérica de esta práctica literaria la que obliga al lector a recorrer *Memorial de Ayotzinapa* desde una mirada estereoscópica¹⁹ que permita relacionar desde una comprensión abarcadora la pluralidad de elementos que se encuentran en tensión en el texto. Por ejemplo, el poema inicia con un extracto del *Códice Florentino*, en el que se cuenta el viaje de Quetzalcóatl, benefactor de los hombres y una de las deidades más importantes de los mexicas, al Mictlán, inframundo de la cultura indígena mesoamericana, donde otorga existencia a la raza humana moliendo los huesos preciosos y regándolos con la sangre de su miembro.²⁰ Es un acto creador de vida que también se comprende como un principio de muerte, al vincular en el poema la imagen de los huesos triturados por Quetzalcóatl en el mismo campo semántico de los cuerpos carbonizados de los normalistas.²¹ Dice *Memorial de Ayotzinapa*:

Los huesos serán molidos
y quemados
los huesos
los huesos triturarán
con pesadas
piedras de moler
los huesos serán polvo
tatemado
y al aire ensuciará
su humo y su tristeza
–eso decía mi nahual en mi mente–.²²

La imagen conjunta de la vida y de la muerte acompaña el recorrido del sujeto poético hacia y por el Mictlán que, además del inframundo prehispánico, representa la región de Iguala donde fueron perseguidos y asesinados los normalistas. Esta dinámica especular en la configuración del espacio conlleva la aparición de diferentes deixis y, por tanto, la representación de una suerte de metamorfosis o desdoblamiento del sujeto enunciante y del sujeto enunciado en el poema, en que el primero representa la figura tripartita de Quetzalcóatl, el testigo y la víctima, mientras que el segundo se asume como nahual,²³ interlocutor y

pervasiveness of the impulse to expand poetry beyond the limits of the late Romantic lyric. This, in turn, permits more accurate assessment of what is happening in contemporary poetry”; cf. Lynn Keller, *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 3.

18 Juan Rastrollo, “La genericidad del poema extenso: Hacia una clasificación de sus modos de expresión”, *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 7 (2016): 593.

19 María Cecilia Graña, “Entre la piedra y el agua: La genericidad de los poemas largos”, *Cuadernos Americanos*, no. 138 (2011): 72.

20 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 7-9.

21 En este sentido, Patrick Johansson señala que en la cultura náhuatl “los huesos parecen constituir el principio orgánico permanente del ser, vivo o muerto. Es a partir de los huesos que se crea al hombre y es el hueso o esqueleto desarticulado que constituye el fin del proceso de putrefacción del cadáver, es decir, de alguna manera el fin del periodo violento de la muerte y la paz recobrada”; cf. Patrick Johansson, “La fecundación del hombre en el Mictlán y el origen de la vida breve”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 27 (1997): 75-76.

22 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 33.

23 Sobre el rol y la figura del nahual en el recorrido de Quetzalcóatl al Mictlán, Johansson explica: “Después de que *Mictlantecuhtli* le dio permiso a *Quetzalcóatl* de llevarse los huesos, se establece un diálogo entre los dos númenes por

victimario, desde instancias de acción y enunciación particulares que van cambiando y remplazándose a lo largo del texto.²⁴

En un primer momento, el sujeto poético es guiado por su nahual en su recorrido hacia el Mictlán, “lugar temible / a donde van a dar / las inocentes almas”.²⁵ El viaje descendente propone un desplazamiento desde el acto creador de vida, como tarea del dios prehispánico, “Junta los huesos y en un barreño / muele los huesos / para que los hombres puedan vivir”,²⁶ hacia la materialización de la muerte con la imagen de la masacre estudiantil, que Quetzalcóatl observa como testigo y, posteriormente, como víctima de la represión policial:

Me dijo mi nahual:
No te aflijas con eso
toma a 43 surianos
del “río de las calabacitas”
y condúcelos a “donde serena la noche”
Ahí morirás para que todos vivan.²⁷

Así pues, el sujeto poético sobrelleva una suerte de metamorfosis, entendida como transformación, mas no como sustitución, pues se aleja de su naturaleza divina, como dador de vida y testigo externo del asesinato de los normalistas, para convertirse en uno de los jóvenes torturados y asesinados, en particular, en el normalista desollado,²⁸ que denuncia la brutalidad policial y el anonimato de los muertos ante la condición colectiva de la masacre:

Éramos –le dije a mi nahual–
43 los del “río de las calabacitas”

medio de sus 'auxiliares': en el caso de *Mictlantecuhtli* se trata de sus mensajeros *ititla(n)huan* los micteca o moradores del *Mictlán*. Por lo que es de *Quetzalcóatl* su *nahual* es el encargado de ir a gritar a *Mictlantecuhtli* la respuesta del dios celestial [...] En cuanto al *nahual* de *Quetzalcóatl* se trata muy probablemente de *Xolotl*, su “gemelo nocturno” y, en un contexto más precisamente mortuorio, perro psicopompo”; cf. Johansson, “La fecundación del hombre en el Mictlán y el origen de la vida breve”, 77.

24 La forma extensa de *Memorial de Ayotzinapa* experimenta con las voces, los sujetos, los espacios y las temporalidades que componen la reconstrucción poética de la masacre estudiantil, pues, como producto de una modernidad literaria, evidencia “el cuestionamiento del sujeto poético y –ante la imposibilidad de referirse a una realidad global y objetiva– [...] la pulsión del poeta por representar una visión fragmentaria de esta como *phatos* o como algo propio del espíritu de nuestra época”; cf. Juan Rastrollo, “La genericidad del poema extenso: Hacia una clasificación de sus modos de expresión”, *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 7 (2016): 597.

25 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 16.

26 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 12.

27 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 17.

28 Si atendemos a los testimonios de los sobrevivientes y de los familiares de las víctimas encontramos que, en efecto, la acción policial dejó “un normalista asesinado en medio de brutales torturas y el rostro arrancado”; cf. Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, 57. Como en múltiples apartados del poema, Bojórquez recurre a los informes, testimonios y archivos periodísticos sobre la masacre de Ayotzinapa para configurar el universo ficcional de su escrito. Desafortunadamente, la imagen del desollado, tan recurrente en *Memorial de Ayotzinapa*, tiene su macabro referente en uno de los primeros cuerpos encontrados en la región de Iguala.

Y yo, pero yo no cuento ni tu tampoco
éramos, entonces, 43
los que cruzamos la noche.²⁹

Sin embargo, no solo el sujeto enunciante se transforma en el texto, también la figura y el rol del nahual sufre importantes cambios a medida que el viaje avanza y este desciende a los peores rincones del inframundo, donde el ejercicio del poder institucional sobresa por su irracionalidad y violencia. La función de guía e interlocutor del nahual en el camino al Mictlán cambia para evidenciar la crudeza de la represión policial. Primero, el nahual asume la figura de victimario que golpea a los normalistas, como un participante más del macabro espectáculo de la muerte: “Pensé –es mi nahual– / y sí era pero también era el que me estaba pateando las costillas”.³⁰ Posteriormente, se convierte en uno de los supervivientes que, silencioso y atormentado, debe arrojar los restos carbonizados de sus compañeros en el basurero de Cocola, para declarar finalmente a Quetzalcóatl la imposibilidad de la vida humana:

Recogimos los huesos preciosos
arrancándolos a los matones
que ordenadamente los molían con una piedra bola de río
hicimos un atado con ellos
Ya no te rajes el miembro –me dijo mi nahual–
Esas son pendejadas.³¹

Memorial de Ayotzinapa se configura como una propuesta memorística que resiste a los olvidos y las negaciones de los discursos oficiales, los cuales tienen como propósito construir una versión definitiva y falseada de la masacre de los normalistas. En este sentido, Elizabeth Jelin señala que “las borraduras y olvidos pueden también ser producto de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro”.³²

El poema de Bojórquez es un relato alternativo que rescata algunos testimonios, videos, notas periodísticas, conferencias de prensa, entre otras fuentes documentales que reconstruyen la masacre estudiantil, y que presentan las narraciones y reflexiones de los sobrevivientes y los familiares de las víctimas, alejadas de las restricciones del discurso oficial. Sin embargo, el texto no pretende construir y afirmar una “versión única y veraz” del suceso, pues la creación poética no debe responder de la misma manera a los principios de referencialidad y validación de otras formas de escritura no ficcionales o testimoniales.³³ Por el contrario, el ejercicio de escritura propone una apertura no solo creativa, sino

29 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 25.

30 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 42.

31 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 51.

32 Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2001), 29.

33 René Jara, “Testimonio y literatura”, en *Testimonio y literatura*, ed. por René Jara y Hernán Vidal (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986), 1; Renato Prada, “De lo testimonial al testimonio: Notas para un deslinde del discurso-testimonio”, en *Testimonio y literatura*, ed. por René Jara y Hernán Vidal (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986), 7; Alberto Chillón, “El concepto de ‘facción’: Índole, alcance, incidencia en los estudios periodísticos y literarios”, *Cuadernos.info*, no. 40 (2017): 97.

también discursiva de las posibilidades del testimonio y la memoria, que se desplazan libremente entre lo factual y lo ficcional, para mantener vigente una memoria colectiva del suceso como espacio de lucha política, resistencia y recordatorio para la no repetición.³⁴ En *Memorial de Ayotzinapa*, por ejemplo, se reconstruye la imagen del ataque armado contra los estudiantes, al incorporar los nombres de algunos grupos criminales implicados en el suceso:

Un quinto autobús cruza el desierto callejón
Son los Rojos contra Guerreros unidos
Solo se oye el estruendo de la metralleta
Banderas de media asta
Trapos sucios que no representan a nadie
Estoy ondeando mi miedo en el aire mugroso.³⁵

El poema menciona el quinto autobús donde se movilizaban los estudiantes, dato que en un inicio no figuraba en los relatos y documentos oficiales de la masacre, hasta que algunos periodistas revelaron su existencia a partir de sus conversaciones con supervivientes y familiares de las víctimas.³⁶ Asimismo, la obra refiere dos grupos criminales, Los Rojos y Guerreros Unidos, que mantenían continuos enfrentamientos por el dominio armado y el tráfico de narcóticos en el estado de Guerrero.³⁷ Lo anterior da cuenta de la manera en que Bojórquez retoma elementos documentales para construir poéticamente la masacre de los normalistas, y así mostrar que el texto no se preocupa por la “veracidad” de las situaciones presentadas, sino por la profunda expresión del sufrimiento y la desolación humana. En el poema, la bandera mexicana no es el símbolo de una identidad nacional compartida (“Trapos sucios que no representan a nadie”); ahora es la imagen de la muerte y la corrupción de todo lo humano. Más adelante, la experiencia del terror se deposita en la voz del sujeto poético, que se asume como víctima y testigo del acto violento:

¿Quién manda? Pregunté –Nada, no hubo respuesta
¿Quién manda? Volví a preguntar

34 Como menciona Barrera, resulta irónico que “los eventos de Ayotzinapa se hayan desarrollado como secuela del secuestro de unos autobuses que habrían servido para trasladar a los estudiantes a la marcha conmemorativa del 2 de octubre: una acción social ritual que desde 1968 se emprenden para recordar a las víctimas de aquella matanza de Estado. Mientras que en ambos casos los mexicanos sufrimos la penitencia de un duelo imposibilitado por la inexistencia de cuerpos, en el caso de Ayotzinapa sí contamos con números asociados a nombres concretos”; cf. Barrera, “Entre el clamor, la ira y la esperanza”, 110.

35 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 18.

36 Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, 31.

37 Sobre este particular, Barrera comenta: “Iguala es una ciudad clave en el tráfico de drogas. Valle rodeado por nueve montañas en la región del norte de Guerrero, es punto de entrada a la Tierra Caliente, donde los carteles elaboran drogas sintéticas y cultivan mariguana y amapola. Es también puerta de salida de una de las heroínas más puras que se elaboran en el mundo. Allí operan diversas bandas del crimen organizado, homogeneizadas por Guerreros Unidos, uno de los subgrupos surgidos a raíz de la explosión de los Beltrán Leyva. La conflagración entre cárteles por la plaza ha sido salvaje. Guerreros Unidos está enfrentado por el control de las rutas de trasiego de estupefacientes que conectan los estados de México, Guerrero y Morelos con otros grupos delincuenciales. El resultado de esta disputa en Iguala ha sido sangriento”; cf. Barrera, “Entre el clamor, la ira y la esperanza”, 128.

y solo escuché el balazo contra los cristales de la muerte
Me puse a pensar, quizá ya estamos muertos, quizá ya
caímos en la fosa
Le dije a los 43 surianos
–Ese muchacho necesita una ambulancia–
pero ya nadie me oía, ni yo me oía
¿ya estaríamos muertos cuando pensé todo eso?³⁸

El tono conversacional y prosaico configura un ejercicio memorístico en el que el sujeto poético presenta su testimonio íntimo y vivencial de la masacre, a la manera de un relato *in situ* que manifiesta la desesperanza y el dolor de los normalistas. Si bien atendemos a una construcción artística que no puede constatarse rigurosamente a partir de situaciones y acontecimientos referenciales, el poema apuesta por la creación de una memoria sin censuras ni restricciones. Dicho de otro modo, la obra presenta voces, miradas y reflexiones imposibles de incluir en el documento oficial, ya sea por las decisiones políticas que conforman la escritura de una historia institucional, ya sea por la imposibilidad material de rescatar la expresión de los fallecidos. Precisamente, este último aspecto es uno de los más importantes del extenso poema: dar voz a los que ya no pueden emitirla. A su vez, en *Memorial de Ayotzinapa*, se denuncia la participación de algunos dirigentes políticos en la desaparición forzada de los estudiantes como una manera de preservar, mediante la escritura poética, la infamia de sus acciones.

Cuando llegues ahí
–Me dijo mi nahual–
habrá fiesta en el lugar oscuro
procura que no te vean llegar
o te mandarán a sus perros
el Señor y la Señora
Abarca
con tus ojos lo que puedan ver
Abarco con tus ojos
la pareja Abarca
te mandará a sus perros
Señor y Señora del Mictlán
ahí “donde serena la noche”.³⁹

En el poema, se experimenta con las categorías gramaticales del sujeto y el verbo para incluir el apellido del presidente municipal de Iguala, José Luis Abarca Velásquez, y su esposa, María de los Ángeles Pineda, ambos reconocidos por sus nexos con el narcotráfico, así como por la persecución, la tortura y el asesinato de varios líderes sociales y opositores, entre los que se cuentan los cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa.⁴⁰ A partir de una disposición particular del lenguaje en los versos, se expanden las posibilidades semánticas y comunicativas del discurso poético, de modo que se transmita la posición

38 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 38.

39 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 20.

40 Beristain, *El tiempo de Ayotzinapa*, 20-21.

privilegiada (“Abarca / con tus ojos lo que puedan ver”) y el actuar violento y vengativo (“La pareja Abarca / te mandará a sus perros”) de los mandatarios locales, a su vez dioses del inframundo y la muerte. Para terminar, en *Memorial de Ayotzinapa*, se recupera la conferencia de prensa ofrecida por el titular de la Procuraduría General de la República (PGR), Jesús Murillo Karam, el 7 de noviembre de 2014, en la que presenta la “verdad histórica” de la desaparición de los estudiantes. “Verdad” cuestionada en el poema, pues oculta la intervención directa de fuerzas políticas y militares en los sucesos violentos: “Así se relata un crimen de Estado –pensé / Así consta en autos –Me dijo mi nahual”.⁴¹ La frase con la que concluye la conferencia de Murillo Karam, y también el poema extenso de Bojórquez, evidencia la importancia del arte y la poesía en la construcción de artefactos memorísticos, que se preocupan por rescatar las huellas de eventos traumáticos que marcan la vida comunitaria, pero que son olvidados, negados e, incluso, eliminados en la historia oficial. Antes de terminar la conferencia, cuando la sociedad mexicana quería conocer la verdad no “histórica”, sino “real” sobre la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa, el director de la PGR y sus acompañantes abandonaron la sala después de pronunciar su tristemente célebre: “ya me cansé”, a lo que se responde en *Memorial de Ayotzinapa*: “–La verdad histórica es que ya me cansé– dijo el Señor del Mictlán”⁴² al arribar a los infiernos de la memoria y la palabra.

El poema carta, ese diálogo en diferido

Carta de las mujeres de este país es el más reciente poemario del poeta colombiano y activista de derechos humanos Fredy Yezzed. Publicado en 2019 en Bogotá, Buenos Aires y Nueva York, y con traducción al inglés del también poeta colombiano Miguel Falquez-Certain, el libro está conformado por cuarenta nueve poemas carta agrupados en tres secciones: treinta y dos en la primera, titulada “Cartas a un país vecino”; quince en la segunda, que lleva como nombre “El libro de la compasión”, y las restantes dos, en la tercera, con título homónimo al poemario. Con esta obra, Yezzed entra a formar parte del grupo de poetas colombianos que en los últimos años han escrito sobre la desaparición forzada.⁴³

En 2017, un jurado conformado por el escritor hondureño Leonel Alvarado, el mexicano Eduardo Langagne, el venezolano Freddy Nández, la española Selena Millares y el cubano Sigfredo Ariel, decidió otorgarle mención honorífica de poesía en el Premio Literario Casa de las Américas de La Habana (Cuba). A los pocos días de saberse la noticia, el periodista argentino Bruno Ferraro entrevistó a Yezzed. A la pregunta sobre cómo había nacido el libro, para aquel entonces no publicado aún, el poeta colombiano respondió lo siguiente:

Si tengo que dar algún indicio puntual, creo que fue aquí en Argentina, cuando fraternicé con algunos hijos de desaparecidos y asesinados de la última Dictadura cívico-militar argentina. Una de esas personas, una artista plástica [Ana Adjiman] que es tan solo unos pocos años mayor que yo, me confesó que durante

41 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 52.

42 Bojórquez, *Memorial de Ayotzinapa*, 53.

43 En esta misma línea, se inscriben poetas como Mery Yolanda Sánchez, Juan Manuel Roca, Horacio Benavides, Adolfo Ariza Navarro, entre otros.

su vida la atacaban crisis de nervios, de tristeza e insomnio con la presencia de sus padres y que *la única forma de recuperarse era levantarse a media noche y escribirles cartas a sus padres asesinados*.⁴⁴

La hibridez genológica a la que apela Yezzed en su poemario no es para nada nueva. Con su libro, el colombiano entra a formar parte de un grupo de poetas que apelan a la epístola en verso, forma literaria bastante antigua que va desde Ovidio y Horacio hasta las *Cartas a Chepita*, de Jaime Sabines, pasando por Garcilaso de la Vega en el siglo XVI y Rubén Darío en el siglo XIX. Pero ¿qué posibilidades enunciativas y memorísticas brinda este entrecruzamiento genológico a la hora de hablarle *a* o hablar *sobre* los desaparecidos, más cuando estos últimos constituyen, por su simple naturaleza, las presencias de unas ausencias o, como bien dice Diana Taylor, las representaciones de lo que ya de por sí es objeto de representación?⁴⁵

Un posible punto de partida para responder a tales interrogantes podría estar en las reflexiones de Mijail Bajtin en torno a los géneros discursivos. Al crítico y teórico ruso se le debe la diferenciación entre los llamados géneros discursivos primarios (cartas, diálogos, notas, saludos) y secundarios o complejos (novelas, tratados filosóficos, obras de teatro). Pero, más importante aún, es a él a quien se le debe el esclarecimiento de las lógicas de abducción, contaminación o complementariedad que rigen a ambos. Sostiene Bajtin:

Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan solo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan solo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana.⁴⁶

Estos planteamientos son útiles no tanto por su pertinencia o aplicabilidad crítico-conceptual al poemario examinado, sino porque permiten dar cuenta de la forma en que este se desmarca de ellos. Para decirlo de otro modo, al conjugar el género literario de la poesía con el género discursivo de la carta, dando como resultado genológico el llamado “poema carta”, Yezzed logra que el enunciado no pierda su carácter estético, ni tampoco “su relación inmediata con la realidad”. Es, pues, esta anfibia genérico-discursiva la que le permite al poemario navegar libremente por entre las aguas de lo meramente literario, pero también de lo cotidiano, entendiendo lo cotidiano como algo que, en el caso de Colombia, remite a una realidad plagada de silencio, barbarie, terror e incertidumbre.

Taylor se pregunta acerca de cómo, desde el arte, se puede llegar a reflexionar sobre aquellos cuerpos desaparecidos por la violencia,⁴⁷ pero de forma tal que esta no sea simbólicamente reproducida.⁴⁸ En

44 Fredy Yezzed, “Le escribo cartas a los desaparecidos de mi país”. Entrevista con Bruno Ferraro, *Letras CCS*, no. 326 (2017): 2 (Énfasis añadido).

45 Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War* (Duke: Duke University Press, 1997), 140.

46 Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, trad. por Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1999), 250.

47 Taylor, *Disappearing Acts*, 140.

48 Taylor, *Disappearing Acts*, 145.

consideración a estos interrogantes, podría decirse, entonces, que el poema carta permite hablar de la desaparición forzada, cuidando de que esta representación no reproduzca la violencia.

¿Qué hay pues en una carta? Para Patrizia Violi, “la carta es [...] una forma de diálogo, pero es siempre un *diálogo diferido*, un diálogo que tiene lugar en ausencia de uno de los dos interlocutores”.⁴⁹ Al recurrir a la forma del poema carta y su respectiva capacidad para el dialogismo, Yezzed le confiere al género lírico la potencialidad dialógica que la perspectiva bajtiniana solo ve en la novela.⁵⁰ Pero no solo eso: esta forma poética permite que los desaparecidos se conviertan en los destinatarios de todos estos poemas carta (por lo menos en lo que respecta a las secciones una y dos del libro). Y, en tanto destinatarios, todos ellos son llamados por su nombre, es decir, singularizados, extraídos de su esfera de anonimato. En síntesis, y para decirlo de una vez por todas, el poema carta permite que tanto remitente como lector (este último eventualmente convertido en una suerte de destinatario en segundo grado) recreen al desaparecido y dialoguen con él en el acto de la escritura o la lectura (según sea el caso), pero sin que ello suponga el desconocimiento de la condición misma de ausencia que caracteriza al desaparecido.

Ya desde el primer poema carta, titulado “Carta primera y la más difícil”, esta doble funcionalidad se hace evidente:

No mueran más en mí, salgan de mi lengua.
Los he visto caer con el torso desnudo,
los brazos alzados, esas miradas.
Les presto las manos que se vendaron los ojos,
los oídos que se negaron a oír sus gritos,
mi boca solitaria en su noche furiosa.
Rueden acostados sobre los pastos de esta colina de
mi lengua, vuelvan a reír, déjennos escuchar
las risas mientras caen, se doblan, se nombran a sí mismos.
No se escondan en las piedras frías de mi lengua, los
he visto en la paloma muerta en medio del sendero,
en los heridos que hablan a los geranios,
en la tormenta que se avecina.
Sobre la mesa está la noche doblada,
la lluvia que no se dijo;
y la espera, la piedra, el nudo.

49 Patrizia Violi, “La intimidad de la ausencia: Formas de la estructura epistolar”, trad. por Consuelo Vázquez de Parga, *Revista de Occidente*, no. 68 (1987): 89 (Énfasis añadido).

50 En estas discusiones, Renate Lachmann señala: “La rigurosidad con la que Bajtín valida su concepto de dialogicidad y de ambivalencia para el ámbito de la prosa deriva de la bipolaridad de su visión de lenguaje. Sus diagnósticos de lo dialógico no tienen ninguna relevancia para el discurso poético en sentido más restringido, pues este es sinónimo del principio monológico [...] Él comprende la palabra poética como algo sin presupuestos, que no necesita de contextos, que es también autosuficiente y que puede prescindir de toda relación recíproca con la palabra ajena”; cf. Renate Lachmann, “Prosa, lírica y dialogicidad (Mijail Bajtín)”, *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 15-16 (1997): 190-91.

Salgan todos: dejen este barro, esta neblina, el frío
de estos páramos de mi lengua. Canten su retorno,
asomen su voz del fondo de la tierra.

¿Que para qué estas cartas?
Para nacer, Antonio, para renacer.

Una carta es un país en el aire.⁵¹

El sujeto poético, actuando en calidad de remitente, les ordena a los desaparecidos que salgan de su lengua. Esta expulsión, que adquiere los matices propios de un parto, es necesaria para que los desaparecidos logren deshacerse de su anonimato, de su soledad. La lengua, fiel a su naturaleza comunicativa, resignifica, llena, atesta la vacuidad referencial en la que se hallan sumidos todos ellos. En otras palabras, el reconocimiento de sus ausencias es lo que eventualmente conduce a la afirmación de sus presencias, a partir de la actividad enunciativa. No es fortuito que, a la altura de la cuarta estrofa, el sujeto poético singularice la figura del destinatario y haga que de la masa anónima de desaparecidos-destinatarios presentada al inicio, se pase ahora (por el vocativo) a la presencia de Antonio, a quien se le informa que las cartas habrán de servir tanto para nacer como para renacer. Esta discriminación verbal no es asunto menor, ya que revela la capacidad del poema carta para, por un lado, crear el mundo desde cero, acaso como quien quiere, si se nos permite la expresión, desaparecer la desaparición; pero, por otro, para retrotraerlos nuevamente a la vida sin que ello (vale la pena decirlo nuevamente) implique ignorar lo catastrófico del suceso.

Pero no solo la vacuidad referencial de los desaparecidos logra ser saldada: consciente del velo de silencio, gelidez, estatismo e incorporeidad que los envuelve, el sujeto poético decide ofrecerles también sus manos, oídos y boca para que, una vez recorporeizados, estos puedan comenzar a rodar, reír y salir de su escondite. Ahora bien, el sujeto poético pide a los desaparecidos que rueden, pero que lo hagan “acostados sobre los pastos de esta colina”; si este les otorga cuerpo es para que descendan de los páramos a los que fueron confinados por la barbarie. Con esto, se hace notoria, entonces, la manera en que para Yezzed ciertos espacios naturales están ligados a la muerte, mientras que otros a la vida.

A la luz de lo anterior, podría decirse que tanto la lengua del sujeto poético como los poemas carta que de ella brotan, además de ser entendidos en la esfera de lo estrictamente comunicativo, deben leerse también como unos territorios que, justamente por su morfología, se prestan para una lectura en clave geográfica, topográfica e, incluso, ecológica. Esta aproximación es la que posibilita pensar en el territorio colombiano como testigo de la desaparición forzada de hombres, mujeres y niños, a manos de fuerzas estatales, paramilitares y guerrillas. Bien lo dice el CNMH en uno de sus informes:

Si en Latinoamérica los lugares de búsqueda de los restos de las víctimas fueron, sobre todo, las guarniciones militares y los Centros Clandestinos de Detención, hoy convertidos (los que no fueron destruidos por los perpetradores) en lugares de memoria, en Colombia las personas desaparecidas que han sido asesinadas están dispersas por todo el territorio del país.⁵²

51 Fredy Yezzed, *Carta de las mujeres de este país*, trad. por Miguel Falquez-Certain (Buenos Aires: Abisinia, 2019), cartas 17-18 (Énfasis añadido).

52 CNMH, *Hasta encontrarlos: El drama de la desaparición forzada en Colombia* (Bogotá: CNMH, 2016), 20.

De lo anterior se colige, pues, que para CNMH las diversas naturalezas colombianas, para utilizar una vez más la expresión de Pierre Nora, no son más que lugares de memoria. Y es que como bien señala Robert Pogue Harrison:

Through the action of fire the corpse gives itself up to air; through inhumation or simple putrefaction it returns its composite substance to the earth; through the force of gravity it sinks into the sea's underworlds. Whatever biomass it receives after the extinction of life becomes part of the planet's receiving matter – matter from which life, its imponderable origins, in turn emerges. Because the earth has reabsorbed the dead into its elements for so many millions upon millions of years, who can any longer tell the difference between receptacle and contents? Take away the millennial residues that consecrate them, human or otherwise, and our waters, forests, deserts, mountains, and clouds would lose the spirit that moves in and across their visible natures.⁵³

Solo así puede entenderse la evidente polaridad espacial que, en este primer poema carta, se da entre una lengua cuyos suelos y ecosistemas se debaten entre la fría bruma de unos páramos rocosos y llenos de fango (de los cuales se les pide que salgan) y la cálida e idílica festividad de las praderas sobre las que se les ordena rodar. La inscripción de estos cuerpos ausentes en un territorio y una naturaleza determinada sirven, pues, para constatar que en este poemario “the nonhuman environment is present not merely as a framing device but as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history”.⁵⁴

Como es común en gran parte de la poesía sobre la violencia en Colombia, en varios poemas carta de este libro, Yezzed recurre al arquetipo fecundativo de la tierra a partir de la sangre y el cuerpo de las víctimas.⁵⁵ Para Juan Carlos Galeano, este arquetipo debe su presencia en la poesía colombiana de mediados de siglo XX al hecho de que “este simbolismo de los mitos de la fertilidad vigente desde el Mundo Antiguo y frecuentemente usado por los poetas, conserva sin menoscabo su validez metafísica, y provee al participante (en este caso el lector de los poemas de la Violencia) de un cierto consuelo frente a la muerte”.⁵⁶

“Carta desde la copa de un cerezo” es otro de esos poemas carta en los que se hace evidente la relación entre los espacios naturales y aquellos cuerpos que ya no están:

Salí de casa, caminé hasta el parque y trepé de nuevo
en el cerezo. De rama en rama hasta alcanzar la copa.
Sentí la mecedora de madera doblarse en el precipicio.
Mirando a lo lejos oía el crujir de ese barco en medio de la ciudad.
Quien sube a un cerezo, guarda el racimo más dulce de su infancia;

53 Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 1-2.

54 Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Harvard: Harvard University Press, 1995), 7.

55 Tal es el caso de “Carta con kilómetros de tierra fértil”, “Carta invadida de rosas”, “Carta a lo que nace en la panza de los peces”, “Carta infestada de droseras”, “Carta que viaja en una balsa río abajo”, “Carta donde se siembra un limonero” y “Carta con incienso de romero”.

56 Juan Carlos Galeano, *Polen y escopetas: La poesía de la violencia en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997), 41.

y no hay una compañía mayor que esa soledad brillando en el aire.
En el pueblo nadie pensó que la guerra también llegaría.
En la familia nadie se preguntó cuál sería nuestra cuota.
Pasan los ejércitos y uno acá arriba es débil como las mirlas.
Cierro los ojos y te imagino a mi lado esculcando a este gigante.
Andrés, Juan, Milton, Leo: no importa ahora qué nombre tengas.
Cierro los ojos y siento el miedo: ¿volveríamos
a escuchar el susurro silencioso de los cerezos?
Quien pierde un hermano pierde la infancia.⁵⁷

El cerezo es el umbral entre presente y pasado. Allí, el sujeto poético se topa con su propia infancia, y la presencia de esta última es la que hace que la soledad del pueblo, un pueblo cuya única compañía pareciera ser la de los ejércitos transitando por sus calles, termine disipándose. Al ser entonces umbral entre presente y pasado, el cerezo termina siendo también un pa(i)saje que media entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Solo así puede entenderse que, una vez en la copa, el sujeto logre cerrar los ojos e imaginarse a su hermano “esculcando a este gigante” en compañía suya.

Sin embargo, llama la atención que lo que en un primer momento posibilitó que el sujeto poético entrase en contacto con su hermano desaparecido sea luego responsable de que el miedo y el terror terminen ciñéndose sobre él. Dicho de otro modo, cerrar los ojos crea el mundo, pero también lo destruye. Que la pregunta del sujeto poético se encuentre formulada en modo condicional simple del indicativo (¿“volveríamos / a escuchar el susurro silencioso de los cerezos?”) no resulta entonces para nada casual: dicha conjugación confirma que se trata de una posibilidad cuya materialización estará siempre supeditada a que el sujeto poético trepe hasta la copa del cerezo, pero también a que escriba y relea el poema carta en honor de su hermano desaparecido. Tendría sentido afirmar que el cerezo y el poema carta son, siguiendo nuevamente a Nora, lugares de la memoria, y que trepar el primero y escribir el segundo constituyen, por consiguiente, dos actividades análogas, cuyos propósitos principales están orientados hacia la evocación de aquel que ya no está. Todo esto encuentra sustento en el hecho de que la carta, “en su posibilidad de construir una presencia en el plano de lo imaginario, unida a una ausencia en el de lo real, se convierte en la forma en que la dialéctica amorosa se expresa mejor a sí misma, su capacidad, si no su necesidad, de sustituir la realidad por la palabra.”⁵⁸

Por otro lado, y como es común a casi todos los poemas carta que conforman este libro, aquí Yezzed recurre nuevamente al vocativo. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de ellos, en “Carta desde la copa de un cerezo” no hay estabilidad alguna en el momento de la designación: puede tratarse de Andrés, como puede tratarse también de Juan, Milton o Leo. La tentación inicial podría ser pensar que lo verdaderamente importante es el acto mismo de rememoración y no el nombre de la persona desaparecida. Sin embargo, quisiéramos plantear que el balbuceo del sujeto poético al nombrar al desaparecido da cuenta de que la desaparición forzada debe ser pensada no como un trauma, sino como

57 Yezzed, *Carta de las mujeres de este país*, carta 75.

58 Violi, “La intimidad de la ausencia”, 98.

una catástrofe que estabiliza la inestabilidad, y con ello crea un desajuste entre palabras y cosas,⁵⁹ o, para fines de este poemario, entre nombres y cuerpos.⁶⁰

Llegados a este punto, y en lo que respecta al esquema diegético del poemario, valdría la pena preguntarse quién es realmente el remitente de todos estos poemas carta. Paratextualmente, el título (*Carta de las mujeres de este país*) pareciera tener la intención de hacernos creer que son las madres, esposas, novias, hermanas, tías o primas de algún desaparecido. Sin embargo, en “Epílogo escrito por la memoria”, poema carta con el que se da cierre a la segunda sección del libro, ofrece una respuesta reveladora:

Qué amargo ha sido el lenguaje hasta ahora.

Nunca quise escribir estas cartas,
confieso con mi voz joven, a pesar de ser muy vieja sobre la Tierra.
En mi garganta están los vidrios de la Historia y ella es quien gobierna mi rumbo.

A mí me correspondió dar fe de la negra espera, la incertidumbre, la migración
de unos hombres que vivieron crucificados en los Andes
en tiempos de peste, de angustia, de guerra.

La muerte tomó mi mano y redactó cada línea de amor.⁶¹

Se trata de la memoria personificada. A juzgar por el deíctico con el que finaliza el primer verso, la escritura de estos poemas carta marcó en ella un “antes” y un “después”. De su amargura de otrora, la memoria pasó al amor. Los versos seis a nueve lo declaran sin ambages: es a ella a quien le corresponde testimoniar los vejámenes a los que fueron sometidos los hombres de los Andes, y así confirmar la importancia de que en “Carta primera y la más difícil” la memoria los hubiese obligado a abandonar las regiones montañosas marcadas por la violencia.

Para finalizar, en los versos cuatro y cinco de “Epílogo escrito por la memoria”, leemos que fue la Historia, y más que la Historia, sus vidrios, sus fragmentaciones y sus grietas, los que capitanearon “el rumbo” de la memoria al escribir los poemas carta. Esto último es importante, ya que propone una reflexión en torno a la relación entre el discurso histórico y el memorístico,⁶² sobre todo en un país como Colombia donde hoy día existe una pugna entre el discurso oficial sobre el conflicto armado y sus correlatos, y otras maneras de contarlo.

59 Gatti, *Identidades desaparecidas*, 37.

60 Para Gabriel Gatti, “la desaparición forzada de personas [es] un estado más allá del límite, una catástrofe, un trance en el que el lenguaje y la identidad se escinden. Y sin consuelo ni cosido. Donde el sentido se desbarata y ese desbarajuste llegó para quedarse, es ahí donde opera lo verdaderamente estructurante de la desaparición forzada de personas. Ahí, en el *sentido*, es donde se da la batalla”; cf. Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 59 (Énfasis añadido).

61 Yezzed, *Carta de las mujeres de este país*, carta 85 (Énfasis añadido).

62 Al respecto, Elizabeth Jelin comenta que “ni la historia se diluye en la memoria [...] ni la memoria debe ser descartada como dato por su volatilidad o falta de “objetividad”. En la tensión entre una y otra es donde se plantean las preguntas más sugerentes, creativas y productivas para la indagación y la reflexión”; cf. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2001), 78.

Conclusiones

Tanto en *Memorial de Ayotzinapa* como en *Carta de las mujeres de este país*, el texto poético asume nuevas formas y discursos para ofrecer una mirada crítica al fenómeno de la desaparición forzada. En el primer caso, se presenta un conjunto de fuentes documentales como testimonios, videos, textos periodísticos, entre otros, y los incluye, transformados por los efectos de la imaginación y la ficción, en el poema. El segundo, por su parte, da cuenta de la manera en que el género discursivo de la carta se entremezcla con el discurso literario de la lírica, que da como resultado el hecho de que el vocativo se perfile como una estrategia enunciativa sumamente efectiva para hablarle *a* y hablar *sobre* los desaparecidos.

En *Memorial de Ayotzinapa*, el poeta apela a la imagen de los huesos triturados, que retoma de las culturas mesoamericanas, para expresar el sacrificio vital que muchos sujetos deben hacer cuando se enfrentan a grupos de poder, institucionales o criminales, en la defensa de sus principios y el bienestar de sus comunidades. A través del motivo del viaje al inframundo, y la estrategia discursiva del testimonio, el poema construye una memoria colectiva que representa la desaparición forzada de los normalistas de Ayotzinapa.

Por contraste, en *Carta de las mujeres de este país*, Yezzed concibe los espacios naturales no como simples marcos poético-narrativos, sino como actantes capaces de testimoniar o evocar, según sea el caso, los cuerpos de los ausentes. Dentro de este contexto, resulta claro que, mientras que algunos de esos espacios se encuentran asociados a la barbarie (páramos, pantanos o, en un sentido más sinecdótico, los Andes), otros, como las praderas, las colinas o los árboles de cerezo, lo están a la vida. Acaso la síntesis de una Colombia cuyas naturalezas se debaten entre ser una esquiva Arcadia y una certera y tristemente extensa fosa común.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1999.
- Barrera, Abel. "Entre el clamor, la ira y la esperanza". En *Ayotzinapa: Acción visual*, editado por Marcelo Brodsky, 73-110. México: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015.
- Beristain, Carlos Martín. *El tiempo de Ayotzinapa*. Madrid: Akal, 2017.
- Bojórquez, Mario. *Memorial de Ayotzinapa*. Madrid: Visor, 2016.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard: Harvard University Press, 1995. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1nzfgsv>
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). *Hasta encontrarlos: El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: CNMH, 2016.
- Chillón, Alberto. "El concepto de 'facción': Índole, alcance, incidencia en los estudios periodísticos y literarios". *Cuadernos.info*, no. 40 (2017): 91-105. <https://doi.org/10.7764/cdi.40.1121>
- Chinas, Carmen. "Ayotzinapa y la desaparición forzada". *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*, coordinado por Carmen Chinas y Jaime Preciado, 149-176. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2017.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- De la Calle, Humberto. "De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz". *Arcadia*, 4 de marzo 2014. <https://www.semana.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856/>.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). "En Colombia 82.998 personas fueron desaparecidas forzadamente". <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/en-colombia-82-998-personas-fueron-desaparecidas-forzadamente>

- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). *Hasta encontrarlos: El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: CNMH, 2016.
- Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010. <https://doi.org/10.25009/uv.314.136>
- Galeano, Juan Carlos. *Polen y escopetas: La poesía de la violencia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997.
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Graña, María Cecilia. "Entre la piedra y el agua: La genericidad de los poemas largos". *Cuadernos Americanos*, no. 138 (2011): 65-97.
- Jara, René. "Testimonio y literatura". En *Testimonio y literatura*, editado por René Jara y Hernán Vidal, 1-6. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Johansson, Patrick. "La fecundación del hombre en el Mictlán y el origen de la vida breve". *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 27 (1997): 69-88.
- Keller, Lynn. *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Lachmann, Renate. "Prosa, lírica y dialogicidad (Mijail Bajtin)". *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 15-16 (1997): 185-215.
- Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Santiago de Chile: Lom, 2009.
- Pogue Harrison, Robert. *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Prada, Renato. "De lo testimonial al testimonio: Notas para un deslinde del discurso-testimonio". En *Testimonio y literatura*, editado por René Jara y Hernán Vidal, 7-21. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Rastrollo, Juan. "La genericidad del poema extenso: Hacia una clasificación de sus modos de expresión". *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 7 (2016): 584-622.
- Roca, Juan Manuel. "Prólogo: La cartografía del olvido". En *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia: Relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado*, coordinado por Fidel Mingorance y Erik Arellana Bautista. Bogotá: Human Rights Everywhere, 2019.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Duke: Duke University Press, 1997.
- Villegas Restrepo, Juan Esteban. "La crítica frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido?". *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, no. 2 (2016): 113-127.
- Violi, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: Formas de la estructura epistolar". Traducido por Consuelo Vázquez de Parga. *Revista de Occidente*, no. 68 (1987): 87-99.
- Yezzed, Fredy. *Carta de las mujeres de este país*. Traducido por Miguel Falquez-Certain. Buenos Aires: Abisinia, 2019.
- Yezzed, Fredy. "Le escribo cartas a los desaparecidos de mi país". Entrevista con Bruno Ferraro. *Letras CCS*, no. 326 (2017): 2-3.

Cómo citar este artículo en Chicago: Álvarez Lobato, Carmen. “Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez”. *Escritos* 30, no. 64 (2022): 60-76. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez

A look at childhood: the social fear in *The things we lost in the fire*,
by Mariana Enríquez

Carmen Álvarez Lobato¹ 

RESUMEN

Este artículo analiza cinco cuentos del volumen *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez: “El chico sucio”, “La casa de Adela”, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “El patio del vecino” y “Bajo el agua negra”, donde la autora reescribe el tema de la infancia. Esta reescritura está lejos de una visión idílica, ya que se trata de la problematización de la infancia moderna; los protagonistas de estos relatos son niños que violentan o son violentados y que, simbólicamente, proponen la ausencia de futuro y esperanza. Para el análisis de estos cuentos utilizo categorías propias de la estética del grotesco, ya que los conceptos propuestos por Wolfgang Kayser en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* me permiten trascender las convenciones del terror, género con el que normalmente se asocia la obra de Enríquez. Más que los componentes sobrenaturales propios del terror o lo fantástico subrayo en este artículo la crítica social y la noción del vacío que conforman la poética de la autora argentina, de ahí que proponga la categoría del “espanto social”. El mundo que presenta Mariana Enríquez es uno sombrío y desarticulado, sin fuerzas extrañas a las que culpar, que nos obliga a mirar la realidad de nuestra sociedad moderna.

Palabras clave: Mariana Enríquez; Infancia; Espanto social; Grotesco; Modernidad; Las cosas que perdimos en el fuego.

ABSTRACT

This article analyzes five stories from the volume *Las cosas que perdimos en el fuego* (or *The things we lost in the fire*), by Mariana Enríquez: *The Dirty Boy*, *Adela's House*, *Pablito nailed a little nail: an evocation of Big-Eared Petiso*, *My neighbor's yard* and *Under the black water*, where the author rewrites the theme of childhood. This rewriting is far from an idyllic vision, since it deals with the problematization of modern childhood; the main

1 Profesora-investigadora adscrita a la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Integrante del cuerpo académico “Literatura y pensamiento crítico” y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: mcalvarezl@uaemex.mx.



characters of these stories are children who violate or are violated and who, symbolically, propose the absence of future and hope. For the analysis of these stories, I use categories typical of the aesthetics of the grotesque, from the concepts proposed by Wolfgang Kayser in *The Grottesque*. Its configuration in painting and literature allows me to transcend the conventions of terror, a genre with which Enríquez's work is generally associated. More than the supernatural components typical of terror or the fantastic, I emphasize in this article the social criticism and the notion of emptiness that make up the poetics of the Argentine author, which is why she proposes the category of "social horror". The world that Mariana Enríquez presents is a gloomy and disjointed one, with no foreign forces to blame, that forces us to look at the reality of our modern society.

Keywords: Mariana Enríquez, Childhood; Social Fright, Grotesque, Modernity; *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Mariana Enríquez, la premiada y exitosa escritora argentina, suma ya, desde su primera novela *Bajar es lo peor* (1995), una decena de textos narrativos; su obra, consistente y madura, ha sido celebrada por los lectores y catalogada por la crítica especializada como perteneciente al género del terror, lo fantástico o lo gótico. La misma autora ha defendido su predilección por el género del terror, aunque consciente de que en su obra debía realizar una actualización del género, incluir una suerte de perspectiva argentina, incluso latinoamericana:

No podía hacer un terror relacionado con los monstruos tradicionales, el castillo, todo el imaginario del gótico que ya estaba codificado. Tenía que hacer un terror nacional, argentino, latinoamericano. En esa operación, encontré las cosas propias, la religiosidad pagana argentina que tiene muchos aspectos siniestros y ciertos aspectos de la política que son fácilmente llevados al terror. Quiero decir, una oscuridad relacionada con lo político y lo social, pero respetando algunas cosas del género.²

La obra de Enríquez resulta perturbadora por los temas tratados: los problemas de la adolescencia, la locura, las drogas, la violencia de género, el infanticidio, la dictadura, etc., temas que múltiples veces trascienden las convenciones del terror o lo fantástico. Enríquez no niega su filiación al género, pero lo ve como un "marco", ya que propone también ser leída desde una perspectiva más amplia que para ella estaría representada por lo extraño o lo *weird*:

[El terror] es sencillamente mi género favorito de siempre [...] Que esté bastante al margen también me atrae, que se lo considere "menor" hace que escribir en el marco del género de terror sea un poco secreto y esa situación relativamente oscura determina que se puedan encontrar en el género textos muy estimulantes: no estar en el centro te libera de ciertas miradas "importantes" y otras pomposidades. Yo los llamo cuentos "extraños": los escritores anglosajones últimamente los llaman "*new weird*" y me parece una definición más amplia y adecuada.³

La actualización del género que realiza Mariana Enríquez implica también una transgresión a este, un acercamiento a la crítica social y política en que los elementos sobrenaturales de sus relatos resultan

2 Verónica Boix, "Mariana Enríquez: Simpatía por los demonios", *Clarín, Revista* N.º 31 de enero de 2020, https://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html.

3 Leonardo Martinelli, "Mariana Enríquez: El fuego camina conmigo", *El Planeta Urbano*, 21 de agosto de 2020, <https://elplanetaurbano.com/2020/08/mariana-enriquez-el-fuego-camina-conmigo/>.

secundarios o son inexistentes.⁴ La autora retrata la profunda violencia e indiferencia que habita en todas las células de la sociedad argentina, desde el Estado y la Iglesia, hasta la escuela, el barrio y la familia. Saca a los personajes marginales de los bordes de la sociedad y los pone en el centro de sus relatos, nos obliga a mirarlos muy de cerca y los vemos como monstruos o deformes. Pero el monstruo no necesariamente acusa una deformidad física o moral, su principal función es mostrar⁵ lo ajeno, lo distinto. Saber que “al lado” de nosotros, quizá, dentro de nosotros mismos, habita lo *otro*, probablemente sea lo que provoque el miedo que se asocia usualmente al terror, pero que no es exclusivo de este. También la esfera histórica, política o social nos asusta al saber que la “realidad” es inestable y que las certezas son solo una apariencia. Este “darnos cuenta” que implica posar sobre nuestro mundo una mirada desenajenada, asumir nuestras contradicciones, cuestionar la realidad “ideal” del hombre y sus construcciones es lo que provoca el “espanto social”, hijo del tiempo histórico.

Esta mirada que se posa en los “distintos” es notoria en los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Doce cuentos perturbadores que tienen como protagonistas adolescentes sin rumbo, chicos sucios, mujeres deformadas, pequeños asesinos y parejas disfuncionales que deambulan en las zonas marginales de la ciudad o que dan cuenta de los problemas del centro, que no son nuevos, pero que las diferentes formas del poder han negado sistemáticamente con la intención de invisibilizarlos.

Entre la variedad de temas que ofrece este volumen de cuentos, abordaré uno que me parece significativo y que es tratado de manera reiterada en la obra de Enríquez: el de la reescritura de la infancia, y que está lejos de una visión idílica. Se trata de cinco cuentos: “El chico sucio”, “La casa de Adela”, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “El patio del vecino” y “Bajo el agua negra”, relatos cuyos protagonistas son niños que violentan o son violentados y que, simbólicamente, proponen la ausencia de futuro y esperanza. Para el análisis de estos relatos, utilizaré categorías propias de la estética del grotesco, no porque desee agregar una etiqueta más a la obra de Mariana Enríquez, sino porque considero que el grotesco, estética que destaca una mezcla de dominios, una estructura ambivalente y un efecto de extrañeza ante variados procesos de disolución: “la mezcla de dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones ‘naturales’ [...] la anulación de la categoría de cosa, la destrucción de concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico”,⁶ bien puede relacionarse con la estética *weird* de la que habla la autora. Más aún, la “vinculación secreta y aterradora entre lo fantástico y nuestro mundo”,⁷ propia del grotesco y el efecto de estremecimiento al comprobar que nuestro mundo no es “nada más que apariencia [...] no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo”,⁸ podrían definir tanto la ambigüedad genérica como el efecto de sentido que otorga la reescritura de la infancia que propone la autora argentina.

4 En todo caso, para Enríquez, el terror no debe desvincularse de la realidad: “Pensar en una novela de terror despegada de la realidad es muy difícil. Los escritores de género más clásicos, como Lovecraft, hacen que sus personajes circulen por lugares reales y normales. El terror, para dar miedo, necesita emanar de la realidad”. Martinelli, “Mariana Enríquez”.

5 Una primera definición de monstruo indica: “*Monstro* [...] Mostrar, indicar, señalar”. *Diccionario de la lengua latina*, s.v. “Monstro”.

6 Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires: Nova, 1964), 225.

7 Kayser, *Lo grotesco*, 147.

8 Kayser, *Lo grotesco*, 225.

El tema de la infancia aparece de inmediato en el volumen de *Las cosas que perdimos en el fuego* desde lo paratextual. Un primer epígrafe de Emily Brontë, tomado de *Cumbres borrascosas*, anuncia la infancia salvaje: “I wish I were a girl again, half-savage and hardy, and free”. Además de la lectura de *Cumbres borrascosas* que, afirma Enríquez, la marcó desde su infancia, la autora establece en su volumen de cuentos un diálogo con otra de sus figuras tutelares, Silvina Ocampo, tan bien interpretada en *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*: “Gran parte de la literatura de Silvina Ocampo parece contenida ahí: en la infancia [...] De ahí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes”.⁹

No es raro, entonces, que, en estos cinco relatos, los protagonistas sean los niños, los más pequeños, los más vulnerables y los más invisibles de una sociedad. La definición de infancia en latín, incluso, remite a la ausencia de raciocinio y destaca el carácter prelógico de la niñez: “*Infantia* [...] ignorancia en el hablar, falta de explicación [...] edad tierna de los irracionales”.¹⁰

La infancia como etapa dulce de la vida es un concepto moderno. Se pone cierta atención en la niñez en el siglo XVIII, siglo que coincide con la nueva estética romántica que no tarda en idealizar a los infantes precisamente por la ausencia de razón que los caracteriza y que los acerca al mundo mágico y a la inocencia primitiva; Rafael Argullol resume bien esta idealización con respecto a los románticos ingleses y alemanes (escritores con los que dialoga Brontë en su obra): “El niño es un ser divino [...] La coerción de la ley y del destino no le andan manoseando; en el niño solo hay libertad, en él hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo. Hay en él riqueza; no conoce su corazón la mezquindad de la vida. Es inmortal, pues nada sabe de la muerte”.¹¹ Idealización que es posteriormente retomada por el modernismo, en tanto observa la infancia como etapa de educación y posibilidad de futuro, y por la vanguardia: ya en el siglo XX el dadaísmo y el surrealismo, que festejan el arte ilógico, maravilloso e imaginativo, el asalto al realismo y la razón, retoman el mundo onírico, la locura, la magia, el juego y la infancia como la base de su poesía. Así, se sustenta en la época moderna, ya no solo literariamente, sino culturalmente, la imagen de la infancia como una etapa idílica, su pérdida como motivo de tristeza y el anhelo por recobrarla como un regreso a la edad de oro: inocencia, placer, juego y felicidad. Otras disciplinas, sin embargo, como la antropología o el psicoanálisis, despojan la niñez de ese carácter idílico y le devuelven su condición primitiva y transgresora:

Los niños eran seres humanos aún libres [...] Como en la realidad ningún niño respondía a tales exigencias, los padres tenían que preguntarse [...] por qué razones sus hijos presentaban rasgos que no correspondían muy bien al carácter angelical atribuido como norma a los niños. Tal vez el hecho de que los castigos y las medidas conducentes a disciplinar a los niños [...] resultasen particularmente severos se deba justamente

9 Mariana Enríquez, *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo* (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014), 17.

10 *Diccionario de la lengua latina*, s.v. “*Infantia*”.

11 Rafael Argullol, *El héroe y el único: El espíritu trágico del romanticismo* (Madrid: Taurus, 1984), 58. Por eso, en el Romanticismo, surge también la literatura creada *ex profeso* para niños, por ejemplo, desde los cuentos de Hoffmann; posteriormente, la literatura infantil se extiende por toda Europa. Estos relatos infantiles nacen con una intención moralizante, pero dejan ver el sustrato penoso de la infancia desde la violencia simbólica que reescriben: ventas, encierros, abandonos, abusos y orfandades.

a esas discrepancias entre un ideal de los niños socialmente aprobado, pero totalmente fantasioso, por un lado, y su verdadera naturaleza, nada angelical, casi animal, pero en todo caso apasionada y salvaje, por el otro.¹²

Avanzado el tiempo, el siglo XXI muestra el carácter ambivalente de la infancia que va de la más pura inocencia (libertad, posibilidad de cambio y esperanza) a su condición salvaje e, incluso, sórdida (narcisismo, primitivismo, carencia de razón). Por otro lado, el tópico de los miedos infantiles primarios (el abandono, la pérdida o el maltrato) ha sido usado como mecanismo del terror y del horror de manera recurrente, pero llama la atención que en estos relatos de Enríquez los niños no son los que tienen miedo, sino los que lo provocan. Así, el chico sucio se enfrenta de manera natural a la realidad de su sociedad y a las duras calles asfaltadas con los pies desnudos; la pequeña Adela, sin miedo, se enfrenta a la casa inquietante que termina por devorarla; el Petiso Orejudo solo siente un impulso primitivo por asesinar; el niño gato de “El patio del vecino” no desea ser salvado de su encierro, sino que él mismo encierra y devora. Los chicos de “Bajo el agua negra”, deformados o asesinados por el “progreso”, insisten en mostrarse, en ocupar un lugar en el mundo, al menos en fungir como recordatorio de la violencia de la que son víctimas.

Si hay miedo en los relatos de Enríquez, es en la mirada adulta, en el orden, en los personajes de clase media que parten del concepto de la infancia idílica y que son enfrentados a esta niñez deformada y sórdida. Pero creo que, más que miedo, el efecto de estos relatos es uno de perplejidad y de extrañeza por la súbita irrupción de un momento significativo que desestructura la “estabilidad” del mundo conocido. En dicho momento, la mirada adulta alcanza a entender que el mundo armónico en el que supuestamente se sustenta la civilización no lo es tanto, que sus conceptos de orden, educación y bienestar resultan absurdos ante esta desazón que no pertenece al terreno de lo mágico o de lo sobrenatural, sino al de lo cotidiano y familiar, a la pesadilla de la historia. Por eso, los personajes y narradores adultos finalizan sus relatos con estupor, con los ojos bien abiertos observando el mundo, su mundo, transformado, como bien ha señalado la crítica:

Sin embargo, en cada historia el verosímil estalla y el efecto de terror se hace carne en esa mezcla indiferenciada, la unión de lo que debe permanecer separado: lo real y lo sobrenatural; la clase media y sus otros. Mariana Enríquez explora nuestros miedos en todas sus dimensiones, el terror metafísico, pero también aquel otro, el que el manual del buen progre impide confesar.¹³

Así, en el relato que abre el volumen de cuentos, “El chico sucio”, Enríquez marca un escenario que se repetirá a lo largo de los demás relatos: los barrios marginales de Buenos Aires. En este caso, se trata del barrio Constitución, zona que gozó de glorias pasadas, “zona donde vivía la aristocracia porteña”¹⁴ en el siglo XIX, pero que en el momento de la narración se ha convertido en un barrio abandonado y peligroso donde abundan los menesterosos, travestis, prostitutas, drogadictos y criminales. La narradora personaje, una joven diseñadora que vive en la casona heredada por sus padres, más por capricho que por necesidad, que no pertenece a ese mundo lumpen y que tiene un esquema de valores clasemedios regidos por las posibilidades sociales de la educación, el bienestar, la limpieza y el orden: “de las habitaciones frescas, de

12 Norbert Elias, *La civilización de los padres y otros ensayos* (Bogotá: Norma, 1998), 417.

13 María Celeste Cabral, “Frente a todos nuestros miedos: La única mujer rebelde es la que arde”, *Memoria Académica* 7, no. 13 (2016): 125-128, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57110>.

14 Mariana Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (Barcelona: Anagrama, 2016), 10.

la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos”¹⁵ debe enfrentarse al conflicto social, a su barrio transformado desde la figura de un par de menesterosos: una joven drogadicta embarazada y su pequeño hijo de cinco años, el chico sucio, quienes viven a la intemperie a las afueras de un edificio abandonado enfrente de su casa.

El niño sobrevive malamente vendiendo estampitas de un santo en el subterráneo bonaerense y en algún momento tiene un encuentro fortuito con la narradora: el mundo de la clase media se toca con el mundo marginal sin que uno y otro alcancen a entenderse. Ocurre un encuentro más cuando una noche el niño toca desesperadamente a la puerta de la joven protagonista, él tiene hambre, su madre ha desaparecido y la narradora le ofrece algo de cenar. Le invita después de la cena, aunque ya es noche cerrada, un helado del establecimiento cercano; la chica comprueba el abismo que la separa del niño: camina descalzo, es silencioso, entiende el mundo: “Tuve ganas de sacudirlo y enseguida me avergoncé. Necesitaba que lo ayudase; no tenía por qué saciar mi curiosidad morbosa. Y, sin embargo, algo en su silencio me enojaba. Quería que fuera un chico amable y encantador, no este chico hosco y sucio”¹⁶ Se confronta el esquema de valores de la protagonista: la idea de un helado, que parecería adecuada para agasajar a un niño clasemediero, resulta, en este contexto, absurda. El niño representa, además, un submundo inserto en los márgenes de la civilización urbana, el del desorden no solo de la pobreza, sino del primitivismo de rituales religiosos prohibidos y alienantes representados no ya por las estampitas de san Expedito que vende el niño, sino por los altares a san Gauchito Gil que invaden la avenida: “las tres cuadras estaban casi vacías de travestis pero estaban llenas de altares. Recordé lo que se celebraba: era el 8 de enero, el día de Gauchito Gil. Un santo popular de la provincia de Corrientes que se venera en todo el país y especialmente en los barrios pobres”¹⁷ que, para la protagonista, reviste un carácter popular, incluso gracioso, que relata al niño desde su posición distanciada del conocimiento. Él está al tanto y debe corregirla: “El gaucho es bueno [...] pero el otro no”¹⁸ El “otro” es san La Muerte, “el santito esqueleto con sus velas rojas y negras”¹⁹ Este otro culto, aún más marginal, derivado de la iconografía cristiana de la Edad Media y el Renacimiento, terminó por convertirse en tierras de América Latina en un culto alterno en torno al “santo” apócrifo, bien aceptado por los grupos urbanos marginales hasta convertirse en santo tutelar de los criminales con rituales poco convencionales de por medio.

Finalmente, el niño y la narradora regresan a su barrio, él a la intemperie y a una madre furiosa que amenaza a la protagonista, ella al confort de su casa. Al día siguiente, madre e hijo han desaparecido. Sobreviene, entonces, en el barrio, un hecho horrible: aparece un niño muerto y torturado; las imágenes que presenta Enríquez son chocantes y excesivas, seguramente cercanas al carácter morboso de los periódicos de nota roja: “Degollado. Habían colocado la cabeza a un costado del cuerpo [...] se sabía que la cabeza estaba pelada hasta el hueso y que no se había encontrado pelo en la zona. También, que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida, no se sabía si por el propio chico muerto o [...] por los dientes de otra persona”²⁰

15 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 33.

16 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 16.

17 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 17.

18 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 18.

19 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 18.

20 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 22.

Agobiada, la protagonista cree que se trata del niño conocido del que no sabe su nombre, se arrepiente de no haber hecho algo más por el chico para sacarlo de ese terrible destino, su deseo raya en el absurdo: “comprarle un patito y esos palitos para hacer burbujas y que jugara. Tranquilamente podría haberlo bañado y después nos íbamos a tomar el helado [...] o ayudar a que entrara en adopción con una familia que lo quisiera”;²¹ esto es, conferir los valores de educación y limpieza que le corresponden a ella y que resultan tan ajenos al pequeño. Después de algunas investigaciones por la policía se sabe finalmente que este asesinato fue un probable rito a san La Muerte, pero de otro niño, de otro barrio, de otro aspecto: “un gordito con hoyuelos y pelo bien peinado”²² y con un nombre, Nachito, no del chico sucio. En las escenas finales del relato, la narradora se topa con la adolescente madre del chico, la increpa, le pregunta por su hijo; finalmente, la madre reconoce haber entregado, al pequeño de cinco años y al bebé recién nacido, a algún culto: “Y a éste también se los di. Se los prometí a los dos”.²³ Se sabe, pues, que efectivamente el pequeño niño y su hermano han sido entregados a los abismos de la ignorancia y la superstición, quizá, como objetos vendibles y tasables. En efecto, se ha descubierto un terrible crimen, pero de un niño de otra clase social y de otro barrio; para los pequeños chicos sin nombre y sin futuro, para los desclasados de siempre que no alcanzan ni una mención en la nota roja o en los programas sensacionalistas, solo queda el silencio.

No queda al final sino el reconocimiento de la protagonista de la realidad que la rodea, del abismo que separa a las clases sociales de Buenos Aires, de la imposibilidad de acción: “Encendí la luz y la lámpara parpadeó: se va a quemar, pensé, voy a quedar a oscuras”.²⁴ La narración se separa en dos mundos opuestos: luz/oscuridad, educación/superstición, riqueza/pobreza, limpieza/suciedad, movimiento social/acinesia social. No hay en este relato ningún componente sobrenatural, hay una terrible puesta en escena del determinismo social y de la imposibilidad de futuro. Se nota en este cuento cómo la urbe sí muestra cambios en su ser social, notorios en una casa o en un barrio, pero cómo al mismo tiempo hay constantes inamovibles: la ausencia de porvenir para los marginados de siempre, para un niño que ni siquiera alcanza zapatos o un nombre y que solo puede ser definido desde su característica física evidente: la suciedad.

Pero Enríquez no solo narra la pobreza: el cuento “La casa de Adela” ofrece un contrapunto en el referente económico y social. Hay de nuevo una chica como protagonista, Adela; se trata de una niña rica sometida a otro tipo de marginación, no menos terrible que la del chico sucio, también definida desde una carencia, a ella le falta un brazo, es un “monstruo”, es “inquietante”:

Ella era una princesa de suburbio, mimada en su enorme chalet inglés insertado en nuestro barrio gris de Lanús [...] Adela tenía un solo brazo. O a lo mejor sería más preciso decir que le faltaba un brazo. El izquierdo [...] Le faltaba desde el hombro; tenía ahí una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía de nada [...] Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto.²⁵

21 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 23.

22 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 28.

23 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 32.

24 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 33.

25 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 65-66.

La historia de Adela es contada por una narradora adulta, quien recuerda, en el mundo de su infancia, la aventura con su hermano y con Adela. Tres pequeños niños, obsesionados por las historias de terror, que encuentran un escenario perfecto para su propia historia en una casa abandonada donde habían habitado un par de ancianos extranjeros. Después del uso de su imaginación, donde los niños inventan diversas narraciones, deciden finalmente entrar una noche a la casona que muestra algunos componentes que corresponden al mundo de lo grotesco e inquietante: se trata del mundo de lo cotidiano, pero que ha sido transformado de manera significativa: “deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares”.²⁶

La casa está abandonada, pero el pasto está siempre recortado, seco, sin vida; paradójicamente, la casa parece estar viva y se percibe una mezcla de dominios (casa/animal, inanimado/animado), ya que la casa “parece” un insecto: “Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba”.²⁷ Dentro, de noche, la casa está extrañamente iluminada por la luz del sol. Los objetos en las habitaciones parecen, a primera vista, comunes: hay un teléfono, ropa limpia apilada, un libro de medicina, pero también objetos que resultan inquietantes, no por su esencia, sino por su extraña colocación: “un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podría reflejarse ahí?”.²⁸ Estantes ordenados repletos de uñas y dientes: “Al principio no supe lo que estaba viendo. Eran objetos chiquitísimos, de un blanco amarillento, con forma semicircular [...] Sentí que el zumbido me ensordecía y me puse a llorar. Abracé a Pablo, pero no dejé de mirar”.²⁹

El miedo en los hermanos es producido por los objetos familiares que han sido “movidos”, puestos en un “orden” distinto, y que les resultan extraños porque ellos pertenecen al mundo ordenado de la infancia “normal” y “completa”. Sin embargo, Adela, perteneciente al mundo de la deformidad y lo incompleto, no siente miedo sino atracción. Finalmente, esa misma noche, la casa, en sí misma deformada, devora a la pequeña Adela: “Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta”.³⁰ La policía, en sus investigaciones, afirma que “La casa era una cáscara [...] recuerdo que los escuché decir ‘máscara’, no ‘cáscara’. La casa es una máscara, escuché”.³¹ ¿Máscara de qué? Probablemente del orden social: “El exterior de la casa es la máscara o la apariencia del hombre”.³²

No puede negarse el elemento sobrenatural involucrado en la desaparición de Adela, pero, si en el género del terror, los personajes y los acontecimientos suelen estar clasificados sobre la base del bien y del mal; en el grotesco, por su parte, la súbita irrupción ocurre de manera “inaprensible, inexplicable e impersonal. Empleando un nuevo giro podríamos decir: *lo grotesco es la representación del ‘id’*, o sea, ese *id* fantasmal”,³³ esto es, simplemente sucede, sin fuerzas divinas o demoniacas de por medio. En todo caso, lo único monstruoso en el cuento no es sino la mutilación de Adela, la casa deformada se ha quedado

26 Kayser, *Lo grotesco*, 224.

27 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 71-72.

28 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 77.

29 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 76.

30 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 78.

31 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 78.

32 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 2003), 259.

33 Kayser, *Lo grotesco*, 225.

con lo que le corresponde. Lo inquietante está de nuevo en el mundo de lo familiar y lo doméstico, en una casa. Acudo al segundo epígrafe que inicia el volumen de cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*: “I am in my own mind. / I am locked in the wrong house” de la poeta estadounidense Anne Sexton, perteneciente a *For the Year of the Insane*, y que acude al simbolismo de la casa como ser interior, representación de los diversos estados del alma. En ese sentido, una probable lectura del cuento indicaría que Adela no ha hecho otra cosa que encontrar su lugar de pertenencia, la casa correcta, aunque, a los ojos de los demás, otra vez la mirada del orden establecido, este hecho parezca atroz.

Prosigue en el cuento la perspectiva de la narradora al recordar cómo su hermano Pablo, colapsado por lo acontecido, se suicida a los veintidós años, genera su propia deformidad, similar a la de su amiga de la infancia: “quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado, y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente [...] parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje”³⁴

Si el cuento de “El chico sucio” se emparenta con el tono de la nota roja, “La casa de Adela” retoma el tono de la leyenda urbana: “hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano, y entonces veremos reflejado lo que ella vio, quién se la llevó [...] Mi hermano [...] vio esas indicaciones e hizo ese viejo ritual una noche. No vio nada. Rompió el espejo”³⁵ Efectivamente, si bien en este relato hay un elemento sobrenatural, este aparece para otorgar un incremento de sentido de lo “raro” o de lo *otro* como componentes de nuestra sociedad. El título del cuento finalmente anuncia una correspondencia: el mundo normal le resulta extraño a Adela, la rechaza, pero encuentra su lugar en el mundo de lo inquietante, hay un sentido de pertenencia, de completud: la casa *de* Adela. La narradora, voz adulta y racional, al recordar, afirma la existencia de la otredad: “yo sé que tiene razón. Que esta es su casa”³⁶ Se trata nuevamente del mundo urbano, marcado por la imaginación infantil y por el gusto hacia lo fantástico de unos niños de barrio que, sin embargo, pone la crítica en las carencias de un grupo, en la anormalidad de un cuerpo, en la exclusión de un individuo de un cuerpo social que relega a lo distinto hasta hacerlo desaparecer.

La deformidad de la infancia no solo es un tema que incida en el presente de la autora, sino que se encuentra en las bases históricas de la sociedad porteña. El cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” es una reescritura de la anécdota histórica del primer asesino serial de Argentina, Cayetano Santos Godino, anécdota de principios del siglo XX que, con todos los componentes de morbo y sangre que quedaron registrados en las investigaciones policíacas de la época, subraya la deformidad moral de un pequeño asesino. El último crimen del Petiso, por el que es llevado a la cárcel, es cometido a la edad de dieciséis años, pero comienza su carrera delictiva a los siete años y suma cuatro asesinatos, siete tentativas de asesinato y siete incendios intencionales. Hijo de inmigrantes italianos, niño maltratado por su padre y marcado por la muerte de un hermano, pronto en su vida comienza a copiar el maltrato y la muerte desde su cotidianidad: sus víctimas fueron niños de entre dos y trece años.

34 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 68.

35 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 79.

36 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 80.

Este oscuro personaje es actualizado desde la profunda ironía del título del cuento³⁷ que recupera un trabalenguas, un simple juego verbal infantil, pero que se trata del macabro método con el que el Petiso marca a la última de sus víctimas, el pequeño Jesualdo: “Así que al rato volvió a la escena del crimen. Llevaba un clavo. Lo clavó en la cabeza del niño, que ya estaba muerto [...] Quién sabe por qué, asistió al velorio del niño al que había matado. Dijo, más tarde, que quería ver si todavía tenía el clavo en la cabeza”³⁸.

También, de manera paralela, el narrador omnisciente relata, en el Buenos Aires actual, la historia de Pablo (el mismo nombre del personaje del trabalenguas), un guía de turistas que relata los crímenes famosos ocurridos en la ciudad y al que se le aparece la figura fantasmal del Petiso. El crimen se convierte así en objeto de consumo, en espectáculo, en la marca de una ciudad signada por la violencia: “[El Petiso] no tenía más motivos que su deseo y parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa”³⁹.

Este “lado oscuro” de la Historia es actualizado desde la historia de Pablo, casado, con un hijo recién nacido, quien vive su propia crisis doméstica desatada por el nacimiento del niño: cansancio y enojos de la esposa, crianza complicada, falta de dinero, el miedo absurdo de la madre por una posible muerte del hijo, en resumen, el infierno de lo cotidiano. Ante este difícil panorama, Pablo juega con la idea, nunca realizada, de la muerte de su hijo:

La cuna inmóvil estaba oscura. Parecía el cuarto de un chico muerto, conservado intacto por una familia de duelo. Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer [...] Tocó la pared y se encontró con el clavo, que seguía esperando. Lo arrancó de un tirón seco y se lo metió en el bolsillo [...] Sonrió pensando en su pequeño triunfo y decidió acostarse en el sofá del *living*, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos.⁴⁰

Se encuentran analogías entre Pablo y el Petiso, en el infierno de las vidas personales, desde lo cotidiano o lo terrible, que pueden materializar, o solo pensar, el asesinato de un niño, como hecho consumado o como hecho probable. El elemento sobrenatural del relato, el “fantasma” del Petiso que se le aparece a Pablo, tiene una función más bien metafórica: “el Petiso espectral, parado a su lado, aparecía y desaparecía, temblaba, se desdibujaba, como si estuviera hecho de humo o niebla”⁴¹. Parece tratarse de un guiño: el crimen infantil como base histórica de Buenos Aires.

“El patio del vecino”, por su parte, desde una voz omnisciente, presenta a una joven protagonista depresiva, alienada, que, finalmente, abrirá los ojos a una terrible realidad. Se trata de Paula, socióloga, preocupada

37 Me refiero a ironía en tanto presenta un “contraste entre valores de signo diferente [...] dos instancias en conflicto”; cf. Pere Ballart, *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Sirmio Quaderns Crema, 1994), 295-296. En este caso, se da el contraste entre el sentido lúdico que plantea el trabalenguas y el sentido criminal del último asesinato del Petiso.

38 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 89.

39 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 87.

40 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 91-92.

41 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 90.

por el bienestar de la infancia, y que ha fungido como trabajadora social en un hogar de tránsito. Sin embargo, después de cierta irresponsabilidad en su trabajo, es cesada y debe vivir con el recuerdo de sus errores y de no haber podido ayudar a los niños marginales que estaban a su cargo; obsesionada, comienza a trastornarse: depresión, angustia, fármacos, etc.

La mudanza a una nueva casa abre la narración: es una bella casa en un barrio tranquilo, amplia, alquilada a buen precio, donde podrán, Paula y su esposo, disfrutar de una buena vida; ella podrá terminar sus estudios y, quizá, tener posteriormente un bebé: el sueño clasemediero de jóvenes profesionistas. Pronto este sueño se ve resquebrajado con la irrupción de lo inquietante: la mirada al patio del vecino, la mirada a lo *otro*. El patio de su casa muestra solo una fisura: “En una esquina, sin embargo, el alambre se había caído. Desde allí era posible asomarse y se alcanzaba a ver un pedazo del patio del vecino”,⁴² Por esta fisura se cuela el mundo de lo *otro*: unos fuertes golpes a la puerta una noche: “como puñetazos de unas manos enormes, manos de bestia, puños de gigante”,⁴³ una presencia extraña a los pies de su cama otra noche: “Parecía un niño, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea clara de la calva, y era muy pequeño, delgado [...] el supuesto chico salió corriendo, pero la corrida fue demasiado veloz para un ser humano [...] Seguro era Eli porque había corrido como un gato”.⁴⁴

Estos eventos inquietantes son atribuidos por la protagonista a su imaginación exaltada por su reciente depresión, pero un pleito con su marido poco comprensivo, una vuelta a la soledad, alimentan su curiosidad y vuelve la mirada al patio del vecino, donde observa algo perturbador: apenas un fragmento de una pierna, de un torso, de una cadena: “un chico muy delgado y completamente desnudo; alcanzaba a verle los genitales”.⁴⁵ Creyendo que se trata de un niño maltratado, y abrumada por la idea de por fin salvar a un niño (“Podía salvar al chico encadenado. Iba a salvarlo”),⁴⁶ irrumpe en la casa vecina aprovechando la salida del dueño de la casa, un hombre aparentemente normal en su aspecto, pero de cierta hosquedad. De nueva cuenta, como en la casa de Adela, la casa, el terreno de lo cotidiano y del mundo de la clase media, comienza a transformarse: una casa limpia, pero sin electricidad; una cocina prolija, pero maloliente: “las alacenas estaban llenas de carne podrida sobre la que crecían y se solazaban los gusanos blancos de la descomposición”.⁴⁷ Hay empapelado en las paredes, pero con una extraña escritura: “parecían signos pequeños, como una trama arácnida”,⁴⁸ hay libros de medicina, pero con dibujos obscenos: “alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia”.⁴⁹

Paula huye despavorida de esa extrañeza, pero es demasiado tarde, el mundo del vecino se encuentra ahora en el de ella; el monstruoso niño invade su casa: “El chico estaba sobre la cama [...] tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y grasientos, como sardinas [...] ella le vio

42 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 133.

43 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 133.

44 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 137-138.

45 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 139.

46 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 147.

47 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 148-149.

48 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 149.

49 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 150.

los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular [...] El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza”.⁵⁰ Después de que el chico devora a la gata, le espera, a Paula, un destino similar; desde un atisbo de razón, la protagonista alcanza a preguntar: “¿Por qué [...] ¿Qué sos?”;⁵¹ no hay respuesta, solo la inmovilidad de Paula: “quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas”.⁵² Finaliza el relato con la muerte inminente de la protagonista y la ironía de ser destruida por el niño al que quería salvar. Se enfrentan los tópicos expuestos al inicio de este artículo sobre la idealización de la niñez inocente confrontada con la niñez perversa de la realidad. Para Paula, es imposible salvar algo que no desea ni puede ya ser salvado; en todo caso, la ayuda correspondería a la protagonista quien, cándidamente, termina por ser asesinada, devorada por la infancia. Como en otros relatos del volumen de cuentos, los protagonistas deben enfrentar su destino en soledad, ya que tanto las figuras maternas como las parejas o esposos son más bien indiferentes. El tema de la familia disfuncional, de la sociedad enajenada, cruza todos los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Así también el relato “Bajo el agua negra”, que expone los detritus de la modernidad bonaerense y ensaya una metáfora sobre la ausencia de futuro. La mirada racional corre esta vez a cargo de una empeñosa y recta fiscal, Marina Pinat. Al igual que Paula, la protagonista de “El patio del vecino”, y la narradora de “El chico sucio”, la fiscal está decidida a hacer bien su trabajo, a confrontar al corrupto aparato policiaco de la ciudad y a hacer justicia a un par de chicos que han sido asesinados, arrojados al río, por unos policías. El río, usualmente símbolo del flujo de la vida, incluso liberación y purificación,⁵³ funciona como símbolo de la acinesia y la oscuridad de la civilización; las mejores condiciones de vida de las clases adineradas, el desarrollo y la modernidad de un país solo pueden darse a costa del sufrimiento y las condiciones malsanas de los grupos sociales menos favorecidos. El río que debería ser el progreso, el Riachuelo cercano a la Villa Moreno, está detenido: “el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad. La autopsia estableció que el chico había intentado nadar entre la grasa negra”.⁵⁴

El componente sobrenatural aparece cuando la fiscal es visitada por una extraña adolescente quien le informa que uno de los chicos asesinados, Emanuel (“Dios está con nosotros”), ha vuelto a la Villa, que no a la vida, y desea verla: “El muerto espera soñando”.⁵⁵ Movida por la curiosidad y aún en busca de justicia, Marina se adentra en este mundo marginal; el otrora barrio pobre pero lleno de bullicio es ahora una tierra extrañamente muerta y silenciosa. Acude a la iglesia en busca del cura, este, antaño tan activo y esperanzado como Marina, se encuentra acabado y, desolado, se suicida frente a ella. Todo el escenario de la Villa y de la iglesia muestra turbadoras inversiones, así el mundo del lenguaje y la escritura: “Las paredes de la iglesia ya no estaban limpias. Estaban cubiertas de grafitis. De cerca, Mariana pudo ver que eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHR ODOG”.⁵⁶ También ha sido invertido el mundo de lo sagrado: “El crucifijo había desaparecido, lo mismo

50 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 152.

51 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 153.

52 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 153.

53 Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 885.

54 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 157.

55 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 173.

56 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 168.

que las imágenes del sagrado corazón de Jesús y la Virgen de Luján [...] En el lugar del altar había un palo [...] Y, clavada en el palo, una cabeza de vaca”.⁵⁷ En este escenario, la infancia existe deformada: “Tenía un cuerpo de ocho o diez años y ni un solo diente [...] los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar (¿o eran patas? Siempre dudaba de cómo llamarlas)”,⁵⁸ y casi sin lenguaje: “el chico deforme se había dado vuelta y gritaba mudo, abría la boca y gritaba sin sonido”.⁵⁹

Hay también una parodia de una fiesta popular, de una murga, como piensa en un inicio la fiscal. Si la fiesta popular resalta el carácter cíclico de la vida, de la regeneración, lo que hacen los habitantes de la Villa desde una falsa murga es copiar el ritual desde la muerte: “Una fila de gente que tocaba los tambores murgueros, con su redoblantes tan ruidosos, encabezada por los chicos deformes con sus brazos delgados y los dedos de molusco [...] Detrás de ellos iba el ídolo que cargaban sobre una cama [...] y lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo”.⁶⁰ Se trata de Emanuel, el chico muerto, la parodia de Jesucristo, vencedor de la muerte, salvador de la humanidad, para afirmar lo contrario: el chico vuelve de la muerte, como Cristo, pero no para prometer una trascendencia, sino para afirmar la no vida como base de su sociedad. No es solo que el río represente el estancamiento social, sino que Mariana Enríquez propone, incluso, una vuelta al primitivismo: el no lenguaje, el retorno a ídolos primigenios, a la superstición, y va incluso más allá, a la inmovilidad y al silencio.

Emanuel es entonces un recordatorio de esos marginados que simbólicamente se niegan a morir para que el mundo vea, esa es la función de la fiscal: fungir como testigo del retroceso y de la desesperanza. Al igual que las otras protagonistas de estos cuentos, solo queda la confrontación con una realidad pavorosa que el mundo del orden y la razón se niega a ver y escuchar: “Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores”.⁶¹

Si bien es evidente el componente sobrenatural en este cuento, lo que se destaca es una inversión de valores: el orden establecido (Iglesia y Estado) es inoperante y el mundo de los desclasados debe crear sus propios lenguajes, rituales y modos de vida. El progreso que se esperaría de una sociedad es negado y, a cambio, se superpone la no regeneración y la deformidad como pauta social de la Villa. El cuento critica cómo el poder ilimitado del Estado, o de la industria, ha abusado de los marginales y los ha dejado sin nada material, pero también sin conocimiento y sin base espiritual, muertos. No asusta la muerte en sí misma, sino la producción hegemónica de la muerte y la deformidad.

Hay otro elemento importante que cruza los relatos y que se relaciona con el grotesco moderno: la ironía.

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes

57 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 168-69.

58 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 168.

59 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 171-172.

60 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 172-173.

61 Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, 174.

aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes [...] no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía.⁶²

La exageración, la hipérbole, es un componente vital de la figuración irónica; es en el exceso que se muestran las fisuras de la modernidad:

En *Las cosas que perdimos en el fuego* aparece además otra marca registrada de Silvina Ocampo, la exageración. Mariana Enríquez sostiene esa mueca como un gesto heredado y sus cuentos se preguntan qué sucede más allá del límite en cualquier situación. Si las adolescentes angustiadas se tajan las muñecas, aquí se arrancan uñas, cabello y pestañas. Si la contaminación ambiental genera cáncer, aquí provocará una comunidad mutante del mejor cine Z. Las historias juegan con la tensión entre la normalidad y sus extremos en una literatura exagerada e irónica que provoca gracia y terror.⁶³

No me parece, sin embargo, que la ironía en estos relatos provoque gracia o terror. La ironía no tiene como función sobresaltar ni formar una sonrisa, sino despertar la conciencia crítica, develar lo oculto y mostrar las fracturas de lo aparentemente completo y acabado.

Me referí antes a los variados procesos de disolución involucrados en el grotesco según Kayser: deformidad, anulación de categorías, destrucción de conceptos, mezcla de dominios, etc. Todos estos componentes se encuentran en los relatos de Enríquez: se mezcla lo sobrenatural con lo real; un niño parece más un gato o un monstruo; los niños del río crecen deformados o no tienen identidad alguna; no tienen un nombre o tienen uno que resulta una parodia; las cosas de lo cotidiano se transforman y se refuncionalizan. Una casa se transforma en un insecto que devora; el vecinito del barrio es un pequeño asesino; las creencias establecidas de un grupo se trastocan cuando irrumpen en sus vidas el mundo de la otredad y se pone en entredicho el concepto de identidad: “¿Qué sos?”

Pero me interesa discutir un poco más el último elemento que destaca Kayser como constitutivo del grotesco: “la aniquilación del orden histórico”. La literatura y la historia de América Latina, desde su nacimiento, han estado signadas por el tópico de civilización y barbarie. La violencia, la deformidad o lo monstruoso parecen ser, incluso, la marca cultural de América Latina vista por Occidente que desde muy temprano habló de naciones “niñas” o habitantes “monstruos”. Si el Renacimiento europeo buscaba las proporciones armónicas, el descubrimiento de América, primero, sus violentas independencias y su realidad racial y social, después, afirmaban la desarmonía y la heterogeneidad. Es cierto también que la ciudad latinoamericana se convirtió en una utopía, el “sueño del orden” o el “sueño de la inteligencia”, como atinadamente la llama Ángel Rama,⁶⁴ sueño que, sin embargo, terminó por ser rebasado por la penosa realidad de nuestras sociedades y consumido por la propia condición jerárquica desde el que fue construido. “El sueño de la razón produce monstruos”, afirmaba Goya en su célebre aguafuerte.

La civilización moderna ha concebido la Historia, y su progreso inherente, como una emancipación del hombre, como una posibilidad de futuro que lo libere, eventualmente, de la opresión y el sufrimiento. Pero,

62 Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 341.

63 Cabral, “Frente a todos nuestros miedos”, 126.

64 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 23.

si como Enríquez, en la historia, se introduce el retroceso protagonizado por los marginados de siempre: pobres, deformes, explotados, enajenados y, por supuesto, los más jóvenes, los niños, los más vulnerables, la crítica a la civilización es evidente. Los marginados, el “hombre salvaje”, o especificaría, el “niño salvaje”, siempre ha estado en los imaginarios de la civilizada cultura occidental, como bien apunta White:

Sometimes this oppressed or repressed humanity appeared as a threat and a nightmare, at other times as a goal and a dream; sometimes as an abyss into which mankind might fall, and again as a summit to be scaled; but always as a criticism of whatever security and peace of mind one group of men in society had purchased at the cost of the suffering of another.⁶⁵

Así, la infancia, ese marginal de los relatos de Mariana Enríquez, aparece como ambos, como amenaza y pesadilla. Son violentos o violentados, todos son producto del “progreso” moderno. Deberían ser antihistóricos, pero, por eso, la autora insiste en traerlos a la historia; esto es aún más claro con la reescritura del Petiso Orejudo, llama la atención que el primer asesino serial registrado en la historia de Argentina, con todo y sus componentes folclóricos y efectistas, sea precisamente un niño. De tal modo, Emanuel, el chico que vuelve de la muerte, reclama un lugar en el mundo, en la historia, no en el mundo fantástico de lo sobrenatural. Perturban, molestan, insisten en mostrar su suciedad, su deformidad, su perversión y sus fisuras que no son sino producto de las fisuras de la sociedad. Este “niño salvaje” vuelve y “re-muerde” la conciencia histórica, la noción de civilización y progreso; nos indica que es miembro de nuestra sociedad y no una construcción ficcional. El hecho de que estos cuentos se narren desde aparentes convenciones del terror, donde lo sobrenatural tendría que ocupar un lugar relevante, no hace sino subrayar lo contrario: no hay nada de sobrenatural en los relatos.

Es cierto que estos niños parecen asustar, en tanto no prometen un retorno a la idílica edad dorada, sino a lo irracional y salvaje. Es interesante ver cómo en dos cuentos: “El patio del vecino” y “Bajo el agua negra” se subvierte el mundo de la escritura, aquel de la “concentración, elitismo, jerarquización”;⁶⁶ en el primer cuento, la escritura en las paredes de la casa quiere ser un intento de organización; en el segundo, la escritura en los muros de la iglesia (YAINGNGAHYOGSOTHOTHEELGEBFAITHRODOG) es justo lo contrario, es la afirmación del desorden, el reverso del lenguaje, el vacío. En efecto, como subraya el grotesco: todo absoluto queda derrumbado, se anula la categoría del *yo*, se invierte o se niega el mundo del conocimiento; todo esto no tiene como objetivo simplemente estremecer, sino plantear una posición crítica.

Enríquez marca incisivamente las cruentas realidades no solo de las tan problemáticas civilizaciones latinoamericanas, sino probablemente de toda civilización moderna, que niega o desdibuja siempre a sus sectores vulnerables. Muestra que, aunque aparentemente estos niños no tienen un lugar ni en la sociedad ni en la historia, sí lo tienen de un modo alternativo, para escándalo del poder hegemónico y de la estabilidad burguesa, y sus comportamientos, salvajes, erráticos o incómodos, no solo tienen lugar, sino hasta legitimidad.

Por supuesto que la crítica de Enríquez deja un mal sabor de boca: la “alteridad” infantil, este conjunto de niños torturados, salvajes, deformados o asesinos, la parte oscura de la sociedad está, en estos relatos,

65 Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 180.

66 Rama, *La ciudad letrada*, 43.

significada por aquellos que se supone representan la inocencia y el futuro. Pero no hay tal futuro, los niños están sujetos a un determinismo social bastante peculiar, son el síntoma de una sociedad: el chico sucio y su hermano nonato están destinados a una muerte temprana producto de la ignorancia y la superstición; el Petiso, niño maltratado, está condenado a asesinar; el niño gato a ser degenerado y salvaje; Adela a ser excluida; los chicos del agua negra a ser ladronzuelos y deformados, a ser agredidos por el poder, a ser el resultado de la sociedad caníbal moderna, enajenada por el éxito, el trabajo, la tecnología o el bienestar. Son pequeños abortados de la historia, con carencias afectivas y educativas, arrojados del “progreso”.

Estos cuentos presentan la oposición entre dos grupos: la racionalidad del orden adulto y la irracionalidad de la infancia, que se miran y que cruzan el umbral que los separa. El mundo del orden caracterizado en su mayoría por mujeres protagonistas (excepción hecha de Pablo, el guía de turistas de “El Petiso Orejudo”), con poder de acción, educadas, de estratos medios o altos, y, por otro lado, la alteridad infantil. Son mundos opuestos, la invasión de un mundo a otro implica justamente el nacimiento de lo inquietante. Así, los protagonistas de estos cuentos

se encuentran del lado de la cotidianidad y la cordura, y no del otro, donde abundan la violencia y la irracionalidad [...] El miedo emerge, pues, en el espacio de la comodidad. Lo siniestro se activa cuando los y las protagonistas de estos relatos se dan cuenta de su lugar de frontera, reconociendo al otro, viéndolo y observándose a sí mismos al borde de una racionalidad distinta, de otra dimensión.⁶⁷

Los personajes (una diseñadora, una socióloga, una fiscal, un licenciado en turismo, la mujer que recuerda) cruzan el umbral que separa un mundo del otro con funestas consecuencias: la frustración en la narradora de “El chico sucio”; el dolor del recuerdo para la narradora de “La casa de Adela”; la angustia para la fiscal de “Bajo el agua negra”; es, incluso, la muerte para Paula, la protagonista de “El patio del vecino”; la idea del infanticidio en el caso de Pablo. Ese cruce es, quizá, por primera vez para los personajes, un mirar lo *otro*. Todos ellos, más o menos representantes del centro o la razón, se asoman a la periferia o a lo inquietante. Hay una significativa inversión de valores: la inocencia corresponde a las mujeres adultas que suponen, desde su fe en el orden, la bondad, la educación y la justicia, que pueden cambiar el mundo. Esto sucede así, por ejemplo, desde la heroicidad de la fiscal, quien, incluso, lleva un arma a la Villa Moreno, ¿pero de qué sirve un arma en un barrio en el que ya todos están muertos? En el grotesco, los hechos inquietantes se dan desde el vacío, “ya no existe cosa alguna”,⁶⁸ no hay fuerzas divinas o demoniacas en pugna, no hay una lucha entre el bien y el mal. No hay coordenadas ni punto de orientación en el vacío.

En esta sociedad moderna, ya no es posible robar el fuego a los dioses, no hay un modelo de progreso, no hay un camino hacia adelante, pero tampoco hay un retorno al pasado: si el anhelo de la edad adulta es la vuelta a la edad de oro, a la infancia, este, si fuera posible, sería pavoroso. No hay movimiento: hay acinesia y vacío, por eso, simbólicamente, Paula, la protagonista de “El patio del vecino”, cuando ve, se paraliza. Ella representa la imposibilidad de acción ante un mundo que parece transformado. Digo que “parece” transformado porque realmente no es así, no ha cambiado de pronto, sino que siempre ha sido

67 Lorena Amaro, “La dificultad de llamarse ‘autora’: Mariana Enríquez o la escritura *weird*”, *Revista Iberoamericana* 85, n.º 268 (2019): 806-807, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7808>.

68 Kayser, *Lo grotesco*, 171.

así, como nos indica el Petiso Orejudo, solo que no lo percibíamos. La mirada previa de estos personajes es una enajenada, una que no alcanza a ver; la final, una que ve el espanto que habita en lo social.

El margen no está en la periferia, sino en el centro, es nuestro vecino. El espanto ocurre dentro del terreno de lo familiar, es la ciudad de Buenos Aires, es el río, la iglesia, el barrio, la casa de al lado o la casa propia. Todo se ha trastocado en un mundo sin bondad, sin amor, sin orden, sin ley. La intimidad entre los seres es cancelada: la mamá del chico del río ya no desea verlo; la madre del chico sucio lo entrega a un extraño culto; Pablo es excluido de su vida familiar; Adela es rechazada por la sociedad; al menor disgusto el esposo de Paula la abandona. No hay ningún vínculo profundo, ni familiar ni social: el orden en el que supuestamente debería basarse la realidad es anulado.

La autora presenta un mundo desarticulado, sin fuerzas extrañas a las que culpar, donde los protagonistas abren los ojos para mirar al *otro*. Es una mirada singular que asume la contradicción, la parte sombría del ser propio y de una sociedad y, sobre todo, que hace visibles a los invisibles, estos que hablan poco o que casi no hablan, pero que insisten en mostrar su existencia. Lo que Mariana Enríquez ve es a la infancia, los exhibe, los convierte en centro, los despoja de cualquier idealización y nos muestra las taras de una sociedad.

Bibliografía

- Amaro, Lorena. "La dificultad de llamarse 'autora': Mariana Enríquez o la escritura *weird*". *Revista Iberoamericana* 85, no. 268 (2019): 795-812. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7808>.
- Argullol, Rafael. *El héroe y el único: El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus, 1984.
- Ballart, Pere. *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio Quaderns Crema, 1994.
- Boix, Verónica. "Mariana Enríquez: Simpatía por los demonios". *Clarín, Revista Ñ*, 31 de enero de 2020. https://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html.
- Cabral, María Celeste. "Frente a todos nuestros miedos: La única mujer rebelde es la que arde". *Memoria Académica* 7, no. 13 (2016): 125-128. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57110>.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.
- Diccionario de la lengua latina*. México, 1956.
- Elias, Norbert. *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma/Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Enríquez, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Martinelli, Leonardo. "Mariana Enríquez: El fuego camina conmigo". *El Planeta Urbano*, 21 de agosto de 2020. <https://elplanetaurbano.com/2020/08/mariana-enriquez-el-fuego-camina-conmigo/>.
- Paz, Octavio. "Los hijos del limo". En *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, 299-442. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Cómo citar este artículo en Chicago: Álvarez Lobato, Carmen. "La escritura femenina en *La travesía*, de Luisa Valenzuela: entre los pliegues del yo autobiográfico". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 77-88. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a05>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

La escritura femenina en *La travesía*, de Luisa Valenzuela: entre los pliegues del yo autobiográfico

Feminine writing in *La travesía*, by Luisa Valenzuela: between the folds of the autobiographical self

Daniela Álvarez Yepes¹ 

RESUMEN

En este artículo se analizan las estrategias autfigurativas de *La travesía* de Luisa Valenzuela en términos de las narrativas del yo, la dictadura argentina y el feminismo, encontrándose una correspondencia entre la desautorización de la voz y la estructura del relato autobiográfico y el retrato de la experiencia de la violencia del régimen militar y de género. Inicialmente, se sitúa a la novela en el auge de las narrativas del yo que, con recursos literarios que se separan de los escritos autobiográficos más conservadores, denuncian la imposibilidad de entender al sujeto como unívoco, a la vez que fundan diferentes aproximaciones al recuento de la experiencia. Dicha localización permite explorar los experimentos formales que Valenzuela lleva a cabo en torno al ejercicio autobiográfico y que ponen de relieve la crisis de la construcción de la memoria y la exposición de la subjetividad contemporánea. Además, se demuestra cómo tales estrategias sirven de vehículo a la reflexión sobre el feminismo y la dictadura que permean la totalidad de su obra. Para esto, se acude a la noción de escritura femenina de Valenzuela, la cual antepone la multiplicidad de perspectivas a la univocidad de la voz autobiográfica, lo ambiguo a lo preciso, y lo colectivo a lo autoritario. *La travesía* es, entonces, leída como parte de las obras que acuden a la narración de la propia experiencia en un marco del recuento de la memoria colectiva, con juegos narrativos que señalan la futilidad deíctica del yo y la dificultad de relatar el tiempo pasado, sin, por ello, abandonar el llamado a su reconstrucción como garantía de no repetición.

Palabras clave: Autobiografía; Autoficción; Autfiguración; Luisa Valenzuela; Novela de dictadura; Escritura femenina; Narrativas del yo.

1 Estudiante de Maestría en Estudios Culturales de la Universidad de Freiburg, Alemania. Profesional en Estudios Literarios. Correo: daniela1224@gmail.com.



ABSTRACT

This article analyzes the autofigurative strategies of *La travesía* by Luisa Valenzuela in terms of the narratives of the self, the Argentine dictatorship and feminism. A correspondence is found between the disavowal of the voice, the structure of the autobiographical account and the portrait of the experience of the violence of the military regime and of gender. Initially, the novel is situated at the height of the narratives of the self that, with literary resources that are separated from the most conservative autobiographical writings, denounce the impossibility of understanding the subject as univocal, while founding different approaches to the retelling of the experience. This location allows exploring the formal experiments that Valenzuela carries out around the autobiographical exercise and that highlight the crisis of the construction of memory and the exposure of contemporary subjectivity. In addition, it is shown how such strategies serve as a vehicle for reflection on feminism and dictatorship that permeate all of her work. For this, Valenzuela's notion of feminine writing is used, which puts the multiplicity of perspectives before the univocity of the autobiographical voice, the ambiguous before the precise, and the collective before the authoritarian. *La travesía* is, then, read as part of the works that come to the narration of the experience itself in a framework of the retelling of collective memory, with narrative games that point out the deictic futility of the self and the difficulty of recounting past time, without, therefore, abandoning the call for its reconstruction as a guarantee of non-repetition.

Keywords: Autobiography; Autofiction; Autofiguration; Luisa Valenzuela; Dictatorship Novel; Feminine Writing; Narratives of the Self.

Desde que en el siglo XX se declaró la muerte de la poesía, los escritores se han dedicado a sortear el enmudecimiento traído por la guerra. La literatura latinoamericana, compuesta de un monumental número de obras alrededor de las dictaduras, los exilios y las desapariciones, representa un caso paradigmático del esfuerzo por narrar el horror. Esa apuesta ha significado una explosión de las formas y los estilos narrativos. En particular, en la literatura argentina que precedió a 1973, esto significó pensar un lenguaje más plástico y maleable, que permitiera acercarse a una realidad que se batía entre límites absurdos.²

Si bien la tendencia a la experimentación es una de las características estéticas atribuidas al *boom* latinoamericano, buena parte de la literatura de fin de siglo, en ocasiones, agrupada bajo la etiqueta de *post-boom*, se desliga de esta al enlazar los juegos formales y narrativos con una orientación hacia la realidad sociopolítica.³ Es el caso de la escritora argentina Luisa Valenzuela, cuya obra ha sido celebrada por la crítica debido a la combinación de estilos asincrónicos y heterogéneos, el uso de la parodia, la fragmentación de las voces y la desjerarquización de los discursos en el tratamiento de la violencia estatal y de género que ha dibujado como dos caras de la misma moneda.⁴

2 Cristina Piña, "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 517-519 (1993): 124.

3 Philip Swanson, "The Post-Boom Novel", en *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, ed. por Efraín Kristal (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 83.

4 Alyce Cook, "Luisa Valenzuela's *La travesía*: A Search for Order", en *Modernisms and Modernities: Studies in Honor of Donald L. Shaw*, ed. por Susan Carvalho (Newark: Juan de la Cuesta, 2006), 321-331; Gwendolyn Díaz, "Una odisea hacia el caos: 'La travesía' de Luisa Valenzuela", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-odisea-hacia-el-caos-la-travesia-de-luisa-valenzuela-931424/>; Jaime P. Gómez, "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela", *Confluencias* 12, no. 2 (1997): 89-99; Susana Ynés González Sawczuk, "A dos tiempos: Narrativas de autoficción en *La travesía* de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, coord. por Pol Popovic-Karic y Fidel Chávez (Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2013), 39-62; Nelly Martínez, "Luisa

La obra de Valenzuela está conformada, principalmente, por colecciones de relatos y novelas en que el poder aparece materializado en diferentes avatares, entre esos, el Estado, el falo y el lenguaje, que han correspondido a las diversas perspectivas con que los críticos han abordado su narrativa. En el caso de sus obras más comentadas, *Simetrías* (1993) y *Cambio de armas* (1982), se ha señalado que su tratamiento literario logra entretejer “el discurso privado [con] el público, lo erótico con lo político, y el sufrimiento individual concreto con la retórica abstracta del autoritarismo de la llamada ‘guerra sucia’”, para demostrar que tales sincronías no son ajenas a la dictadura, sino sus propias armas.⁵ Ese juego de equivalencias entre los modos de represión construye el núcleo de, incluso, sus obras más experimentales tanto formal como temáticamente, en las que los engranajes de sintaxis erráticas, sistemas gramaticales desmontados y visiones caleidoscópicas parecieran no remitir a la realidad política argentina. Sin embargo, es ese enmascaramiento de la realidad material, como si de un secreto se tratara, lo que destaca su obra y lo que ha llevado a críticos como Jaime P. Gómez a preferirla frente a las llamadas novelas de dictador, enfocadas en la figura magnética del tirano, por mover al centro de la representación al sujeto y lo colectivo, así como los efectos devastadores del régimen militar.⁶ La narrativa de Valenzuela arremete contra esos personajes gigantescos y los desplaza a entornos fragmentados, plurales y dialógicos, donde su discurso e imagen son confrontados.

En ese particular universo narrativo, aparece *La travesía*, novela publicada en 2001 por Norma y recientemente reeditada por Arte y Literatura en 2017, que ha sido leída por la crítica en clave de feminismo, con énfasis en el cuerpo y el deseo: dos de los principales ejes temáticos de la obra. *La travesía* narra los esfuerzos de una mujer por localizarse en su memoria y en su propio deseo; un viaje, como se intuye desde el título, en el que sale a su encuentro.

Formalmente, *La travesía* se construye como un experimento del género autobiográfico desde el que se fabrican reflexiones en torno a la memoria, a la posibilidad de narración de la experiencia y a la autoridad deíctica del yo que, aun volviendo sobre el recuento de la violencia dictatorial, si bien de manera menos evidente, no ha sido cabalmente analizado por la crítica. La novela funciona así como un escenario donde Valenzuela extiende una narración heterogénea, que no termina de decidirse entre la ficción, la autobiografía y el ensayo, y que es a la vez punto de encuentro de sus reflexiones sobre el poder, el deseo y el cuerpo y la preocupación por la narración de la propia experiencia. De esta manera, el lector acude a una obra en línea con las propuestas estéticas y formales de la época –ya se entreveía la popularidad que tendría la autoficción y otras narrativas del yo, así como el despliegue estilístico de la llamada literatura posmoderna–, que presenta, aunque de manera subrepticia, una aguda denuncia de la estructura patriarcal y el régimen militar argentino; todo ello atravesado por la pregunta de cómo volver sobre la memoria y la fiabilidad de su recuento.

Valenzuela's 'La travesía': The Vagina Monologues and the Experience of Wholeness", *Letras Femeninas* 30, no. 1 (2004): 92-105; María Teresa Medeiros-Lichem, "Nuevos derroteros del lenguaje: La travesía de la escritura de Luisa Valenzuela", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevos-derroteros-del-lenguaje-la-travesia-de-la-escritura-de-luisa-valenzuela-931752/>; Joy Logan, "Southern Discomfort in Argentina: Postmodernism, Feminism, and Luisa Valenzuela's 'Simetrías'", *Latin American Literary Review* 24, no. 48 (1996): 5-18.

5 María Teresa Medeiros-Lichem, "Luisa Valenzuela: 'La mala palabra'", en *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006), 209.

6 Gómez, "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela".

Ese ejercicio de rememoración que moviliza la trama de la historia concuerda con la monumental tarea de recordar que se impuso a la nación argentina después de la dictadura y que coincide con un momento en que la inmersión en la intimidad de la subjetividad crece como un signo de la época y en que la alta publicación de obras literarias, construidas sobre pretensiones autobiográficas o desfiguraciones de estas, da cuenta de una expectativa cada vez mayor de acceder al espacio privado del otro o exponer el propio.⁷ En este sentido, resulta interesante abordar *La travesía* frente a las narrativas del yo, la construcción de la memoria y el rol de la subjetividad en el espacio público y privado, entre el relato individual y colectivo, desde un análisis de los mecanismos narrativos y formales que amplíen los límites de una lectura meramente temática.

La travesía se construye en dos partes y una introducción, llamada botadura, inauguradas con un paratexto en que se le define como una autobiografía apócrifa. En este, se anuncia al lector que la protagonista es inventada, pero los demás personajes son reales, completa o parcialmente, según lo requiere el hilo de la historia. Además, a la protagonista se le ha prestado el cuerpo y “ciertos movimientos del alma” de la autora,⁸ aunque no por ello las circunstancias; toda semejanza con la realidad, se advierte, es “absolutamente voluntaria”.⁹ La historia de la protagonista transcurre sobre el recuerdo de unas cartas eróticas que escribió hace más de dos décadas, por lo demás nunca mostradas al lector, y que amenazan con perturbar la vida que ha construido lejos de Argentina.

Esa nota aclaratoria enfrenta al lector a una primera aporía: la obra es autobiográfica, pero se le considera apócrifa; narra la historia de una mujer que no comparte con la autora los hechos de su vida y que, como encontrará al asomarse a la botadura, ni siquiera lo hace en primera persona.

En general, lo apócrifo suele remitir a textos excluidos de las escrituras sagradas del cristianismo que también narran la vida de Jesús. La distinción entre los textos aceptados y los apócrifos se da desde una idea de canon que prescribe las características que han de tener las escrituras sagradas. La selección de lo canónico con respecto a lo apócrifo se dirime así en dos sentidos: la autoría y la estructura. En el caso de lo estructural, lo apócrifo remite a aquello que no da cuenta ni del estilo ni de la temática de lo esperado para este tipo de narración. Por su parte, el problema de la autoría supone que alguien más aprueba la idoneidad del otro para contar los hechos. De esta forma, lo apócrifo alude a lo falso desde lo erróneo y lo ilegítimo.

En cuanto a la autobiografía apócrifa que plantea Valenzuela, el adjetivo da cuenta de una estructura que no se acomoda a lo que se espera de los textos autobiográficos. Si bien los géneros narrativos del yo se han abierto formalmente, los estudios de la autobiografía distinguen ciertos rasgos convencionales como la convergencia entre el personaje principal, que con frecuencia también es narrador, con la persona o nombre del autor, la narración en primera persona y en pretérito, entre otros.¹⁰ En el sentido de *La*

7 Leonor Arfuch, *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002); Nora Catelli, *En la era de la intimidad: Seguida de El espacio autobiográfico* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007); Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

8 Luisa Valenzuela, *La travesía* (Alfaguara, 2002), 12.

9 Valenzuela, *La travesía*, 12.

10 Jesús Camarero, *Autobiografía: Escritura y existencia* (Barcelona: Anthropos, 2011), 27; Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul Endymion, 1994), 125.

travesía, el epíteto que le acompaña trae a cuenta las crisis que en el siglo XX sufrieron la novela, el sujeto y, con este, el autor.¹¹ La denominada muerte del sujeto logró fragmentar las estructuras clásicas de los géneros biográficos al cuestionar nociones como *identidad*, *experiencia* y *narración*, fundamentales en el desarrollo de estas formas narrativas. Autobiografías escritas en tercera o segunda persona, disparidad en los nombres del autor y el personaje, cronologías desordenadas, entre otros recursos narrativos, han complicado la distinción pretendida desde la teoría entre lo ficcional y lo biográfico o confesional, y descubierto nuevos puntos nodales en la reflexión sobre la escritura del yo.

Lo apócrifo se lee, además, como un artilugio para el engaño, que remite a una intención autorial. En la novela, nombrarse de esta manera pone de relieve la complejidad del pacto entre autor y lector, devela al último la falsedad de lo que se retrata y produce un efecto de lectura que dinamita la pretensión autofigurativa del texto, en tanto autobiografía, a la vez que lo funda. El paratexto abre, entonces, un horizonte de expectativas en el lector del encuentro con la obra que cambia conforme el objeto literario se denomina testimonio, entrevista u autobiografía. En *La travesía*, el paratexto funciona como una invitación a perderse en los juegos literarios de Valenzuela, en el que este es tan solo un detalle en un complejo armazón narrativo. Asimismo, esa suerte de advertencia de la maleabilidad de la narración en primera persona deja entrever la reflexión alrededor de la memoria, el sujeto y la posibilidad de narrar que sostiene toda la novela: no hay manera de enfrentar el hiato de lo inefable desde el soliloquio de un sujeto unívoco. Ante ese “quiebre irreparable de la narración”, que Nelly Richard adjudica a las dictaduras latinoamericanas,¹² Valenzuela elige narrar los fragmentos desde una escritura que ha denominado femenina, una que se “esconde entre los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho”¹³ y que configura una búsqueda por subvertir los discursos de poder.

En *La travesía*, la escritura femenina moldea todas las dimensiones narrativas de lo que pretende ser una autobiografía. Contrario a lo esperado para un obra confesional, la novela sucede casi completamente bajo el lente de una narradora heterodiegética que sigue la historia de una antropóloga argentina radicada en Nueva York en las últimas dos décadas del siglo XX. El pretendido yo autobiográfico se ve diluido en la figura de otra que, además, se nombra hasta el último capítulo como *ella*, anclada a un sin lugar de la enunciación que caracteriza a la tercera persona como poseedora de una ausencia.¹⁴

El secreto nominal de la protagonista contrasta con los demás personajes, de los que se sabe por el paratexto que fueron tomados, al menos en parte, de la realidad de Valenzuela. Mientras estos son nombrados, esta se queda en una mención pronominal. El signo *ella* aparece en el lenguaje como vacío. Su existencia depende de quien se enuncia como yo, quien narra en este caso y que ha decidido no adherir su persona a un nombre, sino designarla con una palabra que por su naturaleza sirve para referirse a cualquiera. Siguiendo a Paul Ricœur, la función del nombre propio está en singularizar una entidad no repetible, relacionada con la construcción de la identidad del individuo y su posicionamiento frente a la

11 Peter Bürger y Christa Bürger, *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (Madrid: Akal, 2001), 13.

12 Nelly Richard, *Fracturas de la memoria* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004), 171.

13 María Teresa Medeiros-Lichem, “El sujeto nómada y la exploración de la memoria en ‘La travesía’ de Luisa Valenzuela”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sujeto-nomada-y-la-exploracion-de-la-memoria-en-la-travesia-de-luisa-valenzuela-931776/>.

14 Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general* (México: Siglo XXI, 1979), 164.

alteridad.¹⁵ La protagonista se presenta, entonces, escindida de su identidad, al menos parcialmente. En la botadura, se dice que es antropóloga y argentina; a lo largo de la novela a esos rasgos se le añadirán que trabaja en una prestigiosa universidad norteamericana, escribe, tiene un cabello negro rizado, apariencia gitana y que abandonó Buenos Aires a finales de la década de 1970. Todas estas características llenan, al menos en apariencia, el desocupado pronombre *ella* con el cuerpo y las vivencias de Luisa Valenzuela; de esta manera, la novela se resiste hasta el final al calificativo de ficción que amenaza con desplazar el de autobiografía apócrifa, asegurando la inmersión del lector en su juego literario.

En los estudios más convencionales de los escritos autobiográficos, es la coincidencia entre el nombre del protagonista y la firma del autor lo que sella el pacto autobiográfico: esa suerte de invitación a conocerle que hace el escritor y que para algunos teóricos inauguró Jean-Jacques Rousseau cuando escribió en *Las confesiones*: “Quiero mostrar a mis semejantes un hombre con toda la verdad de la naturaleza, y ese hombre soy yo”.¹⁶ El efecto de verdad asociado a la firma tiene una larga trayectoria que escapa a los límites de las escrituras autobiográficas. Como menciona Laura Scarano, acudiendo a Raymond Williams, la palabra *autor* designa un sentido de origen, integrado de fuerte manera con las palabras *autoridad* o *propiedad intelectual*.¹⁷ Es el autor otra manifestación del sujeto moderno, racional y centrado, que creía dibujar su realidad sin velo alguno cuando escribía yo y frente al que Valenzuela antepone su escritura femenina. En *La travesía*, el autor no es marca que define el texto, sino su secreto.

Esa afición por lo que está oculto, señalada por Valenzuela como fundadora de toda su narrativa, ha determinado también su visión de la literatura en general. En *Escritura y secreto*, la autora presenta el secreto como el inasible objeto de deseo de la literatura que la impulsa hacia los límites de lo inefable.¹⁸ Pero no es solo al escritor a quien moviliza el secreto, también la lectura es un acto de desciframiento que busca poner lo oculto en presencia.¹⁹ En *La travesía*, la posibilidad de desentrañar el secreto que alimenta toda lectura se conjuga con la promesa del sujeto autobiográfico de descubrirse, que no han desmantelado del todo los críticos del género. Por el contrario, desde finales del siglo pasado, las narraciones del yo, impulsadas por la confianza en el potencial de la primera persona de reconstruir la experiencia, han crecido en popularidad.²⁰ Para Beatriz Sarlo, ese giro hacia el relato de la subjetividad desmiente la visión fatalista de Walter Benjamin del empobrecimiento de la experiencia traído por la guerra que impediría la narración y de los análisis deconstructivistas de Paul de Man y Jacques Derrida que anunciaban la imposibilidad de acercarse al acontecimiento y, con ello, la de narrarlo.²¹ La sentencia de De Man de que la autobiografía sería indistinguible de la ficción en primera persona, terminando por hacerla desaparecer, se ha encontrado con la negativa de los lectores a dejar de leer las peripecias del yo en clave de autenticidad, incluso, cuando este aparece tras un velo. De hecho, no ha existido un mejor momento para el género autoficcional y otras formas experimentales de las narrativas del yo que, aun prescindiendo de la primera persona, prometen mostrar el mundo como no se concede hacerlo a la ficción.

15 Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro* (Madrid: Siglo XXI, 2013), 3.

16 Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones* (Madrid: EDAF, 1980), 1.

17 Laura Scarano, *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia* (Buenos Aires: Biblos, 2007), 94.

18 Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto* (México: Ariel, 2002), 12.

19 Valenzuela, *Escritura y secreto*, 30.

20 Scarano, *Palabras en el cuerpo*, 85.

21 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 39.

En *La travesía*, es precisamente en la potencia de denominarse autobiografía, aunque apócrifa, en que la escritura femenina dinamita la jerarquía caprichosa del discurso hegemónico autobiográfico y desmonta el lenguaje patriarcal, desde el que el régimen militar y el sujeto moderno prometieron confesar su unívoca verdad. En este punto, vale la pena mencionar el análisis de Élise Couture-Grondin de la obra narrativa de la argentina, en el que señala que esa oposición de la escritura femenina a las formas de poder, materializadas en el régimen y en el lenguaje, pone de manifiesto la equivalencia de lo subversivo con lo femenino y la corrupción del cuerpo y lo militar con lo masculino, limpio y ordenado en el discurso de la dictadura.²²

Esa correspondencia entre lo femenino y lo que amenaza al orden aparece en la novela movilizada por las cartas que la protagonista ha escrito dos décadas atrás a su exmarido secreto, Facundo; un profesor bastante mayor que ella, quien, siendo totalmente reticente a cumplir los deseos sexuales de la protagonista, decide enviarla al extranjero a cambio de la narración de desafortunados encuentros sexuales con desconocidos. Lo atractivo de las cartas es que el contenido vivencial que se narra es totalmente ficcional: “F pretendió meterla de cuerpo entero en lo abyecto y ella logró meterse en esa otra forma de abyección que es la mentira. Una representación. Un simulacro”.²³ Los hechos son inventados por la protagonista, pero la narración se presenta a Facundo como auténtica.

El deseo sexual, en tanto volitivo y femenino, aparece doblemente negado por Facundo, metonimia tanto de la hegemonía patriarcal como del dominio dictatorial en Argentina. De ahí que la crítica coincida en señalar que la travesía de la protagonista es liberar su cuerpo del sometimiento de la sexualidad fálica.²⁴ Asimismo, el conflicto que la mueve a amputar su memoria es producto de leer su deseo como censurable: “para contaminarse se bastaba sola, inventando a pedido de su secreto esposo historias cada vez más jugosamente envilecedoras, sin preguntarse por qué, sin siquiera entrar de lleno en su propio deseo. Sucia se sentiría entonces por imperativo del deseo ajeno. Sucia no por suciedad real sino por falta de discernimiento”.²⁵ Para Díaz, ese negarse a recordar es común a todos los argentinos, quienes tuvieron que enfrentarse a la obcecada obediencia que el régimen impuso como base de su identidad. Sin embargo, así como la nación argentina hubo de aceptar la ineludible presencia del pasado, la protagonista es llevada a reconocer cuánto de su deseo hay en las cartas eróticas enviadas a F y cuánta de esa ficción la habita.

Ese enfrentamiento con la memoria no puede darse más que por medio de la escritura. En *La travesía*, la mujer escribe una nueva carta a Facundo, por la que “empieza a sospechar que quizá, sin proponérselo, sin poder confesárselo al mentirle a F quizá, quizá, quizá estaba diciendo alguna verdad profunda, incomprensiblemente propia”.²⁶ Esa consciencia de llegada a su propia escritura, la que pone en palabra su deseo, da cuenta de un punto de partida de la escritura femenina que “se traduce en la resistencia a aceptar códigos masculinos de la sexualidad y en el afán de recuperar el valor de la experiencia y la perspectiva de mujer”.²⁷

22 Élise Couture-Grondin, “La expresión del deseo en la literatura femenina como respuesta a la opresión dictatorial y patriarcal en la obra de Luisa Valenzuela” (tesis de maestría, Université de Montréal, 2011), 22.

23 Valenzuela, *La travesía*, 181.

24 Martínez, “Luisa Valenzuela’s ‘La travesía’”; Medeiros-Lichem, “El sujeto nómada y la exploración de la memoria en ‘La travesía’ de Luisa Valenzuela”; Selimović, “Sexing of the City”.

25 Valenzuela, *La travesía*, 180.

26 Valenzuela, *La travesía*, 195.

27 Medeiros-Lichem, “El sujeto nómada y la exploración de la memoria en ‘La travesía’ de Luisa Valenzuela”, 4.

Por otro lado, poder narrar lo que antes no podía ser nombrado desde la ficción, sin eliminar por ello la dimensión memorial, permite a Valenzuela introducir en la diégesis reflexiones en torno a lo ficcional y lo biográfico, lo auténtico y lo vivencial, articulándose en un segundo nivel con lo que la novela misma plantea frente a ello. Como una suerte de guiño al lector, la narradora califica la empresa epistolar de la protagonista de una autobiografía apócrifa:

Fue al puerto, por lo tanto, sin intención de levantar marinero alguno. Levantó ideas, inspiración que le dicen, y volvió hecha otra y de su boca salieron palabras nunca antes pronunciadas por ella ni –supuso– por mujer alguna de su estirpe, y casi sin darse cuenta empezó la saga de una autobiografía apócrifa que se iría transformando en un erotismo oral desaforado.²⁸

El surgimiento del yo en la narración de hechos ficticios trae a cuenta la visión de Ricoeur sobre la escritura de la propia experiencia. Para Ricoeur, poder reconocerse como sí mismo requiere la narración de la experiencia, pasando de la identidad *idem* (lo superficialmente inalterado como el nombre propio) a la identidad *ipse* (una concepción coherente del yo).²⁹ La transformación de lo *idem* a lo *ipse* demuestra que la ficción no “impide la ideación de una personalidad, sino que es parte fundamental de ella porque crea un vínculo entre los fragmentos dispersos de cada identidad potencial”.³⁰ La ficción tiende un puente a la memoria.

Esa aprehensión del pasado de la protagonista se materializa en el capítulo número 46 de la primera parte. “La última” presenta al lector la última carta dirigida a Facundo, escrita en el tiempo actual de la historia, que no es enviada, sino eliminada como bits descartables en la computadora de la protagonista. Allí se narra en tercera persona el encuentro sexual entre una mujer, bautizada por su amante como Xenia, a quien Facundo podría identificar con la protagonista debido a la ya abandonada tradición epistolar. De los efectos de la narración impersonal en el relato de su falseada experiencia se percata la protagonista misma:

En una segunda vuelta de tuerca percibe el distanciamiento logrado por el uso de la tercera persona. *Yo soy otra*, como se ha dicho. Ya no pongo más mi cuerpo en juego, ya no estoy toda yo derramándome en el papel como una erupción de lava. Caliente yo, descontrolada [...] Con F se jugó entera porque de eso se trataba, y brindó lo poco que tenía para brindar: su cuerpo.³¹

Ella ha prestado su cuerpo a la ficción, ha construido un personaje, le ha dado otro nombre y le ha insuflado su deseo. Esta escena aparece en la narración en una especie de *mise en abyme*, un juego especular entre la novela y la carta que resalta las estrategias de Valenzuela para figurar y desfigurar el yo autobiográfico. La carta, como la novela, muestra la capacidad del sujeto de narrarse otro, de dejarse tomar por la ficción y de sacar de esta una idea de sí mismo. Como con las máscaras que la protagonista colecciona y pone sobre los rostros de sus amigos, la narración la reviste de alteridad y de la capacidad de enfrentar su propia memoria.

28 Valenzuela, *La travesía*, 106.

29 Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 149.

30 Susana Arroyo Redondo, “La autoficción: Entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género” (tesis de maestría, Universidad de Alcalá, 2011), 147.

31 Valenzuela, *La travesía*, 293. Énfasis míos.

La dimensión especular de la voz narrativa, que es otra, pero intenta configurar un yo, y que en la novela aparece en un doble nivel: la de la narradora y la de la protagonista, trae a cuenta los márgenes movedizos de la identidad; esa suerte de consciencia nómada de Rosi Braidotti que libera al sujeto de una visión binaria de la realidad. Lo nómada destruye la estabilidad de todos los márgenes,³² incluso aquellos de la primera persona como irrefutable autoridad de las formas de la memoria, centralizada y unívoca, que Valenzuela asocia con la escritura masculina. Para Medeiros-Lichem, la consciencia nómada que deviene de la escritura de la última carta libera a la protagonista de las estructuras monolíticas que la oprimen en lo privado (el hombre al que escribe las cartas) y en lo público (la dictadura).³³ Después de recuperar las cartas en el último capítulo de la novela, la protagonista revela su nombre, el de su exmarido y el deseo de volver a Argentina, esto es, enuncia su encuentro con la memoria.

La revelación del nombre, que no es el de Luisa Valenzuela, se da en un monólogo de la protagonista que desplaza la narración heterodiegética. Ese movimiento subrepticio del yo aparece insospechadamente en la narración en tercera persona y fragmenta el control sobre la presentación de los hechos que, en las lecturas más convencionales, se espera para la novela (en su narración impersonal) y para la autobiografía (en su narración personal). La tensión que se crea entre esos dos planos diegéticos permite a la autora situarse lejos de las dos antípodas de ambos géneros narrativos.

Pero no es solo allí donde aparece un yo. También la narración de los otros, quienes acompañan a la protagonista, en las cartas o en la autobiografía apócrifa, le sirven de recipiente. A lo largo de *La travesía*, la narración se despliega en digresiones propias del género ensayístico que suscita el relato de las vidas de otros personajes y en el que suele perderse la historia de la protagonista. Esto se ve desde la botadura, en que la narración de su vida es desplazada por una historia aparentemente mucho más emocionante: la preparación del encuentro entre su amiga Ava, dominatriz de profesión, y un potencial cliente. Este desplazamiento del objeto de la autobiografía aparece, pues, desde las primeras páginas. La protagonista asiste a una historia que, en ocasiones, la supera y en la que se presenta como una transeúnte.

Que la narración de la vida se constituya en una narración sobre los otros no es una cuestión exclusiva de *La travesía*. Para Arfuch, lo autobiográfico construye, también, una mirada sobre los otros, una demostración de que la vida es inseparable de otras vidas.³⁴ Como menciona la autora, ya Bajtín había discurrido sobre la reflexión de la alteridad que se advierte en los géneros biográficos. Según el autor ruso, el desdoblamiento de sí que ocurre en este tipo de obras equipara al biógrafo y al autobiógrafo, debido a que en ambos hay un abandono del yo para construir al otro. El biógrafo se sumerge en el otro para construir un personaje y el autobiógrafo, en busca de objetividad, sale de sí para verse con los ojos de otro.³⁵ Esa escritura de la vida de los demás, cuando de escribir la propia vida se trata, aparece en *La travesía* como vehículo del pensamiento de Valenzuela sobre la memoria y la violencia.

32 Rosi Braidotti, *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 61.

33 Medeiros-Lichem, "El sujeto nómada y la exploración de la memoria en 'La travesía' de Luisa Valenzuela".

34 Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 52.

35 Arfuch, *Memoria y autobiografía*, 49.

El descentramiento de la narración propia por la de los otros ha sido también estudiada por Julia Negrete Sandoval como configuradora de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Para esta, hay un reemplazo de la potencia de la figura del autor con la aparición de voces cada vez más colectivas,³⁶ respondiendo a lo que Fredric Jameson denomina “un nuevo espacio colectivo entre sujetos conocidos y seres humanos individuales”, que no se refiere a la pérdida del nombre, sino a su multiplicación.³⁷ Asimismo, Negrete Sandoval reconoce el papel de obras autoficcionales y de otras experimentaciones con las narrativas del yo que, por su carácter heterogéneo, permiten a los autores esbozar la complejidad de narrar desde un yo fragmentado, así como la de representar realidades tan desbordantes como la de la dictadura.³⁸

La literatura tiene, además, la importante posibilidad de revestir la narración de una experiencia común, con la que cualquiera pueda sentirse interpelado.³⁹ Contrario a lo que podría pensarse, la complejidad de los mecanismos narrativos del tipo de obras que señala Negrete Sandoval, más que blindar la identificación con la realidad, crea un sentido amplio en que caben otros referentes.⁴⁰ Sin el yugo del nombre propio, cualquiera puede leerse protagonista.

La dimensión dialógica de la literatura latinoamericana que se ha sabido parte de la construcción de la memoria refleja la existencia paradójica de la esfera de la intimidad anunciada por Nora Catelli. No es posible evitar la invasión del espacio público en la narración de lo privado, y viceversa, si lo que conforma la identidad de manera tan potente es algo que compromete a una nación entera.⁴¹

Por otro lado, esos mecanismos de desautorización de un yo inalienable mediados por la escritura femenina de Valenzuela dan cuenta de una tradición autobiográfica de mujeres que, no necesariamente valiéndose de las mismas estrategias narrativas, buscan hacer de la voz propia una colectiva. Para Yanbing Er, el feminismo reconcilia el imperativo comunicativo de la autobiografía con una preocupación por la situación de la mujer, se distancia de otras formas autobiográficas producidas por hombres y reemplaza la pretensión ejemplarizante de lo autobiográfico por lo compartido.⁴²

Además, Er ha argumentado que, en el caso de las autoficciones, la construcción de propuestas estéticas complejas que reflexionan sobre el lenguaje, la representación y el género permite a las escritoras desafiar la frecuente lectura de la crítica, que no se detiene lo suficiente en el carácter literario de sus obras y las cataloga únicamente bajo la raída etiqueta de sobreexposición del espacio privado.⁴³

En *La travesía*, la presencia de esa multiplicidad de voces se conjura en el carácter ambiguo del pronombre y la desautorización de la primera persona como único garante de un registro auténtico. El

36 Julia Érika Negrete Sandoval, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *Raíz Diversa* 2, no. 3 (2015): 235.

37 Negrete Sandoval, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, 235.

38 Negrete Sandoval, “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, 226.

39 Richard, *Fracturas de la memoria*, 49.

40 Richard, *Fracturas de la memoria*, 49.

41 Nora Catelli, *En la era de la intimidad: Seguida de El espacio autobiográfico* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007), 15.

42 Yanbing Er, “Contemporary Women’s Autofiction as Critique of Postfeminist Discourse”, *Australian Feminist Studies* 33, no. 97 (2018): 316.

43 Er, “Contemporary Women’s Autofiction as Critique of Postfeminist Discourse”, 318.

descentramiento de la voz abre la pluralidad de puntos de vista. Esa urdiembre de interlocución posibilita una relación especular entre quien lee y quien es narrado.

Aunque Valenzuela ha manifestado su reticencia hacia la escritura biográfica,⁴⁴ probablemente huyendo, como muchas otras escritoras, del empeño de la crítica en leer en cada pieza narrativa un intento de autobiografía, eso no impidió la creación de una obra como *La travesía*, que no solo atiende de manera completa al valor biográfico señalado por Bajtín, sino que reflexiona cabalmente sobre las posibilidades de la enunciación de la propia memoria y la configuración de la identidad desde la ficción. En *La travesía*, Valenzuela es autobiógrafa y biógrafa de otra que no es ella.

Como ha querido mostrarse a lo largo de este artículo, *La travesía* es manifiesto del complejo estético de Valenzuela que no necesita valerse de retratos exactos de la historia argentina para denunciar el horror. Si los temas de dictadura y opresión de género resuenan, en ocasiones vagamente, entre su agudo humor, la estructura de la novela y sus estrategias narrativas no pueden dejar de decir que es un sujeto escindido el que intenta narrar la memoria desmembrada de la violencia. La parodización, la ironía y la creación de escenarios caprichosos responden a una realidad que se mueve entre absurdos. Ante esa, Valenzuela propone una escritura femenina que con el cuerpo se ancla en el mundo y que brama que no es posible ya comprenderse desde una estructura patriarcal, militar y autorial. Ese bramido, como la voz de la protagonista de la novela, a veces es coral y a veces un desencuentro. En ningún caso, es la voz de un yo unívoco que pretende agotar su experiencia en la narración.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Arroyo Redondo, Susana. "La autoficción: Entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género". Tesis de maestría, Universidad de Alcalá, 2011.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1979.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Bürger, Peter y Christa Bürger. *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001.
- Camarero, Jesús. *Autobiografía: Escritura y existencia*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: Seguida de El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Cook, Alyce. "Luisa Valenzuela's *La travesía*: A Search for Order". En *Modernisms and Modernities: Studies in Honor of Donald L. Shaw*, editado por Susan Carvalho, 321-331. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Couture-Grondin, Élise. "La expresión del deseo en la literatura femenina como respuesta a la opresión dictatorial y patriarcal en la obra de Luisa Valenzuela". Tesis de maestría, Université de Montréal, 2011.
- Díaz, Gwendolyn. "Una odisea hacia el caos: 'La travesía' de Luisa Valenzuela". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-odisea-hacia-el-caos-la-travesia-de-luisa-valenzuela-931424/>.

44 Valenzuela, *Escritura y secreto*, 92.

- Er, Yanbing. "Contemporary Women's Autofiction as Critique of Postfeminist Discourse". *Australian Feminist Studies* 33, no. 97 (2018): 316-330. <https://doi.org/10.1080/08164649.2018.1536442>
- Gómez, Jaime P. "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela". *Confluencias* 12, no. 2 (1997): 89-99.
- González Sawczuk, Susana Ynés. "A dos tiempos: Narrativas de autoficción en La travesía de Luisa Valenzuela". En *Luisa Valenzuela: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, coordinado por Pol Popovic-Karic y Fidel Chávez, 39-62. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2013.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.
- Logan, Joy. "Southern Discomfort in Argentina: Postmodernism, Feminism, and Luisa Valenzuela's 'Simetrías'". *Latin American Literary Review* 24, no. 48 (1996): 5-18.
- Martínez, Nelly. "Luisa Valenzuela's 'La travesía': The Vagina Monologues and the Experience of Wholeness". *Letras Femeninas* 30, no. 1 (2004): 92-105.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. "El sujeto nómada y la exploración de la memoria en 'La travesía' de Luisa Valenzuela". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sujeto-nomada-y-la-exploracion-de-la-memoria-en-la-travesia-de-luisa-valenzuela-931776/>.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. "Luisa Valenzuela: 'La mala palabra'". *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica*, 199-231. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. "Nuevos derroteros del lenguaje: La travesía de la escritura de Luisa Valenzuela". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevos-derroteros-del-lenguaje-la-travesia-de-la-escritura-de-luisa-valenzuela-931752/>.
- Negrete Sandoval, Julia Érika. "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea". *Raíz Diversa* 2, no. 3 (2015): 221-242. <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2015.3.58594>
- Piña, Cristina. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 517-519 (1993): 121-138.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 2013.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Edaf, 1980.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Selimović, Ilena. "Sexing of the City: Desire, Memory, and Trauma in Luisa Valenzuela's *La travesía*". *Revista Hispánica Moderna* 60, no. 2 (2017): 205-219. <https://doi.org/10.1353/rhm.2007.0010>
- Swanson, Philip. "The Post-boom Novel". En *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, editado por Efraín Kristal, 81-105. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521825334.005>
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. México: Ariel, 2002.
- Valenzuela, Luisa. *La travesía*. México: Alfaguara, 2002.

Cómo citar este artículo en Chicago: Castrillón Gallego, Catalina y Andrés Villegas. "Posibilidades y límites de la extensión cultural universitaria, 1935-1954: revistas y emisoras universitarias en Colombia". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 89-102. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a06>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

Posibilidades y límites de la extensión cultural universitaria, 1935-1954: revistas y emisoras universitarias en Colombia

Possibilities and limits of university cultural extension, 1935-1954: university journals and radio stations in Colombia

Catalina Castrillón Gallego¹ 
Andrés Villegas² 

RESUMEN

Este artículo indaga por el uso de medios de comunicación para el desarrollo de actividades de extensión cultural que dieron la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana entre 1935 y 1953. A través de la crítica de fuentes documentales se describe y analiza como ambas instituciones, siguiendo referentes de los ámbitos nacional e internacional, desarrollaron en estos años estrategias como la publicación de revistas y la creación de emisoras que se convirtieron en importantes herramientas para extender y amplificar las labores desarrolladas dentro de sus respectivos claustros académicos. La revisión de la *Revista Universidad de Antioquia* (1935), la *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* (1937) y los boletines de programas y las parrillas de programación de Emisora Cultural Universidad de Antioquia (1933) y Radio Bolivariana (1948), permitió plantear que ambas universidades a través de sus emisoras, revistas y aulas intentaron entregarle a la ciudad, la región y el país su versión de lo que entendía por cultura. Al hacerlo se enfrentaron a sus propias limitaciones, principalmente, a la debilidad de su infraestructura y la escasez de sus recursos para participar en un mercado cada vez más competitivo, profesional, diverso y que se dirigía hacia una dirección decididamente comercial; a esto se sumaban, las tensiones y contradicciones inherentes a proyectos de este tipo, que se enfrentaban al reto de difundir expresiones culturales que, paradójicamente, eran consideradas como minoritarias y, en ese sentido, difícilmente aceptables y disfrutables más allá de las capas con una educación formal prolongada.

Palabras clave: Cultura; Medios de comunicación; Extensión cultural; Revistas culturales; Radio universitaria.

- 1 Profesora Asociada de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Doctora en Historia y miembro del grupo de investigación Epimeleia de la misma universidad. Correo electrónico: catalina.castrillon@upb.edu.co.
- 2 Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín. Doctor en Historia y miembro del grupo de investigación "Historia, espacio y cultura" de la misma universidad. Correo electrónico: aavilleg@unal.edu.co.



ABSTRACT

This article investigates the use of communication media for the development of cultural extension activities carried out by the Universidad de Antioquia and the Universidad Pontificia Bolivariana between 1935 and 1953. On the basis of critical reviews on diverse documentary sources, it is described and analyzed how both institutions, following national and international benchmarks, developed strategies such as the publication of journals and the creation of radio broadcast stations over the years, which became relevant tools to extend and amplify the work carried out within their respective academic cloisters. The review of the *Revista Universidad de Antioquia* (1935), the *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* (1937) and the program bulletins and programming grids of *Emisora Cultural Universidad de Antioquia* (1933) and *Radio Bolivariana* (1948), allowed us to state that, through their stations, magazines and classrooms, both universities tried to give the city, the region and the country their version of what they understood by culture. In doing so, they faced their own limitations, mainly the weakness of their infrastructure and the scarcity of their resources to participate in an increasingly competitive, professional, diverse market that was heading in a decidedly commercial direction. Added to this were the tensions and contradictions inherent to projects of this type, which faced the challenge of disseminating cultural expressions that, paradoxically, were considered minority and, in that sense, hardly acceptable and enjoyable beyond the layers with a prolonged formal education.

Keywords: Culture; Media; Cultural Extension; Cultural Journals; University Radio Station.

Introducción

“Necesitamos cultura y más cultura!”, este era el llamado de José J. Sierra, director de la emisora de la Universidad de Antioquia, en la revista de la misma institución en 1937, puesto que “nada mejor puede ofrecer por ahora la Universidad a sus hijos más dilectos, obreros, artesanos y empleados, que una estación de carácter netamente cultural”.³ Dos aspectos llaman de inmediato la atención del lector contemporáneo: por un lado, los actores sociales que son declarados favoritos de la institución, y por otro, el medio a través del cual se demuestra esta predilección.

La posible extrañeza del lector se desvanece si consideramos que la década de 1930 fue un momento de grandes transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales en el país.⁴ Estas hacían parte de un proceso que podría ser sintetizado bajo la idea de la crisis de la ciudad letrada⁵ y la emergencia de la ciudad masificada.⁶ No se trataba de un proceso simple ni unidireccional, tampoco implicaba el declive o la desaparición de la “alta cultura”. Lo que estaba en juego era cómo la confluencia de la urbanización, modernización y masificación redefinía las prácticas y representaciones de y sobre la cultura, y cómo modificaba las relaciones entre las instituciones y los productores culturales canónicos y las personas que estaban por fuera de los circuitos culturales de mayor legitimidad. En este sentido, la presencia cada vez más notoria de los obreros, artesanos y empleados redefine lo que se comprende por cultura, que deja de ser un atributo de las élites para constituirse en un vínculo por construir entre sectores sociales.⁷

3 José J. Sierra, “Radiodifusión cultural”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 13 (1937): 33.

4 Malcolm Deas, “Las claves del periodo”, en *Colombia: Mirando hacia dentro. Vol. 4 1930-1960*, coord. por Eduardo Posada Carbó y Malcolm Deas (Bogotá: Taurus, 2015), 17.

5 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Santiago de Chile: Tajarar, 2004), 162.

6 José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1999), 385.

7 Graciela Montaldo, *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016), 20.

En este contexto, surge la preocupación por la extensión cultural en Colombia. La necesidad de difundir la cultura fue objeto de un consenso casi incuestionable, pero las formas concretas de hacerlo propiciaron álgidas discusiones. Buena parte de los desacuerdos sobre cómo hacerlo estaban relacionados con la misma ambigüedad de lo que se pretendía extender: la cultura. Renán Silva ha planteado al respecto:

La cultura aparece como una totalidad en la cual es posible distinguir dos elementos. Un conjunto de producciones pertenecientes a la más elevada esfera del quehacer humano, tal como se expresa en las formas elaboradas del “espíritu”, y una especie de suelo nutricio, de verdades esenciales, reencarnación de lo más auténtico que tiene un pueblo, una suerte de ocultas raíces ancestrales, una forma de invariante, y por lo tanto una materia muy poco histórica, que opera como la base de construcción de cualquier manifestación cultural que no quiera extraviarse y romper con un destino histórico fijado de antemano en el pasado.⁸

La extensión cultural pretendía hacer descender ese conjunto de la elevada esfera en la que residía el suelo nutricio que representaba el pueblo. Desde esta perspectiva, era posible definir la extensión cultural como “aquellas actividades que tienden, mediante ciertas influencias exteriores, a hacer del mayor número de colombianos seres humanos efectivamente cultos”.⁹ Las producciones en cuestión eran diversas e incluían conferencias, conciertos, exposiciones artísticas, exhibiciones cinematográficas, emisión de programas radiales y publicación de libros, revistas y periódicos.

La Oficina de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional cumplió un papel protagónico en este campo, tanto bajo los gobiernos liberales (1930-1946) como bajo los gobiernos los conservadores (1946-1953).¹⁰ Las universidades fueron también lugares centrales a la hora de extender la cultura. Como instituciones de educación superior, pertenecían por derecho propio a “las elevadas esferas del espíritu” al ser vitales en la producción cultural y en la reproducción de sus productores. En la década de 1930, esta función social empezó a pensarse como central y necesaria, pero insuficiente en tanto no irrigaba ese “suelo nutricio” que corría el riesgo de tornarse estéril ante la ausencia de cuidados. Así, las universidades asumieron el compromiso de proyectarse por fuera de sus claustros, como clamaba José J. Sierra, y para ello recurrieron a los medios masivos, tanto externos, en que buscaron y encontraron un espacio, como propios que empezarían a crear en esta década. Al respecto, en un artículo significativamente titulado “La universidad y la cultura”, se planteaba como tarea fundamental de todo gobierno la difusión de los “beneficios de la cultura a todas las masas”, para lo cual se apelaba a las universidades, que, en el caso de la Universidad de Antioquia, contaba para esta misión con la biblioteca general, la imprenta, la radiodifusora, los museos de ciencias naturales, botánica y etnología, revistas, boletines y ciclos de conferencias.¹¹

Este artículo se concentra en las revistas y emisoras de la Universidad de Antioquia y de la Universidad Católica Bolivariana (Universidad Pontificia Bolivariana a partir de 1945) entre 1935 y 1954. El primer hito corresponde a la creación de la *Revista Universidad de Antioquia*, y el segundo al año en el cual Alfonso Mora Naranjo, codirector desde su fundación, es relevado de su cargo, a lo que se suma el inicio

8 Renán Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular* (Medellín: La Carreta, 2004), 25.

9 República de Colombia, *Memoria de Educación Nacional 1939* (Imprenta del Estado Mayor General, 1939), 73.

10 Renán Silva, “La cultura”, en *Colombia: Mirando hacia dentro. Vol. 4 1930-1960*, coord. por Eduardo Posada Carbó y Malcolm Deas (Bogotá: Taurus, 2015), 277.

11 “La universidad y la cultura”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 103 (1951): 589.

de las transmisiones de televisión que cambiarán, con el transcurrir de los años, el ecosistema medial y sus relaciones con la extensión cultural. Nos interesa en particular mostrar las posibilidades que abrió la idea de *extender la cultura*, pero también sus límites. Estos estuvieron dados por la escasez de medios y recursos, las elevadas tasas de analfabetismo que dificultaron el acceso a los impresos, la creciente dinámica comercial de los medios de comunicación que favoreció el crecimiento de las empresas editoriales y las emisoras privadas sobre las públicas, los vaivenes de la acción del Estado central y las contradicciones de las universidades en sus esfuerzos por alcanzar un público más amplio que el de sus estudiantes, profesores y egresados.

Las revistas universitarias

A pesar de su extensa trayectoria, poco frecuente para una publicación seriada en Colombia, nuestro conocimiento de la *Revista Universidad de Antioquia* está prácticamente limitado a un artículo publicado hace más de tres décadas.¹² Como ya se mencionó, Alfonso Mora Naranjo, quien era el director de la biblioteca universitaria, fue su primer codirector, al lado de Clodomiro Ramírez, rector de la universidad. La figura del primero será central en tanto dirigirá la publicación durante 115 números. El número inaugural correspondió a los meses de marzo-mayo de 1935, aunque paradójicamente se presentó como una publicación mensual, lo que pocas veces se cumplió.

En su artículo programático “Nuestros propósitos”, Ramírez señalaba que era una continuación de los *Anales de la Universidad de Antioquia* y trazaba como objetivos fomentar el espíritu de investigación científica y promover el intercambio de publicaciones educativas y culturales, en especial entre los países *indoamericanos*. Agregaba: “Las conferencias culturales, el radio y el libro, son las tres palancas que vamos a mover para tratar de levantar cada día más el nivel cultural de nuestra juventud”.¹³ Una juventud que, a su juicio, estaba atónita ante el derrumbamiento de los sistemas que los seres humanos de generaciones anteriores habían levantado.

Esta misma preocupación por la difusión cultural y la juventud marcó el inicio de la *Revista Universidad Católica Bolivariana* en 1937. En esta, también los rectores ejercieron como directores de la publicación; monseñor Manuel José Sierra dirigió los primeros 18 números y monseñor Félix Henao Botero 100 números (entre el 19 y el 118). En el artículo anónimo “Definición” con el que se abrió el primer número de la revista, se señalaba: “Iniciamos la publicación de la revista, tierra de siembras intelectuales, instrumento de combate, poder de renovación, órgano de la Universidad Católica Bolivariana”,¹⁴ a lo que se sumaba que se difundirían principios y doctrinas ajustadas a las enseñanzas católicas, en tanto no se reconocía ninguna oposición entre ciencia y fe.

La comparación entre estos artículos permite observar algunas semejanzas y diferencias. En ambas, hay un interés por extender las actividades y los resultados científicos que como universidades desarrollaban,

12 Santiago Londoño Vélez, “La Revista Universidad de Antioquia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26, no. 18 (1989): 42-49.

13 Clodomiro Ramírez, “Nuestros propósitos”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 1 (1935): 5.

14 “Definición”, *Revista Universidad Católica Bolivariana* 1, no. 1 (1937): 3.

también una preocupación por la juventud en un momento de incertidumbre nacional, pero, sobre todo, mundial, dada la proximidad de una nueva guerra que cuestionaba a la civilización occidental en su conjunto. Además, se hace evidente que la segunda revista consideraba necesaria la defensa de la doctrina católica y el planteamiento de la complementariedad de la ciencia y la religión, que tendrá, en ocasiones, una formulación radical: la verdadera ciencia se basa en los principios cristianos, sobre todo, aquella que pertenece a las disciplinas que hoy llamaríamos ciencias humanas. Por su parte, la *Revista Universidad de Antioquia* planteaba una posición secular en la cual el fomento del espíritu científico y el elevamiento de la cultura de la juventud podía buscarse sin mencionar lo que en ese tiempo recibió el nombre de la cuestión religiosa.

Es necesario recordar que la Universidad Católica Bolivariana surgió de la polémica que se presentó con la Reforma Constitucional de 1936, en especial, por su artículo 14 que buscaba garantizar la libertad de enseñanza, el cual fue interpretado por un grupo de profesores y estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia, simpatizantes de lo que Arias Trujillo denomina catolicismo integral,¹⁵ como la puerta de entrada a la difusión de importantes errores en las cátedras universitarias, a lo cual se sumaron las denuncias de persecución a profesores y estudiantes cercanos al Partido Conservador y la Iglesia católica por autoridades gubernamentales.

No obstante, esta polémica no implicó una pugna directa entre las revistas. En *Universidad de Antioquia*, es posible encontrar de manera recurrente artículos de la pluma de miembros del clero secular y regular como el hermano Daniel y el sacerdote Roberto Jaramillo Arango, quienes también publicaban en la revista católica. Monseñor Henao Botero participó con sus escritos en la *Revista Universidad de Antioquia* y fue objeto de un homenaje fúnebre.¹⁶ Intelectuales reconocidos por su catolicismo como el chileno Clarence Finlayson y los colombianos René Uribe Ferrer, Emilio Robledo, Belisario Betancur, José María Bravo, Cayetano Betancur y Abel Naranjo Villegas, entre otros, colaboraron con ambas revistas. No obstante, quienes participaron directamente en la fundación de la Universidad Católica Bolivariana como profesores (Bravo y Betancur) o como estudiantes (Naranjo Villegas) cesaron sus colaboraciones en la *Revista Universidad de Antioquia* durante varios años; por ejemplo, Cayetano Betancur publicó en los dos primeros números (1935) y en el sexto (1936), y no lo volvió a hacer hasta 1941.

Los libros y las revistas reseñados en ambas publicaciones no difieren excesivamente y la estructura y tipo de sus secciones es similar. Si bien la *Revista Universidad de Antioquia* no incluye artículos apologéticos al catolicismo, tampoco publicó artículos que se prestaran para polémicas en ese campo. Al tiempo, la *Revista de la Universidad Católica Bolivariana* dio espacio tanto para la crítica como para la publicación de escritores polémicos, por su vida como Porfirio Barba Jacob, por su muerte como José Asunción Silva o por su carácter relativamente vanguardista como León de Greiff. Al respecto, con motivo de la entrega del Premio Vergara y Vergara se exaltó el reconocimiento otorgado a Tomás Carrasquilla, “toda vez que ningún escritor nacional presenta como él los caracteres de autonomía estética e interpretación directa de nuestro pueblo”;¹⁷ pero, al discutir el segundo premio, se agregaba:

15 Ricardo Arias Trujillo, *El episcopado colombiano: Intransigencia y laicidad, 1850-2000* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2003), 148.

16 “En homenaje a monseñor Sierra”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 44 (1941).

17 “El Premio Vergara y Vergara de literatura nacional”, *Revista Universidad Católica Bolivariana* 1, no. 3 (1937): 376.

Nadie ignora que se hicieron manipulaciones de diverso orden para crear y fortalecer una atmósfera hostil y una opinión *animadversa* contra las obras presentadas por la generación literaria de los últimos y los penúltimos. El caso de León de Greiff aclara nuestras afirmaciones. El tomo de versos “Variaciones alrededor de nada” alcanzó en un principio los mejores juicios del jurado y las más propincuas posibilidades de éxito. Pero los cenáculos veteristas y algunos valores intelectuales de fin de siglo organizaron la oscura conspiración contra el autor de los “Relatos”.¹⁸

Tal vez la diferencia más ostensible entre ambas publicaciones está condensada en los artículos políticos, en los que, en general, se debate y critica el comunismo, y que aparecen con alguna frecuencia en la publicación católica y no en la revista laica que evita la actualidad política colombiana. Una diferencia más de grado que de fondo será que esta última revista se concentró más decididamente en la extensión de las ciencias y la literatura, mientras la primera difundió artículos científicos, incluyendo en esta categoría a los del campo de las humanidades, pero no publicó literatura en el cuerpo de la revista, sino que le dio un lugar en una sección anexa: el “Cuadernillo de poesía”, al cual se sumará luego una sección de arte.

La *Revista Universidad de Antioquia* en su primer número publicó el artículo programático referido, varios ensayos sobre problemas históricos, jurídicos, filosóficos, políticos y literarios, poemas, el sumario de las revistas recibidas por la biblioteca de la universidad (de la cual la revista dependía) y una sección de “Vida universitaria”. El segundo número separó los artículos de carácter ensayístico de las “investigaciones”, continuó con la sección de “Vida universitaria” e introdujo una sección para publicar textos de autores canónicos de las letras nacionales como José Eusebio Caro, Rafael Pombo y Miguel Antonio Caro.

Durante los diecinueve años revisados de esta publicación, sus secciones cambiaron de nombre y la revista parecía estar buscando una estructura que no acababa de encontrar; sin embargo, hay una constante que es posible sintetizar de la siguiente manera: artículos de fondo, tanto de carácter ensayístico como un poco más especializados sobre una gran diversidad de temas que están, en general, vinculados a las diferentes facultades y dependencias de la universidad: medicina, ciencias naturales, derecho, humanidades (filosofía y filología) y literatura. Esto es complementado con secciones de gran extensión encargadas de reseñar las novedades bibliográficas y hemerográficas, notas sobre la vida universitaria, en las cuales es común que se resaltaran los comentarios en diversos medios sobre la revista y su importancia a la hora de ampliar el catálogo de la biblioteca a través del canje, también es común en estas notas la mención a otras actividades de extensión cultural. Finalmente, hay algunas secciones especializadas a modo de anexos como una sección jurídica y, a partir del número doble 46-47 (1941), unas antologías poéticas que comienza con “Veinte poetas del Brasil contemporáneo” y que luego cambiarán su nombre por “Cuadernillo de poesía”.

La *Revista de la Universidad Católica Bolivariana* tuvo una estructura bastante similar. Ocasionalmente, aunque de manera más frecuente que la revista *Universidad de Antioquia*, publicó textos de carácter programático, en general, de sus rectores, en los cuales el tema es político-religioso; pero el número típico estuvo conformado por una sección con artículos de fondo que se podrían agrupar principalmente en los campos del derecho, la filosofía, la historia, la política y la sociología (tal como era entendida en esa época en Colombia), aunque también hubo artículos de otros campos cercanos como los estudios

18 “El Premio Vergara y Vergara de literatura nacional”, 376.

del folclor y la geografía. A esta sección en general le seguían reseñas bibliográficas y hemerográficas, las notas que son artículos de menor extensión que los de la primera sección y un apartado de información universitaria sobre las actividades de la institución que incluían tanto su organización interna (compra de terrenos para el campus universitario y diseño de este) como sus actividades de extensión. El primer número de los “Cuadernillos de poesía colombiana” aparecerá en el número doble 8-9 de 1938, es decir, tres años antes que *Universidad de Antioquia*. En el número 40-41 de 1945, aparecerá por primera vez la sección, también a modo de anexo: “Arte”, dedicada a presentar la obra de artistas plásticos colombianos. Es importante señalar que, a pesar de que la jerarquía católica del país y de la ciudad sostenía una confrontación con los gobiernos liberales y sus políticas de extensión cultural, la cual incluía la *Revista de las Indias*,¹⁹ en la efímera sección “Revistas de América” del volumen 4, número 14, de 1940, salió una reseña ampliamente positiva de esta publicación. De esta misma valoración será objeto la *Revista Universidad de Antioquia* en el número 19-20 de 1941.

Las reseñas de revistas y libros evidencian un aspecto, sin duda, importantísimo a la hora de valorar el papel que desempeñaron ambas publicaciones universitarias. La biblioteca de la Universidad de Antioquia contaba a comienzos de 1935 con una reducida colección bibliográfica estimada en 2000 volúmenes,²⁰ entre los que se contaban los ejemplares de cuatro revistas extranjeras y tres colombianas; en septiembre del mismo año, se hablaba de “cuatrocientos canjes procedentes de los países más cultos”,²¹ y dos años después se señalaba que gracias al canje a la colección se habían sumado cerca de 4000 volúmenes que correspondían a libros, folletos y 965 revistas internacionales y 150 nacionales; la mayoría de estas publicaciones eran de carácter universitario.²² Si bien la cifra puede generar suspicacias y seguramente de muchas revistas solo llegó un número, lo importante es que la difusión cultural no se realizaba solo con los artículos impresos en su página, sino también con la labor de poner a disposición de la comunidad universitaria y la ciudad un gran número de publicaciones que de otro modo serían inaccesibles y que para 1953 se calculaban en 125 000 obras, muchas de ellas conseguidas a través del canje de la revista institucional.²³

Otra forma de extender la cultura por las dos revistas analizadas fue la promoción de otro tipo de actividades de difusión cultural que las universidades realizaban, por ejemplo, fueron constantes las menciones en la *Revista de la Universidad Católica Bolivariana* de los cursos que esta universidad ofrecía a los obreros y a las damas de la ciudad, además, de información sobre el programa radial *La hora católica* o de las conferencias que se realizaban en la biblioteca y eran transmitidas por La Voz de Antioquia²⁴ o la radiodifusión de *La hora bolivariana* por la Emisora Claridad:

Por este medio la Universidad llevará a todos los sitios de la nación y de América la voz de sus profesores, de sus estudiantes, de sus directores. En esta hora semanal de radiodifusión se tratarán todos los problemas

19 Renán Silva, “Reforma cultural, Iglesia católica y Estado durante la República Liberal”, en *República Liberal: Sociedad y cultura*, ed. por Rubén Sierra Mejía (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009).

20 “Biblioteca general y revista *Universidad de Antioquia*”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 112 (1953): 684.

21 “Una visita a la biblioteca de la Universidad de Antioquia”, *El Colombiano*, 13 de septiembre de 1935, p. 9.

22 Clodomiro Ramírez y Alfonso Mora Naranjo, “Algunas anotaciones sobre la *Revista Universidad de Antioquia*”, *Revista Universidad de Antioquia*, no. 15-16 (1937): 482.

23 “Biblioteca general y *Revista Universidad de Antioquia*”, 685.

24 “Información universitaria”, *Revista Universidad Católica Bolivariana* 4, no. 11-13 (1939): 247.

más actuales, todos los temas de interés de la patria, todo, en fin, lo que en alguna manera pueda contribuir al engrandecimiento cultural de Colombia y de la Universidad. Así la Universidad estrechará sus vínculos con todo el país y hará más dilatado y accesible el campo de sus servicios.²⁵

La cita sirve para resaltar tres aspectos clave de la extensión universitaria: la apuesta por temas que se consideraban de actualidad o de interés general, el afán por cultivar y engrandecer a los colombianos y el deseo de proyectar las universidades por fuera de sus claustros. Infortunadamente, no ha sido posible encontrar fuentes documentales fidedignas sobre la recepción de estas revistas, aunque se ha podido identificar publicidad en otras publicaciones como la *Revista Javeriana*.²⁶ No obstante, esta misma ausencia nos lleva a pensar que su distribución fue restringida, más si se considera que sus artículos fueron en general densos y relativamente extensos, y en esa medida presentaban dificultades de lectura para el lector ocasional o menos formado. En este sentido, ambas revistas eran más semejantes a revistas contemporáneas para intelectuales como la *Revista de las Indias*, *Revista de América*, *Espiral* o *Bolívar* que a revistas para un público amplio como *Cromos*, *El Gráfico* o *Estampa*, las cuales poseían otro tipo de tipografía, párrafos más cortos, un número mucho mayor de ilustraciones, y se ocupaban de temas menos especializados.

Las emisoras universitarias, 1935-1954

América Latina, y en especial Argentina, ocupa un lugar singular en los procesos que han ido constituyendo la radiodifusión en lo que conocemos actualmente. En Buenos Aires, se realizó la primera transmisión radial comercial en 1920 y en abril de 1924 en la Universidad Nacional de La Plata se inauguró Radio Universidad, la cual se convirtió en una emisora pionera en difundir el arte y la educación. Otros centros universitarios como la Universidad Autónoma de México (conocida desde 1945 como Universidad Nacional Autónoma de México) y la Universidad Técnica Federico Santa María, en Chile, ambas en 1937, comenzaron a usar las ondas radiales para amplificar el alcance de las actividades que realizaban en sus claustros.

Se podría decir que, en general, para Colombia, la década de 1930 estuvo signada por un espíritu de formación y consolidación del medio radial, tanto para las llamadas emisoras comerciales como para las que tenían un carácter educativo y cultural como las emisoras universitarias. Para estas últimas, así como en otros países, en este proceso, confluyeron el interés de las universidades por la implementación de estrategias de extensión educativa y cultural, con la curiosidad y el entusiasmo característicos de los años de experimentación con las ondas radiales, pues el personal a cargo de las estaciones transmisoras por lo general eran miembros de sus comunidades estudiantiles.²⁷ Por otro lado, no deja de ser llamativo que este tipo de iniciativas se gesten en Popayán y Medellín, pues la primera emisora universitaria de Bogotá comenzó a funcionar solo en 1977.

25 “Información universitaria”, *Revista Universidad Católica Bolivariana* 9, no. 33 (1943): 481.

26 “Revista Universidad Católica Bolivariana”, *Revista Javeriana* 16, no. 78 (1941): 163.

27 Catalina Castrillón Gallego, *Todo viene y todo sale por las ondas: Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015), 102.

De acuerdo con avisos publicados en 1932 por periódicos como *Mundo al Día* y *El Colombiano*, la Universidad del Cauca inauguró en Popayán una emisora que pretendía “prestar servicio a todos los habitantes de la ciudad y no solamente a los universitarios residentes en ella”.²⁸ La estación contó con la participación de destacados intelectuales de la época como Guillermo Valencia (1873-1943) y César Uribe Piedrahita (1897-1951), al igual que con la colaboración del Ministerio de Industria, que presentaba programas en los que se exaltaba la riqueza de los recursos del país. Desafortunadamente, no se cuenta con información que permita establecer durante cuánto tiempo funcionó.

La Emisora Cultural Universidad de Antioquia tuvo una fase inicial (1933 y 1938) en la que su funcionamiento estuvo a cargo de un pequeño grupo de estudiantes del liceo de la institución liderado por el profesor de física.²⁹ El Ministerio de Correos y Telégrafos le adjudicó licencia de funcionamiento en septiembre de 1937 y al año siguiente recibió la concesión de los equipos de onda larga de la desaparecida emisora Voz Katía que había sido propiedad del Gobierno municipal, con el compromiso de transmitir los actos oficiales de la Alcaldía y las sesiones del Consejo de Medellín. A partir de 1938, comenzó el funcionamiento de la emisora con un horario de transmisión regular, no obstante, todavía carecía de una programación que expresara los propósitos de extensión cultural en tanto voz de la *alma mater*.

En septiembre de 1948, la Universidad Pontificia Bolivariana, también de Medellín, puso en funcionamiento Radio Bolivariana para ofrecer a la audiencia otra emisora cultural que fuera “trasunto exterior de la cátedra universitaria, para que el pueblo se beneficie de su verbo; la proyección de sus luces aspira a crear la cultura popular, con el sello espiritualista, que es el signo de Dios en nuestra inteligencia, con todo el afán de una obra misionera”. Este aspecto quedaba claro en la singular concepción que expresaba de la cultura y la civilización solo comprendidas desde su estrecha relación con las ideas católicas.³⁰

Se podría decir que las emisoras eran la voz joven de ambas instituciones, pues, a diferencia de las revistas universitarias que estaban en manos del director de la biblioteca o del rector, desde sus fundaciones hasta 1954 la dirección y el funcionamiento de las estaciones radiales estuvieron a cargo de estudiantes y profesores.

En 1949, Radio Bolivariana y la Emisora Cultural Universidad de Antioquia desarrollaron estrategias editoriales de distribución gratuita, guías o boletines de programación, en los que mes a mes entregaban a sus lectores detalles sobre los diferentes espacios que transmitían y los horarios en que lo hacían. De igual manera, publicaban las novedades relacionadas con aspectos técnicos como la adquisición de equipos, el cambio en las potencias de transmisión o el traslado de los estudios hacia nuevas instalaciones; en ellas, también aparecía el listado del personal técnico que administraba y hacía posible el funcionamiento de las emisoras.

28 “Nueva estación de radio”, *Mundo Al Día*, 3 de junio de 1932, p. 2; “Nueva estación radiodifusora”, *El Colombiano*, 16 de julio de 1932, p. 2.

29 Álvaro Vélez Betancur, “Historia de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia, 1938-1948” (tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2002), 20.

30 “Radio Bolivariana: Una emisora al servicio de la cultura y civilización católicas que son las únicas que sí merecen este apelativo”, *Guía de Programas*, no. 13 (1950): 23.

Estas publicaciones resultan significativas porque fueron concebidas como un complemento a las actividades propiamente radiales, lo que les permitió afianzar su relación con los oyentes, puesto que con frecuencia les instaban a enviar sus opiniones y sugerencias sobre lo que estaban escuchando; estas cartas eran bien recibidas y se les daba visibilidad en las páginas de los boletines. Por otro lado, con este tipo de publicaciones, las emisoras expresaban un voto de confianza con sus audiencias, en tanto daban cuenta de la manera en que funcionaban y les permitían dejar claros los principios que orientaban la existencia de las estaciones radiales y sus propósitos como instrumento de extensión cultural para ambas instituciones.

Por los ejemplares que se conservan, es posible decir que la *Guía de programas* de Radio Bolivariana se publicó durante tres años con cierta irregularidad. En 1949, tuvo una frecuencia mensual y se publicaron nueve ediciones entre marzo y noviembre; el año siguiente, se publicaron cinco entre abril y septiembre. La publicación reaparece en 1958 con dos ediciones, una correspondiente a mayo y junio, y otra a septiembre. Uno de los periódicos de la ciudad reseñó su aparición de la siguiente manera:

Hemos recibido el boletín de la Radio Bolivariana que trabaja en 1.550 kilociclos en onda larga y que viene desarrollando una vasta labor cultural. La gran Universidad Pontificia Bolivariana no ha querido permanecer dedicada únicamente a su labor de enseñanza. Cumple a cabalidad la función de las universidades, y por eso, su revista, su biblioteca, su centro de obreros y ahora su radiodifusora, son contribuciones a la grandeza de Antioquia.

El boletín al que nos referimos, correspondiente a marzo, no se contenta con transcribir los programas diarios, sino que da importantes informaciones sobre el movimiento de la universidad y una explicación sintética de los principales puntos de los programas.³¹

La primera edición del *Boletín de programas de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia* corresponde a mayo de 1949, y a partir de ese momento se publicó sin interrupciones de manera mensual hasta 1954. En su primera nota editorial, expresan que la institución de la que hacía parte comprendía a cabalidad la misión educativa y cultural que debía cumplir y, por ello, había propiciado la creación de recursos que complementaban la labor realizada en las facultades y escuelas de su claustro universitario, tales como la Emisora Cultural, el Instituto Filológico, la imprenta, la biblioteca general, la *Revista Universidad de Antioquia* y la revista *Estudios de Derecho*. Se agregaba que durante sus años de funcionamiento la labor de la emisora había sido incomprendida y tenía desafectos, “sin embargo, el medio hostil ha ido cediendo y es así como hoy en día la Emisora Cultural cuenta con un apreciable número de simpatizantes y oyentes, muchos de ellos del núcleo estudiantil, que encuentran en nuestros programas un descanso espiritual en medio de la lucha cotidiana”.³²

Pese a que ambas publicaciones compartían varias características, es importante señalar los rasgos que las diferenciaban, además de la mencionada regularidad con la que aparecieron. Llama la atención la manera en que la *Guía de programas de Radio Bolivariana* es utilizada para promocionar no solo la emisora, sino también la universidad. Esto es en especial evidente a partir de junio de 1949 cuando comenzaron a

31 “La radio de la UPB está ya transmitiendo”, *El Colombiano*, 9 de marzo de 1949, p. 4.

32 “Sin título”, *Boletín de programas*, no. 1 (1949): 1.

aparecer en las páginas del boletín anuncios breves en los que se exaltaba la actividad y el impacto de las actividades académicas de la institución, pero al mismo tiempo se buscaba lograr patrocinio económico para la vasta labor social que realizaba la universidad a través de becas para estudiantes de todo el país, así como de la formación gratuita que proporcionaba en los talleres y en el Círculo Obrero a sectores poco favorecidos.

Existen dos asuntos fundamentales para el estudio de las emisoras: el primero tiene que ver con sus horarios de funcionamiento y el segundo con la programación que ofrecían a sus audiencias. Para ello, resulta indispensable la revisión de los boletines de programación porque a partir de ellos es posible reconstruir la parrilla de programación y hacerse una idea de cómo sonaban estas estaciones radiales. Sobre los horarios de funcionamiento, es necesario mencionar que, para el periodo de estudio, el tiempo de transmisión de ambas emisoras se incrementó de forma paulatina, dado que ambas surgieron a partir de la curiosidad y el entusiasmo de estudiantes y profesores.

Como se mencionó, la Emisora Cultural Universidad de Antioquia estaba al aire desde 1933, pero fue a partir de 1938 cuando implementó un horario de transmisión regular. Pasó de funcionar dos horas, entre las ocho y las diez de la noche, a cubrir en la década de 1950 un tiempo de transmisión de ocho horas diarias distribuidas en un segmento diurno de once de la mañana hasta las dos de la tarde, y otro nocturno entre las 6:30 y las 10:30 p. m. Por su parte, durante su primera etapa de funcionamiento, las transmisiones de Radio Bolivariana tenían lugar de lunes a sábado entre las seis de la tarde y las diez de la noche; una década después, en 1958, esta emisora también había implementado dos franjas horarias: una entre las 12:30 y las 2:00 p. m., y otra entre las 6:50 y las 10:15 p. m.

La duración de los programas podía variar entre los quince y los treinta minutos. En casos excepcionales, se extendían a más de una hora. Ambas emisoras desempeñaron un papel importante al abrir sus micrófonos a la transmisión de los actos conmemorativos de diferentes efemérides como los aniversarios de fundación de las respectivas universidades o de las mismas emisoras. Por ejemplo, en octubre de 1950, la Emisora Cultural Universidad de Antioquia anunciaba en su boletín que el 9 transmitiría un programa especial en cadena con la Radio Nacional y las demás estaciones de la ciudad con motivo del día clásico de la universidad y la inauguración de los nuevos equipos e instalaciones de la emisora, además de todos los actos de la semana universitaria y un ciclo de microprogramas con biografías de los rectores.³³

En cuanto al contenido de los programas, las dos emisoras daban prioridad a los espacios propuestos por sus diferentes dependencias académicas. En la emisora de la Universidad de Antioquia, se transmitía la *Revista Jurídica*, a cargo de la Facultad de Derecho, además de varios espacios a cargo de la Facultad de Economía; igualmente, en colaboración con la Facultad Nacional de Minas y la Facultad Nacional de Agronomía, los programas *Novedades de ingeniería* y *La universidad en el campo*. En Radio Bolivariana, se pueden mencionar *Jurisprudencia* a cargo de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, y los programas *El laboratorio*, *IQ* y *Recortes científicos* de la Facultad de Ingeniería Química.

Además, a una amplia oferta de espacios dedicados a la cultura, el arte, la música, la literatura y la lengua, se sumaban los informativos y los ofrecidos por la Alianza Francesa, el Centro Colombo Americano, el Centro Colombo Británico y los cuerpos consulares de países amigos. Es importante llamar la atención

33 “Programa”, *Boletín de programas*, no. 1 (1949): 2.

sobre la presencia en ambas emisoras de programas como *Ventana del deporte* y *Noticiero deportivo* que dan cuenta del deseo de brindar información de interés para el público universitario y general.

Igualmente, es importante resaltar que la emisora de la Universidad de Antioquia dedicara en su programación un espacio semanal para dar a conocer el papel activo que estaban desempeñando las mujeres en la sociedad a partir de su incursión en la educación universitaria y sus conquistas en espacios laborales y profesionales hasta ese momento inéditos: programas como *Temas feministas* en 1949, *Charlas femeninas* en 1951 y *Mundo femenino* en 1954 daban cuenta de ello. En Radio Bolivariana, estos temas también tuvieron cabida en su programación: para 1951, se transmitía el programa *Estampas femeninas* a cargo de los colegios femeninos de la ciudad.

Otro tema importante para resaltar en la programación durante el periodo de estudio es el relacionado con la divulgación de ideas religiosas. Contrario a lo que podría esperarse por el carácter de la institución a la que pertenece, la Emisora Cultural Universidad de Antioquia tuvo programas semanales como *Música religiosa*, *Música sagrada*, *Estampas del cristianismo*, *Hora ignaciana* y *Orientación espiritual*, este último tenía como propósito brindar “formación mística católica a la juventud”.³⁴ En Radio Bolivariana, este tipo de programas en general tenían mayor presencia y frecuencia. La tabla 1 presenta una síntesis de 1949 a 1950.

Tabla 1.

1949		1950	
<i>Noticiero católico</i>	15 minutos Lunes a sábado	<i>Noticiero católico</i>	15 minutos Lunes a sábado
<i>Momento juvenil</i> , programa de la Juventud Católica	15 minutos semanal	<i>Comentaristas católicos</i>	15 minutos 3 veces a la semana
<i>La voz de testimonio</i>	30 minutos semanal	<i>Dramas católicos</i>	30 minutos semanal
		<i>Biografías de los pontífices</i>	15 minutos semanal

Fuente: elaboración propia.

Sobre *Comentaristas católicos* mencionaban en la *Guía de programas* que respondía a la necesidad de emprender “una lucha contra los principios revolucionarios del comunismo que trata de sustituir nuestra organización social por la demagogia. Nadie, sin faltar al sentido común, puede negar el peligro que entraña el sistema marxista. Afortunadamente Colombia, los enemigos del orden social no han podido sacar adelante sus propósitos”.³⁵

Pese al reconocimiento del que gozaban ambas emisoras por la calidad de los programas que transmitían, al igual que por la vastedad y especialización de sus respectivas discotecas, nunca gozaron de una amplia

34 “Nuevos programas”, *Boletín de programas*, no. 55 (1954): 4.

35 “Comentaristas católicos”, *Guía de Programas*, no. 12 (1950): 15.

audiencia, en parte, por las condiciones técnicas que durante mucho tiempo dificultaron a los oyentes sintonizarlas sin interferencias de otras frecuencias. Incluso, en la década de 1960, la crítica radial continuaba resaltando estas debilidades cuando se ocupaba de las emisoras que podían sintonizarse en la ciudad:

Voz del triunfo; como siempre... del montón... Inventaron el baile de la “Hula-hula”... qué bárbaros.

Reloj: Sintonía, exceso de propaganda y “bachecitos”. Por lo demás bien.

Bolivariana: Con todo y eso no pasa de “emisora experimental”.

Nutibara. Lo mismo de siempre.

Siglo XX: Podría ocupar posición privilegiada...

Independencia: Con equipos no basta, hay que mejorar la programación...

UdeA: (Léase Radio Bolivariana).³⁶

Esta situación señala una especie de paradoja, pues, a pesar de su marginalidad en el contexto de la radiodifusión local y nacional, las dos emisoras universitarias sobresalían y eran tenidas en cuenta, pese a que contaban con pocas horas de transmisión en comparación con las demás estaciones radiales. Además, fueron esfuerzos relativamente pioneros en nuestro medio.

Conclusiones

Cultura y más cultura, eso fue lo que ambas universidades a través de sus emisoras, revistas y aulas intentaron entregarle a la ciudad, la región y el país. Al hacerlo, se enfrentaron a sus propias limitaciones, principalmente, a la debilidad de su infraestructura y la escasez de sus recursos para participar en un mercado cada vez más competitivo, profesional, diverso y que se dirigía hacia una dirección decididamente comercial. A esto se sumaban las tensiones y contradicciones inherentes a proyectos de este tipo, que se enfrentaban al reto de difundir expresiones culturales que, paradójicamente, eran consideradas minoritarias y, en ese sentido, difícilmente disfrutables más allá de las personas que poseían una educación formal prolongada.

No obstante, esto no impidió que la Universidad de Antioquia y la Universidad Católica/Pontificia Bolivariana realizaran este esfuerzo y constituyeran desde temprano un ecosistema de extensión cultural complejo, en el cual se coordinaban diferentes medios que apelaban tanto a las actividades presenciales y en vivo como a las conferencias, sin dejar de lado actividades mediadas impresas o sonoras, e, incluso, formas mixtas como las conferencias radiofónicas. A estas actividades se sumaron instituciones como las bibliotecas y otras prácticas como los cursos de extensión. Todo esto hace posible afirmar que, a pesar de que el alcance de las emisoras y las revistas fue limitado, ambos medios fueron indispensables para impulsar y sostener este ecosistema, que, aunque no fue mayoritario, ha logrado sobrevivir hasta nuestros días alcanzando en sus más de ochenta años de existencia a un gran número de personas y participando en la configuración de las prácticas culturales locales y regionales.

36 Opel, “Ondas radiales”, *Pantalla*, diciembre de 1963, p. 14.

Bibliografía

- Arias Trujillo, Ricardo. *El episcopado colombiano: Intransigencia y laicidad (1850-2000)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2003.
- “Biblioteca General y Revista Universidad de Antioquia”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 112 (1953): 683-685.
- Castrillón Gallego, Catalina. *Todo viene y todo sale por las ondas: Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- “Comentaristas católicos”. *Guía de Programas*, no. 12 (1950): 15.
- Deas, Malcolm. “Las claves del periodo”. En *Colombia: Mirando hacia dentro. Vol. 4: 1930-1960*, coordinado por Eduardo Posada Carbó y Deas Malcolm, 17-24. Bogotá: Taurus, 2015.
- “Definición”. *Revista Universidad Católica Bolivariana 1*, no. 1 (1937): 3.
- “El Premio Vergara y Vergara de literatura nacional”. *Revista Universidad Católica Bolivariana 1*, no. 3 (1937): 376-377.
- “En homenaje a monseñor Sierra”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 44 (1941): 543-544.
- “Información universitaria”. *Revista Universidad Católica Bolivariana 4*, no. 11-13 (1939): 239-251.
- “Información universitaria”. *Revista Universidad Católica Bolivariana 9*, no. 33 (1943): 480-484.
- “La radio de la UPB está ya transmitiendo”. *El Colombiano*, 9 de marzo de 1949, p. 4.
- “La universidad y la cultura”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 103 (1951): 589-590.
- Londoño Vélez, Santiago. “La Revista Universidad de Antioquia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico 26*, no. 18 (1989): 42-49.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo: Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- “Nueva estación de radio”. *Mundo Al Día*, 3 de junio de 1932, p. 2.
- “Nueva estación radiodifusora”. *El Colombiano*, 16 de julio de 1932, p. 1.
- “Nuevos programas”. *Boletín de programas*, no. 55 (1954): 4.
- Opel. “Ondas radiales”. *Pantalla*, 20 de diciembre de 1963, p. 14.
- “Programa”. *Boletín de programas*, no. 17 (1950): 2.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago Chile: Tajamar, 2004.
- “Radio Bolivariana: Una emisora al servicio de la cultura y civilización católicas que son las únicas que sí merecen este apelativo”. *Guía de Programas*, no. 13 (1950): 23.
- Ramírez, Clodomiro. “Nuestros propósitos”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 1 (1935): 5-6.
- Ramírez, Clodomiro y Alfonso Mora Naranjo. “Algunas anotaciones sobre la Revista Universidad de Antioquia”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 15-16 (1937): 479-86.
- República de Colombia. *Memoria de Educación Nacional 1939*. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1939.
- “Revista Universidad Católica Bolivariana”. *Revista Javeriana 16*, no. 78 (1941): 163.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1999.
- Sierra, José J. “Radiodifusión cultural”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 13 (1937): 31-39.
- Silva, Renán. “La cultura”. En *Colombia: Mirando hacia dentro. Vol. 4 1930-1960*, coordinado por Eduardo Posada Carbó y Malcolm Deas, 265-329. Bogotá: Taurus, 2015.
- Silva, Renán. “Reforma cultural, Iglesia católica y Estado durante la República Liberal”. En *República Liberal: Sociedad y cultura*, editado por Rubén Sierra Mejía, 223-266. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Silva, Renán. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta, 2004.
- “Sin título”. *Boletín de programas*, no. 1 (1949): 1.
- “Una visita a la biblioteca de la Universidad de Antioquia”. *El Colombiano*, 13 de septiembre de 1935, p. 9.
- Vélez Betancur, Álvaro. “Historia de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia, 1938-1948”. Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2002.

Cómo citar este artículo en Chicago: Pérez Robles, Shirley Tatiana. "Censura y periodismo de oposición en América Latina: los casos de México y Colombia, 1880-1910". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 103-120.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a09>

Fecha de recepción: 14.01.2022
Fecha de aceptación: 12.02.2021

Censura y periodismo de oposición en América Latina: los casos de México y Colombia, 1880-1910

Censorship and oppositional journalism in Latin America:
the cases of Mexico and Colombia, 1880-1910

*Shirley Tatiana Pérez Robles*¹ 

RESUMEN

En este artículo, se analiza la prensa de oposición durante la Regeneración en Colombia (1880-1900) y el porfiriato en México (1876-1911). Para lograr el objetivo, se escogieron dos publicaciones que ilustran el problema al que se enfrentó el periodismo de oposición durante estos gobiernos: *El Relator* (Colombia) y *Regeneración* (México). Se muestra que la prensa de oposición, a pesar de enfrentarse a la persecución y a la censura, contribuyó a la formación de la nación y de la democracia desde discursos alternativos.

Palabras clave: Periodismo colombiano; Periodismo mexicano; Oposición; Censura; Santiago Pérez Manosalva; Ricardo Flores Magón; Colombia; México.

ABSTRACT

This article analyzes the opposition press during the Regeneration in Colombia (1880-1900) and the *Porfiriato* in Mexico (1876-1911). To do this, two publications were chosen that illustrate the problem that opposition journalism faced during these governments: *El Relator* (Colombia) and *Regeneración* (Mexico). It is shown that, despite facing persecution and censorship, the opposition press contributed to the formation of the nation and democracy from alternative discourses.

Keywords: Colombian Journalism; Mexican Journalism; Opposition; Censorship; Santiago Pérez Manosalva; Ricardo Flores Magon; Colombia; México.

1 Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Profesora de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: shirley.perez@udea.edu.co.

Introducción

La historia intelectual ha prestado especial atención a la prensa como un medio en el que se expresaron las ideas más relevantes de América Latina. Existen estudios que se han especializado en las revistas culturales y literarias, como vehículos que llevan la información sobre la formación artística de cada uno de nuestros países. Igualmente, se encuentran estudios sobre casos particulares de periódicos y revistas que han contribuido a la formación de la nación y las ideas políticas. Y hay otros tantos estudios más que han trabajado la prensa como un archivo en el que se halla información sobre la vida política, pero dejan de lado el periódico como un objeto de estudio. Siguiendo este interés por tales publicaciones, en este artículo, se analiza la prensa no solo como una fuente, sino también como objeto de estudio. En especial, se hace énfasis en la importancia de la oposición que, desde las columnas de *El Relator* (Bogotá) y *Regeneración* (México y San Antonio, Texas), contribuyó a la formación de las ideas alternativas al Gobierno de la Regeneración en Colombia y de Porfirio Díaz en México. Gracias a estas valiosas fuentes fue posible responder la pregunta ¿cómo se defendía el derecho a la libertad de prensa y a la oposición política a finales del siglo XIX en Colombia y en México?

Este estudio hace parte de una investigación más amplia sobre censura y periodismo de oposición. Para este artículo en particular, se dio importancia a dos periódicos que por su fuerte posición crítica y contestaria fueron censurados y sus periodistas encarcelados y expatriados. Ambos periódicos son diferentes tanto en la forma como en el contenido, pero se familiarizan en la contundencia de sus críticas y en sus propuestas de cambio para cada uno de sus países.²

Para este fin, se dividió el artículo en tres partes. La primera aborda el desarrollo del periodismo de oposición en América Latina en el siglo XIX, la segunda explica las razones de fondo para la existencia de los gobiernos autoritarios en América Latina y, por último, se estudia la censura como una de las situaciones a las que se sometió el periodismo finisecular, en especial, los dos periódicos mencionados; en este apartado, además, se encuentran las denuncias que estos mismos periódicos hicieron sobre la violación a la libertad de prensa y la persecución que los gobiernos colombiano y mexicano ejercieron sobre los periodistas de la oposición.

El periodismo de oposición

El periodismo es un producto de la modernidad, surgió cuando súbditos de las monarquías nacionalistas y absolutistas europeas decidieron manifestar por medio de hojas volantes las críticas o burlas hacia los soberanos, la corte o la Iglesia. El periodismo fue uno de los espacios privilegiados en los que se gestó la opinión pública, elemento de gran importancia para la creación de la democracia. Además de

2 Este artículo hace parte de varias de mis investigaciones: “Censura y persecución: La literatura y el periodismo en la Hegemonía Conservadora, 1886-1930”, Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI), Universidad de Antioquia, 2013-2014. De la tesis doctoral “Inmorales, injuriosos y subversivos: La prensa liberal y socialista durante la Hegemonía Conservadora, 1886-1930”, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2017. Y del proyecto de pasantía doctoral “Censura y periodismo de oposición en América Latina: Los casos de México y Colombia”, llevada a cabo en el Colegio de México, bajo la tutoría del profesor Marco Palacio, 2016.

emplearse para hablar de lo público, los periódicos también se encargaron de informar sobre asuntos comerciales, la llegada y salida de barcos con mercancías de otros lugares, los productos que se podían encontrar en el mercado y otros asuntos de interés general. Pero, con el advenimiento de la democracia y el republicanismo, ese periodismo comercial, que estaba además vigilado y censurado por la Corona y la Iglesia, pasó a ser “libre” y de opinión, y así inició al periodismo político.

En el siglo XIX, cuando se formó el campo periodístico, empezó a asumirse la prensa como un arma de combate y el heraldo de la pugna por la libertad. De ahí que en todo el mundo occidental aparecieron diversidad de periódicos que defendían distintas ideologías y estilos de pensamiento. Cada coyuntura política y cada nuevo gobierno veía aparecer y desaparecer periódicos que servían más como plataforma de expresión política y partidaria que como órgano de información, de manera que el periodismo del siglo XIX puede definirse como un periodismo político. Si bien esta centuria vio emerger otras empresas periodísticas especializadas que daban espacio a otros asuntos más amenos y sencillos, la política fue uno de los temas más relevantes de las páginas impresas en el mundo occidental.

Este periodismo político e ideológico tuvo un papel relevante en la formación de las naciones y de los Estados modernos. Fue, además de la escuela y el púlpito, un bastión para la educación de los nuevos ciudadanos. Por medio de la prensa se crearon y fortalecieron instituciones, se establecieron leyes, se gestaron luchas y se detonaron guerras y subieron y bajaron gobiernos. Este periodismo político, cuya función principal era brindar información sobre el acontecer político, ayudó a los nuevos ciudadanos a desempeñar un papel más activo en la vida política.

En las páginas de los periódicos políticos, pueden observarse las actividades de los gobiernos, las acciones de los partidos y las organizaciones políticas, al igual que del proceso de las campañas y las elecciones. El objetivo de estas publicaciones era poner atención a la política institucional y a la extrarrepresentativa (movimientos sociales, protestas o actos de la sociedad civil). Su labor era de relevancia en el funcionamiento del régimen democrático y garantizaba que este funcionara adecuadamente.³ Además de informar, intentaba defender los intereses ciudadanos y alertaba sobre los abusos de poder. También se encargaron de hacer las veces de mediadores entre los actores políticos y la ciudadanía al llevar el acontecer de las instituciones al público y prestar atención a las quejas y opiniones de la población civil para informar a los representantes políticos. Este periodismo hizo parte de una causa o ideología política, se involucró en el debate político e influyó en la opinión pública, de ahí que su objetividad debe ser puesta en duda.⁴

Es importante aclarar que en el periodo estudiado se pueden encontrar dos tipos de periodismo: el oficialista y el de la oposición. El primero tenía dos vertientes: el oficial, que se dedicaba exclusivamente a propagar las ideas y las acciones del Gobierno, además, era impreso y financiado por el Estado y se dedicaba a informar a los ciudadanos sobre leyes, resoluciones y proyectos. El segundo era el periodismo privado afín a las ideas del Gobierno: aunque no necesariamente recibía patrocinio económico del Estado, sí gozaba de ciertos privilegios como no ser afectado por la censura y se facilitaba su circulación. Este periodismo exhibía, aparentemente, crítica y profundidad, pero sus críticas eran superficiales y

3 Érik Neveu, *Sociologie du journalisme* (París: La Découverte, 2004).

4 Andreu Casero-Ripollés, “El periodismo político en España: Algunas características definitorias”, en *Periodismo político en España: Concepciones, tensiones y elecciones*, ed. por Andreu Casero-Ripollés (La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012), 21-22. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/73587>Neveu.

tendían a prestar mayor atención a temas poco relevantes que a ser informadores y explicativos. Por su parte, el periodismo de oposición se dedicaba a vigilar y criticar a los gobiernos y cuidar la democracia. En América Latina, donde se han presentado dictaduras de diversa índole y gobiernos fuertemente autoritarios, se ha fortalecido un periodismo de oposición en el que los disidentes opinan, ponen en la palestra pública los actos del Gobierno, denuncian la corrupción y la violación a las libertades y derechos de los ciudadanos, a pesar de la censura y la persecución.

En particular, la prensa de oposición ocupó un lugar de relevancia en la democracia decimonónica, pues era la encargada de vigilar el accionar de los gobiernos y de dar voz a otras posiciones ideológicas y políticas diferentes de las del poder ejecutivo. De manera que la prensa de oposición se convirtió en una voz en *off* que fomentaba la creación de otros proyectos de nación y de otras formas de pensar, e invitaba a participar o a tomarse el poder. Al ser difusora de otras ideas y de críticas al Gobierno, la prensa de oposición se encargó de crear opinión pública,⁵ es decir, generó debate y vigiló lo que acontecía en el Estado.⁶ Además, a esto puede agregarse que la opinión pública formada por estos periódicos era estratégica o proselitista, se encargaba de fabricar hechos políticos (campañas, circulación de rumores, etc.), de operar políticamente y de mediar sobre los partidos y sus redes. En palabras de Palti, la opinión pública en este periodo era “un campo de intervención y espacio de interacción agonal para la definición de las identidades subjetivas colectivas”.⁷

Por lo anterior, la opinión pública, al poner en circulación diversos discursos, permitió crear, fortalecer y apoyar los proyectos de nación pensados por diversos grupos. Empero, cuando los gobiernos por temor de perder su poder restringieron la circulación de discursos por medio de la censura, se redujo la posibilidad de generar nuevas ideas. Sin embargo, este no fue un obstáculo para que el periodismo de oposición dejara de expresarse y tanto los escritores como los editores e impresores generaron diversas estrategias para que los impresos llegaran a las diferentes capas de la población.

El periodismo de oposición en América Latina surgió paralelamente con el proceso de independencia, antes de este existieron otras publicaciones periódicas como la *Gaceta de México y noticias de Nueva España* (1722) seguido de la *Gaceta de Lima* (1743), y posteriormente por el *Aviso del terremoto* y la *Gaceta de Santafé de Bogotá* (1785), y *El Papel Periódico de Santafé* (1791). Las características de estos periódicos eran similares a sus homólogos españoles e igualmente estaban vigilados y censurados. Fue durante el proceso de independencia que el periodismo se extendió por el continente, con los periódicos revolucionarios como *El Pensador Mexicano* de José Joaquín Fernández de Lizardi o *La Bagatela* de Antonio Nariño, que fueron algunos de los periódicos más comprometidos en este contexto. En estos

5 Existen varios trabajos que han definido y estudiado la opinión pública como el clásico de Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981); y las revisiones a este concepto como las de Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: Los orígenes culturales de la Revolución francesa* (Barcelona: Gedisa, 2003), 33, y Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 2005), III. Para el caso latinoamericano, está especialmente la de François-Xavier Guerra, *Los espacios públicos en Iberoamérica: Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

6 Guerra, *Los espacios públicos en Iberoamérica*.

7 José Elías Palti, “Los diarios y el sistema político mexicano en tiempo de República Restaurada (1867-1876)”, en *Construcciones impresas: Panfletos, diarios y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, comp. por Paula Alonso (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 178.

medios, los patriotas se expresaron sobre el camino que debían tomar los nuevos Estados y se empezó el debate ideológico que fue definiendo el pensamiento americano. La configuración de los partidos y de las ideas políticas tuvieron en la prensa un escenario privilegiado, de manera que cada uno tenía sus órganos de expresión y divulgación, como fue el caso del periódico liberal mexicano *El Siglo Diez y Nueve* (1841) y el periódico conservador colombiano *El Neogranadino* (1849). En las últimas décadas del siglo, en medio de gobiernos autoritarios y oligarcas, surgió una prensa de oposición más radicalizada que criticaba fuertemente los gobiernos de Porfirio Díaz en México y los de la Regeneración en Colombia. Han sido icónicos las publicaciones opositoras *El Hijo del Ahuizote* y *Regeneración* en México, y *El Espectador*, *El Zancudo* y *El Relator* en Colombia.

Positivismo, modernización y autoritarismo en los gobiernos del siglo XIX

A finales del siglo XIX, después de varios intentos por parte de los liberales y de los conservadores de hacer realidad la idea de progreso y unificar la nación, surgieron en América Latina dictaduras y gobiernos autoritarios que buscaban eliminar el caudillismo, las guerras civiles e iniciar un proceso de modernización. En esta idea, se inscriben los gobiernos de Porfirio Díaz en México entre 1876 y 1911, y de Rafael Núñez en Colombia entre 1880 y 1894. Estos hombres restringieron las libertades individuales y justificaron la censura para mantener el orden y poner bajo control la disidencia y las otras ideologías políticas.

La aparición de estos gobiernos se puede explicar por la llegada de las ideas positivistas al continente. Esta filosofía planteaba que las sociedades avanzaban hacia el progreso, cada una a su propio ritmo, por lo que importar modelos foráneos a unas realidades diferentes solo causaba desorden. En ese sentido, los gobiernos debían observar su país y plantear modelos legislativos coherentes con su realidad y contexto social. Si bien el positivismo no era una teoría política, sí dio bases para gobernar bajo un molde de fuerza modernizadora. Así fue como entre las lecturas de estas élites letradas se hallaban Auguste Comte y Herbert Spencer. Comte consideraba que el progreso se alcanzaba por medio de la razón, mientras que Spencer creía que la sociedad industrial europea era el punto más alto alcanzado por la humanidad, un proceso que había requerido de años de evolución y que no se podía llegar allí de manera racional y planificada.⁸

Bajo las ideas del positivismo, los países de América Latina fortalecieron sus relaciones internacionales con Inglaterra y los Estados Unidos. Se insertaron decididamente en el mercado mundial como productores de materias primas e importadores de bienes de consumo. En síntesis, el positivismo incentivó la modernización de estos dos países, pero a su vez justificó el uso de la fuerza, limitó libertades, excluyó a muchos y justificó el empleo de la censura a la prensa para mantener el orden.

En el caso colombiano, el positivismo se puede observar entre 1886 y 1900, periodo conocido como la Regeneración,⁹ en el que los conservadores se encargaron de crear una nueva constitución en la que se dio fuertes poderes al Ejecutivo y las libertades individuales fueron limitadas. Tuvo como protagonistas a Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, y su accionar y políticas estuvieron vinculadas con teorías de su

8 Leslie Bethel, *Historia de América Latina. Vol. 8: América Latina: Cultura y sociedad* (Barcelona: Crítica, 1990), 26.

9 La Regeneración buscaba acabar con la política y las leyes liberales que se habían desarrollado por los liberales radicales desde 1863 hasta 1880.

momento. En este sentido, al hacer referencia a Rafael Núñez,¹⁰ es necesario entender que buena parte de su pensamiento político y social estaba basado en la filosofía positivista y en la sociología. Por ello, desde antes de su llegada a la Presidencia, quiso alejarse de las ideas casi utópicas de las constituciones pasadas. Con su perspectiva sociológica, se percató de que lo mejor para el país era una constitución que respondiera a las necesidades de la sociedad. Consecuentemente, llegó a manifestar ante el consejo de delegatarios quienes escribieron la nueva carta que “la reforma política llamada *Regeneración fundamental*, no será copia de instituciones extrañas, ni parte de especulaciones aisladas de febriles cerebros; ella será un trabajo como la codificación natural y fácil del pensamiento y anhelo de la nación”.¹¹ Tal mensaje dejó clara su aversión a la Constitución de 1863, a la que consideraba solo elucubraciones aisladas de la realidad del país y el origen del desorden de la sociedad colombiana.

Núñez fue un hombre ecléctico porque en su pensamiento se encontraban las ideas del liberalismo y del positivismo. Desde lo político luchaba contra la disidencia y promovió una concepción etnocéntrica y occidentalista de la identidad (religión, lengua, raza). Su autoritarismo, además, se vio reflejado en la aversión al sufragio universal y a la democracia representativa. Para Núñez, las libertades individuales y la igualdad jurídica eran quimeras que generaban desorden y, por tanto, intentó excluir toda disidencia a través de decretos y leyes. En su lucha contra las ideas alternativas, expulsó algunos de los liberales radicales, cerró periódicos y se otorgó el derecho de inspeccionar y vigilar todo tipo de asociaciones, pues temía que la disidencia difundiera ideas alternativas que descarriaran las masas de iletrados e “ignorantes”, y se afectara la unidad nacional. En conclusión, basado en las ideas positivistas y en el evolucionismo, propuso un gobierno dominado por las élites, de corte autoritario y paternalista.¹²

Otro caso fue el de Miguel Antonio Caro (1843-1909),¹³ conservador y católico que acompañó a Núñez en muchas de sus ideas políticas y que redactó junto con otros conservadores y liberales independientes la Constitución de 1886; cabe aclarar que no se vinculó con la doctrina positivista. Fue amante de la herencia española y se convirtió en el pensador más prolífico y profundo del pensamiento conservador colombiano. Su obra sustentó la *Regeneración* y se vio expresada en la Constitución de 1886, en la que resultó evidente su marcada resistencia a las ideas de los liberales radicales y en la que se opuso a las ideas modernas, e instaló como principios la moral católica y el orden social basado en la jerarquía de clases. Expresó asiduamente sus ideas en la prensa, en discursos y en escritos que se publicaron a partir de 1865 hasta 1909.¹⁴

10 Cartagena de Indias, 1825-1894. Político, periodista y escritor. Vivió en Europa, donde conoció el positivismo, lo cual lo influenció en la escritura de *Ensayos de crítica social* (1874), en el que se ocupó de estudiar diferentes aspectos de la vida nacional. Fue presidente durante 1880-1882, 1884-1886, 1886-1890, en este último periodo no ejerció el poder por quebrantos de salud, por lo que dejó como encargados a José María Campos Serrano, luego a Eliseo Payán. En 1892, ganó las elecciones al lado de Miguel Antonio Caro como vicepresidente a quien le dejó el cargo nuevamente por enfermedad.

11 Rafael Núñez, *Escritos políticos* (Bogotá: El Áncora, 1986), 80.

12 Alfredo Gómez Muller, “Imaginario de la ‘raza’ y la ‘nación’”, en Rafael Núñez”, en *La Regeneración revisitada: Pluriverso y hegemonía de la construcción del Estado-nación en Colombia* (Medellín: La Carreta, 2011), 125-154.

13 Bogotá, 1843-1909. Fue uno de los intelectuales más importantes del siglo XIX en Colombia. Hijo del también reconocido intelectual y político José Eusebio Caro, fundador del Partido Conservador. Fue poeta, gramático, periodista, político y presidente entre 1892-1898.

14 Rafael Alfonso Rubiano Muñoz, *El intelectual y la política: Miguel Antonio Caro y la Regeneración en Colombia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2003), 36.

Parte de las bases de su pensamiento fueron el racionalismo cartesiano, el tomismo y la filosofía escocesa. Su racionalismo, notoriamente intrincado, explica su tendencia al orden. Se vio también influenciado por Joseph de Maistre y Louis de Bonald, ambos nobles y católicos franceses que reaccionaron contra el liberalismo y la democracia moderna en la Revolución francesa. Pero fue en Balme en quien encontró un punto de equilibrio entre el extremismo de los franceses y las ideas modernas.¹⁵ También estuvo en su trasfondo ideológico la encíclica titulada *Quanta cura* y el *Syllabus* (1864), en que se declaraba el liberalismo como enemigo del catolicismo y la literatura clásica, básicamente Horacio y Virgilio, de donde tomó la idea de una sociedad pastoral, virginal y heroica.¹⁶

En el caso mexicano, las ideas positivistas pueden observarse en la figura de Porfirio Díaz, quien llegó al poder el 5 de mayo 1877, uno de cuyos lemas fue el orden, mas no la libertad. Pretendió separar el Estado, la ciencia y la educación de la religión, además de reducir el poder económico de la Iglesia.¹⁷ Gabino Barreda (1818-1881) fue el principal positivista mexicano y se convirtió en el maestro de Justo Sierra (1848-1912), Pablo Macedo (1851-1919) y Francisco Bulnes (1847-1924),¹⁸ quienes contribuyeron a la política positiva en el porfiriato. Los positivistas mexicanos consideraban que el liberalismo había tenido muchos logros para el país, pero era idealista y estaba llevando al desorden, al caudillismo y a la división personalista. Para Justo Sierra, la política debía ser ejercida por un grupo científico. Por eso, debía crearse un partido que tuviera estas cualidades, que se interesara y trabajara por el orden y el progreso del país.¹⁹ Los positivistas pensaban que el liberalismo había vencido al antiguo conservadurismo y derrotado el antiguo régimen; lo que se necesitaba en ese momento era un programa constructivo que iniciara un nuevo orden: el positivismo.²⁰ Por eso, formaron un partido político denominado la Unión Liberal, que se llamó despectivamente “los científicos”, cuyo lema fue “orden y ciencia”, y que apoyó al Gobierno de Díaz.

Esta filosofía fue asumida por la burguesía mexicana que había empezado su ascenso desde la Reforma y que logró su máximo desarrollo durante el porfiriato.²¹ Desde las críticas que hicieron a la Constitución liberal de 1857, la cual consideraron utópica y alejada de la realidad, plantearon que México necesitaba seguridad y mayor orden, porque los mexicanos estaban enfrentados entre sí y, por ello, se requería una constitución de acuerdo con la realidad mexicana. Los positivistas creían que se necesitaba una *tiranía honrada* en la que un personaje autoritario tomara el control político, social y económico del país.²²

15 Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX* (Bogotá: Planeta, 1996), 61.

16 Rubiano, *El intelectual*, 36.

17 Abelardo Villegas, *Positivismo y porfirismo* (México: SepSetentas, 1973), 12-16.

18 Gabino Barreda, médico, filósofo y político mexicano. Justo Sierra Méndez (Campeche, 1848-Madrid, 1912). Escritor y político mexicano. Abogado y periodista liberal, luchó al lado de Benito Juárez, durante el porfiriato fue subsecretario de Instrucción Pública. Apoyó después a Madero, fundó la Universidad Nacional de México (1910). Su obra fundamental es *Evolución política del pueblo mexicano* (1900-1902), en la que realiza una síntesis de la historia política de México. Pablo Macedo Saravia (Ciudad de México, 1851-Madrid, 1919). Abogado y docente. Colaboró en la fundación del Banco de México. Francisco Bulnes (Ciudad de México, 1847-1924). Escritor, periodista y político mexicano. Estudió ingeniería, además, fue diputado y senador durante el Gobierno de Porfirio Díaz.

19 Leopoldo Zea, *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), 249-251.

20 Zea, *El positivismo*, 276.

21 Zea, *El positivismo*, 46.

22 Zea, *El positivismo*, 282.

Desde el periódico *Libertad*, los “científicos” apoyaron la candidatura de Díaz para la Presidencia y a Justo Sierra, Pablo Macedo y Francisco Bulnes para la Cámara de Diputados.²³ Estos jóvenes hicieron parte activa del Gobierno de Díaz y sus ideas se vieron reflejadas en las leyes y acciones del porfiriato. De acuerdo con su pensamiento, la libertad no se daba sin un estricto orden, y esta libertad no era más que la economía individual, de manera que la libertad política se podía sacrificar si se incrementaba la riqueza de los individuos. Es decir, el Estado debía intervenir lo menos posible en la vida económica para que los individuos fueran libres, esto es, orden político y libertad económica. Por ello, mejoraron los intereses de la burguesía mientras se afectaban crecientemente los derechos políticos de las clases bajas. Debido a los beneficios que Porfirio le dio a la burguesía, estos lo respaldaron y vieron con buenos ojos que el presidente tomara control de las instituciones democráticas para garantizar la tranquilidad. El positivismo, en conclusión, privilegiaba el orden y limitaba las libertades individuales; por ello, cuando la prensa generaba levantamientos y desorden, era necesario regularla o, incluso, prohibirla.

Debido al autoritarismo de Díaz, que generó una férrea oposición y el descontento de las clases medias y bajas, muchos de los “científicos” se fueron retirando lentamente del poder y se dedicaron a otras actividades.²⁴ Para 1908, las clases populares estaban totalmente inconformes y los jóvenes artistas empezaron a mostrar su descontento, además que el país vivía una crisis económica por las condiciones climáticas y el desplome de la rama manufacturera, lo que redujo más la simpatía por el presidente; así, lentamente Porfirio fue perdiendo el control y llegó su caída. Poco antes de las elecciones de 1910, la situación se agudizó, pero Díaz se hizo reelegir, lo que disparó la inconformidad de la oposición que se lanzó a la lucha; el norte del país se llenó de rebeldes y el ejército de Díaz no logró ganarles la partida a los revolucionarios. Finalmente, en 1911, Porfirio tuvo que presentar su renuncia.

Censura y persecución al periodismo de oposición

Las fuertes medidas tomadas por los gobiernos mexicano y colombiano generaron una intensa oposición que fue expresada en varios periódicos. Debido a las críticas publicadas, estos gobiernos censuraron la prensa y encarcelaron y expatriaron periodistas. Durante este periodo fueron amonestados y censurados en Colombia periódicos como *El Demócrata*, *El Tren*, *El Zancudo*, *La Patria*, entre otros,²⁵ y en México *El Hijo de Ahuizote*, *El Diario de Hogar*, *El Paladín*, entre otros.²⁶ Esto se dio bajo el artículo 42 de la Constitución colombiana de 1886 en el que se estipulaba que “la prensa es libre en tiempo de paz; pero responsable, con arreglo a las leyes, cuando atente a la honra de las personas, al orden social o a la tranquilidad pública”. Mientras que en el artículo 7 de la Constitución mexicana de 1857 se consagraba:

23 Víctor Ramos, *El periódico como propagador agitador y organizador colectivo: La prensa flores magonista, 1900-1911* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1980), 68-69.

24 Zea, *El positivismo*, 427-430.

25 La lista es más amplia. Véase Shirley Tatiana Pérez Robles, “Inmorales, injuriosos y subversivos: La prensa liberal y socialista durante la Hegemonía Conservadora, 1886-1930” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2017).

26 Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda, *Periodismo en México: 500 años de historia* (México: Edamex, 1995), 249.

Es inviolable la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia. Ninguna ley ni autoridad puede establecer la previa censura, ni exigir fianza a los autores ó impresores, ni coartar la libertad de imprenta, que no tiene más límites que el respeto á la vida privada, á la moral y á la paz pública. Los delitos de imprenta serán juzgados por un jurado que califique el hecho y por otro que aplique la ley y designe la pena.

Ambos artículos comparten la idea de respetar la libertad de imprenta, sin embargo, a renglón seguido, se generan unas limitaciones que pretendían proteger la honra, la moral y la paz, elementos amplios que permiten la subjetividad a la hora de evaluar una falta y que les daba un amplio margen de acción a los jurados y entes policivos encargados de regular y vigilar la prensa. En resumen, era una libertad de prensa sin libertad. Basados en estos artículos, se generaron varias leyes de prensa, decretos y resoluciones que afectaban el ejercicio periodístico y literario de los ciudadanos de ambos países. La más conocida de estas leyes en el caso colombiano fue la ley de los caballos (Ley 61 de 1888) y el Decreto 151 de ese mismo año.²⁷ En el caso mexicano, fue la Ley Orgánica de la Libertad de Prensa o Ley de Imprenta del 20 de febrero de 1861, también conocida como Ley Zarco.²⁸ Estas leyes y los casos que se dieron sobre violaciones a estas muestran que la censura fue muy personalista y politizada, puesto que ella recaía fuertemente en los enemigos políticos mientras que se facilitaba la circulación de prensa oficialista y amigos del Gobierno.

Así, durante estos gobiernos, lo más importante era mantener bajo control las opiniones divergentes para preservarse en el poder y negarles la participación a otros sectores en la vida política y en la opinión pública, lo que afectó la democracia y la nación. Entre los periódicos que lucharon por la libertad de expresión y por la participación en el poder político, estaba el periódico colombiano *El Relator* y el mexicano *Regeneración*. El primero fue fundado en Bogotá en 1877 por los liberales Felipe Pérez y Diego Mendoza Pérez. Uno de sus colaboradores y quien creó mayor polémica fue el liberal radical y expresidente Santiago Pérez Manosalva (1830-1900).²⁹ El segundo salió a la luz pública en 1900 en México y fue fundado por los hermanos Ricardo y Jesús Flores Magón,³⁰ quienes anteriormente habían publicado otro periódico de oposición llamado *El Demócrata*. Ambos periódicos tenían como objetivo criticar las acciones injustas del Gobierno, la censura a la prensa, la corrupción y el autoritarismo. Por ejemplo, en *El Relator*, se comentaron los problemas fiscales que sufría el país, la emisión forzosa de papel moneda en la Presidencia de Caro, la censura a la prensa de oposición y otros temas de interés nacional que demostraban la corrupción del Gobierno. Por su parte, *Regeneración* criticó la dictadura y

27 Durante 1886 se promulgaron, además, el Decreto 635 de 1886, la Ley de prensa 157 de 1896, la Ley 51 de 1898, el Decreto 335 de 1899 y la Ley 7 de 1903 en la que se le dio nuevamente vigencia a la Ley 51 de 1898; cf. Pérez Robles, “Inmorales, injuriosos y subversivos”.

28 Esta solo duró cuatro meses debido a la intervención francesa que ratificó la Ley Lafragua de 1855. No obstante, la Ley Zarco volvió a ser restaurada con la República (1867) y tuvo vigencia hasta 1883. Florence Toussaint, “Libertad de imprenta en el siglo XIX: Dos casos emblemáticos: la Ley Lares y la Ley Zarco”, en *La génesis de los derechos humanos en México*, coord. por Margarita Moreno Bonet y María del Refugio González (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 602-603.

29 Santiago Pérez Manosalva (Zipaquirá, Cundinamarca, 1830-París, 1900). Político liberal, educador, periodista y presidente entre 1874 y 1876.

30 Ricardo Flores Magón (Teotitlán del Camino, Oaxaca, 1873-Estados Unidos, 1922). Si bien fue de clase humilde, pudo estudiar en Ciudad de México; cf. Diego Abad de Santillana, *Ricardo Flores Magón, el apóstol de la revolución social mexicana* (México: Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, 1978), 35-36. Jesús Flores Magón (San Simón, Oaxaca, 1871-Ciudad de México, 1930), fue un periodista y político mexicano, hermano de Ricardo y Enrique Flores Magón.

denunció los casos de corrupción y abuso de poder de las autoridades judiciales y ejecutivas.³¹ Además, se manifestó en favor de la libertad de prensa y denunció las arbitrariedades realizadas en contra de colegas de la Ciudad de México y de otros estados. A continuación, se exponen las luchas que abanderaron estos dos periódicos de oposición.

El Relator: vigía de la libertad de imprenta

Las denuncias más relevantes que hizo *El Relator* fueron las que mostraban la censura a la que estaba sometida la prensa de oposición, como la que recayó sobre *El Espectador*, *El Gladiador*, *El Esfuerzo*, *El Liberal*, *La Bandera Liberal*, *Diario de Cundinamarca*, *El Comercio*, *La Restauración*, *Ecós del Departamento* y *El Eco Nacional*. Además, discutió las razones que el Gobierno daba para justificar la multa:

La Bandera Liberal de Cartagena, [...] ha sido nuevamente suspendido. El motivo alegado para la suspensión, ha sido, según nos escriben, algo dicho por el colega sobre el curso forzoso del papel [moneda]; pero la creencia general es que se le han castigado juicios emitidos contra la reelección del señor Núñez, “reelección en que la familia del candidato ve comprometida, no solo la vida política de este, sino también su existencia personal”.³²

Cada censura a otros periódicos fortaleció el discurso de *El Relator* contra las diferentes leyes de prensa y la falta de seguridad jurídica para los periodistas. Al respecto, comentaron: “No hay pues libertad de imprenta: no hay seguridad para los redactores de los periódicos de oposición [...] ¡Pronto seremos asesinados también! ¡Allá vamos! Estamos en plena dictadura; y esperamos ser víctimas de grandes atrocidades”.³³

Por la persecución a los periódicos y a las ideas liberales, *El Relator* propuso en 1892 crear una suscripción para pagar las multas impuestas a los periódicos liberales. Esta idea surgió debido a la sanción impuesta al director del *Diario de Cundinamarca*, Florentino Vezga, quien estaba en la cárcel por no tener cómo pagar la deuda. *El Relator* argumentaba:

Los modestos recursos de nuestras empresas periodísticas no les permiten pagar, sin arruinarse, multas de tal cuantía, que por lo repetidas parecen encaminadas a suprimir la prensa de oposición;

Que al partido liberal le conviene mantener su representación en la prensa, aunque al ejercicio de este derecho le impongan gravámenes pecuniarios, que toman ya el carácter de una contribución especial para los miembros de este partido [...]

Resuelve:

31 Existen varios estudios sobre el periódico *Regeneración* y los hermanos Flores Magón, en especial, recomendando el de Claudio Lomnitz, *El regreso del camarada Flores Magón* (México: Era, 2014).

32 *El Relator*, Bogotá, 22 de septiembre de 1891.

33 *El Relator*, Bogotá, 29 de octubre de 1891.

Abrir entre los liberales de la ciudad de Bogotá una suscripción que puede ser hasta de dos y medio centavos por persona, a voluntad de los contribuyentes, para pagar la multa que se le ha impuesto al Diario de Cundinamarca.³⁴

De acuerdo con *El Relator*, la oposición estaba siendo ultrajada y callada por el Gobierno. Asimismo, cuestionaba a los periodistas que por miedo no defendían sus derechos y a los políticos que dejaban pasar de largo los abusos sobre los periodistas, por lo que pidieron al Congreso la derogación de la ley de los caballos.³⁵ La lucha de esta publicación por la libertad de prensa se extendió a lo largo de la Regeneración y fue uno de los puntos que más debatió al Gobierno, hasta el punto de que hizo parte de las diez peticiones elevadas a Caro en 1893 que buscaba reformar el Gobierno, estas eran: “1º Libertad de expresión de pensamiento por medio de la prensa, y establecer una ley que la rijan. Seguida de otras dos muy sustanciales y que eran puntos nodales de la lucha de *El Relator*: 2º Legislación electoral que garantice la libertad y posibilidad de votar. 3º Anular las facultades extraordinarias y los artículos transitorios –como el artículo K–”.³⁶

Frente a la propuesta de *El Relator*, Núñez expresó desde las columnas de *El Porvenir*³⁷ de Cartagena que para él las reformas debían estar orientadas a robustecer la autoridad para que el país no cayera de nuevo en el desorden. Ante esto *El Relator* respondió diciendo que la paz regenerativa o científica generaba más facultades extraordinarias, la resurrección de monopolios, la ruina de la riqueza pública y los excesivos créditos del Banco Nacional, de forma que, si se continuaba robusteciendo la autoridad, se iba a suprimir cada vez más la libertad y el aumento de fuerza pública para reprimir al pueblo saldría costosísimo para la nación, lo que llevaría al país a un gobierno cada vez más autoritario y costoso para los ciudadanos.³⁸

Ese mismo año de 1893, *El Relator* sostuvo una de sus polémicas más enconadas. En esta ocasión, fue con Carlos Holguín, a quien Pérez le cuestionó las medidas legales por las cuales la Regeneración estaba censurando la prensa. Pérez, basado en el informe entregado por el ministro de Gobierno sobre prensa nacional, comunicó a los lectores que en el Gobierno de Holguín se habían suspendido tres periódicos en Bogotá y catorce en los departamentos.³⁹ Ante las acusaciones, el expresidente Holguín se defendió a través de las columnas del *Correo Nacional* desmintiendo esto y acusó a Pérez de haber censurado también durante su gobierno y de no querer libertad de prensa, sino libertinaje e impunidad.⁴⁰

Finalmente, el apoyo que tuvo el programa de diez puntos propuesto por Pérez y la fuerte discusión con Holguín hizo que Caro, temiendo una revuelta, suspendiera *El Relator* y otros dos periódicos liberales,

34 *El Relator*, Bogotá, 17 de mayo de 1892.

35 *El Relator*, Bogotá, 9 de junio de 1892.

36 Artículo K: “Mientras no se expida la ley de imprenta, el Gobierno queda facultado para prevenir y reprimir los abusos de la prensa”. *El Relator*, Bogotá, 16 de mayo de 1893.

37 Periódico de la ciudad de nacimiento y residencia de Núñez y aliado al presidente.

38 *El Relator*, Bogotá, 17 de julio de 1893.

39 *El Relator*, Bogotá, 16 de junio de 1893. Sobre la discusión entre el presidente Holguín y Santiago Pérez, cf. Shirley Tatiana Pérez Robles, “La libertad de prensa en la Hegemonía Conservadora”, en *Miradas cruzadas: Orden escrito, política y prensa en Colombia*, ed. por Alfonso Rubio y Cristian Salamanca Arévalo (Cali: Universidad Santiago de Cali, 2017), 65-190.

40 Carlos Holguín, *Cartas políticas* (Bogotá: Imprenta de Vapor Zalamea hermanos, 1893), 8.

confiscara 13 000 pesos al Partido Liberal y expulsara del país a Pérez y otros liberales sospechosos de complot.⁴¹ La razón más contundente para el destierro fue el descubrimiento de un plan guerrillero para dinamitar los cuarteles de Barranquilla, plan encabezado por el general Avelino Rosas. Desde Cartagena, el periódico de Núñez, *El Porvenir*, acusó a *El Relator* de hablar de paz desde sus columnas, pero de hacer la guerra con las armas.

El juicio a los supuestos conspiradores fue de cobertura nacional y en varios periódicos como *El Diario Oficial*, *El Porvenir* y *El Baluarte*, todos ellos afines al Gobierno, se publicaron los documentos oficiales del juicio. Por ejemplo, en *El Baluarte*, impreso en Panamá, los redactores publicaron un texto titulado “Conspiración”, en el que se informaba que Pérez había negado su participación, mientras que Modesto Garcés aseguraba que sí se le había comentado al director del partido (Pérez) el plan de Rosas. Las respuestas del partido ante las acusaciones fueron de inconformidad y culparon al Gobierno de querer cerrar *El Relator* y de desterrar a Pérez. En las manifestaciones de solidaridad con Pérez y en la lucha contra la censura, varios periódicos fueron cerrados. Tal fue el caso de *El 93* y *El Contemporáneo*, porque, según el ministro: “Varios periódicos de esta Capital han venido coadyuvando la acción del Director del bando anarquista, agitando el país y preparando una guerra civil por medio de ataques continuados a las instituciones vigentes”.⁴²

Según las acusaciones, Pérez había sido nombrado director por la convención liberal para recoger fondos entre los miembros del partido e iniciar una campaña de desacreditación a la Regeneración por medio de la prensa, de forma que “así quedó el radicalismo organizado no como partido político, sino como Gobierno revolucionario”.⁴³ El juicio a los acusados fue publicado de igual manera en *El Diario Oficial*, cuyas preguntas demostraron una gran preocupación más por la reunión de fondos que por el supuesto atentado. Publicaron de igual modo los telegramas que les fueron confiscados a los sujetos que participaban de la conspiración y que demostraban que esta se iba a llevar a cabo.

Fue por medio de los telegramas que el Gobierno se dio por enterado de la conspiración. Henrique L. Román, prefecto de la oficina de telegramas de Cartagena, al recibir los cables, informó al ministro de Gobierno, José Domingo Ospina, quien a su vez informó a Caro y este a Rafael Núñez. En los telegramas, se indicaba que las armas provenían de los Estados Unidos y Venezuela. No obstante, ningún telegrama o papel se encontraba en manos de Pérez o algún hecho que lo inculpara. Ante el desconocimiento de tales planes, Pérez manifestó:

Si hay compañeros que hacen eso quiere decir que mi jefatura no serviría ni habría servido sino para demostrar que el patriotismo era una cosa inútil y hasta tonta en fuerza de nuestras pasiones políticas. Porque no se concibe que se le inste a un hombre para que preste un servicio público y que con conocimiento de sus ideas sobre la necesidad de la paz y de su completa falta de idoneidad para la guerra y su horro por ella, se le mantenga como un farsante respecto al Gobierno y á la Nación preparando ó haciendo revolucione tras él.⁴⁴

41 Charles Bergquist, *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910: La guerra de los Mil Días. Sus antecedentes y sus consecuencias* (Medellín: Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales, 1981) 50-52.

42 *Diario Oficial*, Bogotá, 5 de agosto de 1893.

43 *Diario Oficial*, Bogotá, 5 de agosto de 1893.

44 *Diario Oficial*, Bogotá, 5 de agosto de 1893.

Aun frente a la falta de pruebas en contra de Pérez y su testimonio, el Gobierno tomó la decisión de acusarlo y manifestó que este era un farsante, que hablaba de paz, pero injuriaba y desacreditaba al Gobierno. A juicio del Ejecutivo, resultaba claro que, aun cuando Pérez no buscara una revolución en ese momento, sí deseaba una guerra más adelante.⁴⁵ Finalmente, Pérez salió del país para nunca volver. El liberal radical y expresidente murió en París el 5 de agosto de 1900, seguramente enterado de la fuerte guerra que consumía el territorio colombiano. Sin la presencia de Santiago Pérez, el periódico continuó publicando y criticando la Regeneración, finalmente el periódico cerró sus páginas el 8 de agosto de 1904; hasta ahora se desconocen las razones de su fin.

Regeneración: crítico de la dictadura y trasfondo ideológico de la revolución

El 31 de diciembre de 1900, *Regeneración* cambió su lema de periódico jurídico independiente a periódico independiente de combate y manifestó que, a partir de ese momento, no solo se dedicaría a criticar la justicia, sino también a denunciar la Administración. No obstante, declaró que su lucha sería pacífica:

Nuestra lucha ha sido ruda. Ha tenido todos los caracteres de una lucha de pigmeos encarados a los titanes; solos en ella, encontrándonos a cada paso con el lívido fantasma del indiferentismo político, hemos luchado asilados, sin más armas que nuestros ideales democráticos y sin más escudo que nuestras profundas convicciones.⁴⁶

En 1901, el discurso se hizo más radical contra Díaz, debido a la publicación del manifiesto de Camilo Arriaga “Invitación al Partido Liberal” y la constitución del Club Liberal Ponciano Arriaga en agosto y septiembre de 1900.⁴⁷ Ambos fueron los antecedentes de la creación del Partido Liberal Mexicano (PLM) y de su programa político. De manera que fue en 1901 que se reconfiguró como un periódico organizador de un colectivo, en el que se publicaron las discusiones y los materiales del Primer Congreso del Partido Liberal y promovieron la creación de clubes liberales a lo largo y ancho del país.⁴⁸ En la segunda mitad del año, el Gobierno de Díaz inició una persecución contra estos clubes, lo que agudizó el tono de *Regeneración* y puso en su mira la posibilidad de la insurrección.⁴⁹ Los comentarios de los hermanos Flores Magón los llevaron a la cárcel y esto hizo que el periódico se declarara abiertamente antiporfirista y denunciara constantemente la arbitrariedad del Gobierno. En este sentido, se manifestó el 7 de agosto de 1901:

45 Mario Aguilera Peña, “Santiago Pérez y Carlos Holguín: Censura de prensa y responsabilidad presidencial”, *Credencial Historia*, n.º 31 (1992), <http://www.banrepcultural.org/node/32585>.

46 *Regeneración*, México, 31 de diciembre de 1900.

47 Armando Bartra, *Regeneración, 1900-1918: La corriente más radical de la Revolución de 1910 a través de su periódico de combate* (México, Era, 1982), 69.

48 El Congreso propuso la difusión de las ideas liberales, la secularización de la educación, la limitación del número de sacerdotes, que la Iglesia pagara impuestos, la libertad de imprenta, entre otros. No se habló del obrero, ni se atacó el sistema, debido a que la mayoría de los asistentes hacían parte de una pequeña burguesía (comerciantes, profesionales, periodistas y pequeños industriales).

49 Esta denuncia se publica el 23 de mayo de 1901, cuando no se permitió formar un club liberal en Bustamante (Nuevo León).

Ha sido inútil la larga y cansada gestión administrativa del general Díaz, y que además de inútil ha sido nociva para el pueblo hambriento de libertad [...] Honda tristeza causa pensar en el porvenir de la patria. Sus hijos sin educación cívica perecerán, y con ellos la nacionalidad, si antes no se remedia tanto mal [...] Los buenos liberales debemos unirnos y fortalecernos para educar al pueblo, ya que el presidente Díaz sólo se ha preocupado por permanecer en la presidencia. Eduquemos al pueblo, formemos ciudadanos. Tengamos valor para ello [...] Digamos al presidente que remedie el inmenso mal que nos ha causado, o bien, si se siente impotente para ello, que dimita.⁵⁰

El periódico se imprimió hasta el 23 de septiembre de 1901 y desde el encierro Ricardo continuó escribiendo para periódicos de la oposición como *El Hijo de Ahuizote*. Sus escritos continuaron criticando al Gobierno y se empezaron a dar diferencias en el Partido Liberal. Flores Magón se estaba haciendo cada vez más radical y manifestó, al lado de Santiago de la Hoz y de Juan Sarabia, su deseo de revolución, mientras que Camilo Arriaga, importante fundador del partido, se mantuvo con una idea más tibia y pasiva.⁵¹

En 1901, los hermanos Flores Magón fueron enviados a la cárcel y los equipos en los que imprimían *Regeneración* fueron destruidos, un año más tarde fueron puestos en libertad. Pero la persecución continuó, y en 1904 huyen a los Estados Unidos en compañía de otros periodistas. El 5 de noviembre de 1904, reapareció *Regeneración*, esta vez desde San Antonio (Texas), con una idea más clara y contundente sobre la necesidad de organizarse para acabar con la dictadura. Si bien inmediatamente no hicieron un llamado a la revolución, sí empezaron a insinuar en la junta organizadora del PLM la necesidad de una insurrección. En este número del 5 de noviembre, señalaron: “La pluma del periodista fue hecha añicos por el garrote del gendarme! [...] la libertad de imprenta no fue menos ultrajada que el derecho de asociación. REGENERACIÓN tuvo la honra de atraerse desde el principio de su campaña las iras del gobierno”. Además, en esa misma edición, publicaron una lista de 47 periódicos que fueron censurados a lo largo de esos tres años en los que no circuló *Regeneración*.⁵²

El 30 de septiembre de 1905, *Regeneración* invitó a los ciudadanos a que compartieran las ideas del manifiesto del PLM y a formar agrupaciones secretas que se comunicaran con la Junta, para luchar por la redención de la patria. Después de las reuniones y la participación de liberales del país, el 1 de julio de

50 *Regeneración*, México, 7 de agosto de 1901.

51 Ramos, *El periódico*, 96-101.

52 *Regeneración* informa que se habían creado cerca de doscientos clubes en toda la república y varias publicaciones periódicas. Además, denuncia cómo se arrestaron y acabaron tanto con los clubes como con las imprentas independientes. “De uno a otro extremo del país las cárceles se llenaron de periodistas independientes; la manifestación de las ideas, en todas sus formas, fue objeto de feroz inquina”. Además, informa que fueron perseguidos y sujetos a proceso los siguientes periódicos: en México D. F., *El Hijo de Ahuizote*, *El Paladín*, *Onofroff*, *El Alacrán*, *La Nación Española*, *Diario del Hogar*, *El Universal*, *Juan Panadero*, *La Tarántula*, *Diógenes*; en Guadalajara (Jalisco), *Jalisco Libre*, *La Libertad*, *El Correo de Jalisco*, *La Gaceta*; en Morelia (Michoacán), *El Corsario*; en Hermosillo (Sonora), *El Sol*, *La Luna*, *La Libertad*, *El Demócrata*, *El Combate*; en Durango, *La Evolución*; en Guanajuato, *El Avance*, *El Barretero*, *El Sable*; en Zacatecas, *Centinela*; en Pachuca (Hidalgo), *El Desfanatizador*; en San Luis de Potosí, *La Opinión Pública*, *El Demófilo*, *La Avispa*, *El Demócrata*, *El Progreso*; en Monterrey (Nuevo León), *La Democracia Latina*, *Redención*, *Justicia*, *Constitución*, *El Trueno*; en Chihuahua, *La Voz de Altamirano*; en Puebla, *El Cuarto Poder*; en Tampico, *Bala Rusa* y *Hoja Blanca*. Señala que hay cien periódicos más, pero no los nombra. *Regeneración*, San Antonio, Texas, 5 de noviembre de 1904.

1906, se publicó en *Regeneración* el Programa del PLM. Las reformas que propusieron eran reducción del periodo presidencial a cuatro años, supresión de la reelección, aumento de la responsabilidad de los funcionarios e imposición de penas de prisión para los delincuentes, enseñanza laica, clausura de las escuelas pertenecientes al clero y reducción de algunos privilegios de este, jornada laboral de ocho horas y salario mínimo, protección a la infancia y descanso dominical.

Meses más tarde, concretamente en septiembre de ese mismo año, se difundió la *Proclama* del PLM, primer llamado magonista a la insurrección, que no fue publicado en *Regeneración* y que respondió más a una idea de una facción que a una manifestación del partido en general.⁵³ Allí se declararon en rebeldía contra la dictadura de Porfirio Díaz y expusieron las razones por las cuales lo hicieron. Estas eran, en resumen: la violación a la libertad de expresión, los atentados contra el derecho electoral, de reunión, contra la libertad de imprenta, de discurso, de trabajo; el asesinato, el robo, los empréstitos, la venta del país, y la invasión del territorio por las fuerzas extranjeras. La imposibilidad de reformar todo lo anterior por medios pacíficos, consideraban, los llevaba a tomar las armas y adelantar una revolución.⁵⁴

El levantamiento se había programado para septiembre de 1906, pero no tuvo éxito debido a que el Gobierno descubrió la reunión que habían tenido algunos reconocidos liberales en El Paso (Texas), por lo que fueron encarcelados varios de los insurgentes y cerraron *Regeneración*. A pesar de intentar pasar desapercibido, Ricardo Flores fue capturado el 23 de agosto de 1907. Esta vez, al igual que la ocasión anterior, siguió publicando desde la cárcel en contra del régimen de Díaz en periódicos de oposición como *Revolución* y *Punto Rojo*.⁵⁵

En 1908, gracias a las manifestaciones, los levantamientos y la crítica en los periódicos, Díaz fortaleció su posición contra la oposición, de manera que se hizo más fuerte la censura y se restringieron las posibilidades de crear clubes y asociaciones.⁵⁶ Pero esto solo aumentó la inconformidad del pueblo y aceleró el estallido de la revolución, la cual fue anunciada en septiembre de 1910 cuando reapareció *Regeneración*. En el artículo que saludó a los lectores, Ricardo Flores Magón anunció que después de tres años de trabajos forzosos en la prisión se había fortalecido su espíritu y le manifestó a Díaz y al pueblo:

Aquí estamos, con la antorcha de la revolución en una mano y el Programa del Partido Liberal en la otra, anunciando la guerra [...] Venimos a decir al pueblo mexicano que se acerca el día de su liberación. [...] “¡No más paz!”, es el grito de los valientes, mejor la muerte que esta paz infame [...] El apóstol va anunciando de oído en oído cómo y cuándo comenzará la catástrofe, y los rifles aguardan impacientes el momento de abandonar el escondite en que yacen, para lucir altaneros bajo el sol de los combates. Mexicanos: ¡A la guerra!⁵⁷

Las ideas magonistas y del PLM coincidieron con el plan maderista de levantarse en armas y tomarse el poder. Si bien los planes liberales fueron defender los intereses de los pobres y del proletariado, y el de los

53 Bartra. *Regeneración*, 165-175.

54 Bartra, *Regeneración*, 145-175.

55 Díaz ofrecía por la captura de Ricardo Flores la suma de veinte mil dólares; cf. Ramos, *El periódico*, 14-15.

56 Ramos, *El periódico*, 16-17.

57 *Regeneración*, Los Ángeles, 3 de septiembre de 1910.

maderistas defender los intereses de la burguesía, en los primeros meses, ambos grupos se unieron con la idea de acabar con el Gobierno de Díaz. Durante la revolución, *Regeneración* siguió imprimiéndose en los Estados Unidos; se publicó una página en inglés y abordó temas de interés latinoamericanos. Con la caída de Díaz, la situación no cambió mucho para *Regeneración*, pues siguió siendo perseguido esta vez por Madero y sus aliados.⁵⁸

Sin duda, *Regeneración* y otros periódicos de oposición fueron los órganos de difusión de los artífices intelectuales de la Revolución mexicana. Tanto los hermanos Flores Magón como sus aliados contribuyeron a la formación de un proyecto nacional de carácter popular, que buscaba acabar con el poder de Díaz y de la burguesía fortalecida por este. Desde sus páginas, se dirigió al pueblo y se creó discusión política, se definieron principios, hasta el punto de que algunas de las ideas impresas compartidas en el programa político del PML quedaron plasmadas en la Constitución de 1917.

Conclusiones

La prensa de oposición en Colombia y México a finales del siglo XIX contribuyó a la formación de un discurso alternativo de nación. Al enfrentarse a gobiernos autoritarios que hicieron uso de la censura, los periodistas de oposición emplearon la letra impresa para manifestarse y proponer los cambios necesarios para la inclusión de cientos de personas que fueron excluidas del poder y de las políticas del Gobierno Nacional. En el caso colombiano, la prensa de oposición contribuyó a la caída de la Regeneración mediante las críticas y la denuncia. Por su parte, la prensa de oposición mexicana fue un órgano de difusión de las ideas que llevaron a la Revolución y que luego se vieron manifestadas en algunos artículos y principios de la Constitución de 1917.

El Relator, en particular, emprendió la crucial labor de ser un centinela de las libertades y de la democracia. De acuerdo con esta publicación, la prensa era uno de los espacios de instrucción del hombre al lado de la escuela, el púlpito y los libros. Por esto consideraba destacable que la prensa fuera libre y se le permitiera criticar al Gobierno y la injusticia. En sus palabras, vio la prensa como un gran apoyo para la opinión pública: “Si los periódicos son guías, filósofos y amigos, que su advertencia sea libre, su filosofía independiente y su amistad desinteresada. Para elevarla permítasele el libre comercio de las ideas; para dignificar su ministerio concédasele la garantía de que su predicación será respetada”.⁵⁹

El Relator fue uno de los periódicos más importantes de la oposición durante la Regeneración y en sus miles de páginas que publicaron se encargaron de definir los principios del liberalismo y de la democracia. Además de ser el órgano de expresión de algunos de sus intelectuales más reconocidos, fue un medio de comunicación que dio a conocer el acontecer de la vida nacional e internacional, tanto en aspectos políticos como sociales. Se encargó de demostrar que en el país existían otras formas de entender la nación y dio cobijo a la disidencia y a los discursos alternativos, es decir, se encargó de resaltar la heterogeneidad del pueblo colombiano y la exclusión en la cual estaba sumergido el país.

58 Bartra, *Regeneración*, 49-50.

59 *El Relator*, Bogotá, n.º 624, 16 de febrero de 1892.

Aunque vivió la censura, sus miembros continuaron luchando por la libertad de expresión y de imprenta; cada vez que fueron silenciadas sus letras, después de cumplir la condena, volvieron a imprimir sin variar su espíritu crítico. Al lado de esta publicación, hubo otros periódicos que esgrimieron la bandera de la libertad de prensa; pero, sin duda, fue esta publicación una de las más relevantes del periodo y sus palabras una fuente de conceptualización que permite entender el pensamiento liberal colombiano de finales del siglo XIX.

Por su parte, *Regeneración*, como lo dice su nombre, buscó la regeneración de México, combatiendo la injusticia, la corrupción, la desigualdad y la dictadura. En sus columnas, educó al pueblo para que aprendiera a exigir sus derechos y a luchar contra la iniquidad. Organizó a los pobres de todo el país para que se levantaran en contra de Díaz y estimuló la conciencia de estos para acabar con el viejo orden y crear una nueva nación por medio de una “educación moral e intelectual”.⁶⁰ El periódico de los hermanos Flores Magón cumplió el papel de agitador, organizador y propagador de ideas revolucionarias.

En resumen, la prensa de oposición, en especial, en *El Relator* y *Regeneración*, dio visibilidad a las preocupaciones de sectores oponentes, oprimidos y alejados del poder, y ayudó a fortalecer la democracia y los principios políticos como la libertad, la igualdad y la justicia. Si bien la caída de la *Regeneración* en Colombia o del porfiriato en México no se debe exclusivamente a la labor de estos periódicos, no se puede negar que aportaron a ello, y pusieron en tela de juicio la democracia y el constitucionalismo que legalmente los amparaba. Por medio de las redes que crearon, llamaron a la población a luchar por el poder, ya fuera por medio de las urnas, ya fuera tomando las armas. Su labor de poner en jaque al Gobierno de turno demostró que, a pesar de ser periódicos censurados y perseguidos, cumplieron con la labor democrática y de opinión que caracteriza el periodismo moderno.

Bibliografía

Fuentes primarias

Prensa

El Relator, Bogotá, 1877-1904.

Regeneración, México y San Antonio Texas, 1900-1918.

Diario Oficial, Bogotá, 1893.

Fuentes secundarias

Abad de Santillana, Diego. *Ricardo Flores Magón: El apóstol de la revolución social mexicana*. México: Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, 1978.

Aguilera Peña, Mario. “Santiago Pérez y Carlos Holguín: Censura de prensa y responsabilidad presidencial”. *Credencial Historia*, n.º 31 (1992). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-31/santiago-perez-y-carlos-holguin>.

60 *Regeneración*, México, 31 de diciembre de 1900.

- Bartra, Armando. *Regeneración, 1900-1918: La corriente más radical de la Revolución de 1910 a través de su periódico de combate*. México: Era, 1982.
- Bergquist, Charles. *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910: La guerra de los Mil Días. Sus antecedentes y sus consecuencias*. Medellín: Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales, 1981.
- Bethel, Leslie. *Historia de América Latina. Vol. 8: América Latina: Cultura y sociedad*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Casero-Ripollés, Andreu. "El periodismo político en España: Algunas características definitorias". En *Periodismo político en España: Concepciones, tensiones y elecciones*, editado por Andreu Casero-Ripollés, 21-48. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/73587>
- Chartier, Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Gómez Muller, Alfredo. "Imaginario de la 'raza' y la 'nación' en Rafael Núñez". En *La Regeneración revisitada: Pluriverso y hegemonía de la construcción del Estado-nación en Colombia*, editado por Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez, 125-154. Medellín: La Carreta, 2011.
- Guerra, François-Xavier. *Los espacios públicos en Iberoamérica: Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Holguín, Carlos. *Cartas políticas*. Bogotá: Imprenta de Vapor Zalamea hermanos, 1893.
- Jaramillo Uribe, Jaime. "Los radicales". *Credencial Historia*, n.º 66 (1995). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-66/los-radicales>.
- Neveu, Érik. *Sociologie du journalisme*. París: La Découverte, 2004.
- Núñez, Rafael. *Escritos políticos*. Bogotá: El Áncora, 1986.
- Palti, José Elías. "Los diarios y el sistema político mexicano en tiempo de República Restaurada (1867-1876)". En *Construcciones impresas: Panfletos, diarios y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, compilado por Paula Alonso. 167-182. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Pérez Robles, Shirley Tatiana. "La libertad de prensa en la Hegemonía Conservadora". En *Miradas cruzadas: Orden escrito, política y prensa en Colombia*, editado por Alfonso Rubio y Cristian Salamanca Arévalo, 65-190. Cali, Universidad Santiago de Cali, 2017.
- Pérez Robles, Shirley Tatiana. "Censura y persecución: La literatura y el periodismo en la Hegemonía Conservadora, 1886-1930". En *Minúscula y plural: Cultura escrita en Colombia*, coordinado por Alfonso Rubio Hernández, 231-250. Medellín: La Carreta, 2016.
- Pérez Robles, Shirley Tatiana. "Inmorales, injuriosos y subversivos: La prensa liberal y socialista censurada durante la Hegemonía Conservadora, 1886-1930". Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Colombia, 2017. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/60107>.
- Ramos, Víctor. *El periódico como propagador agitador y organizador colectivo: La prensa flores magonista, 1900-1911*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1980.
- Reed Torres, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda. *Periodismo en México: 500 años de historia*. México: Edamex, 1995.
- Rubiano Muñoz, Rafael Alfonso. "El intelectual y la política: Miguel Antonio Caro y la Regeneración en Colombia". Tesis de maestría. Universidad de Antioquia, 2003.
- Rubiano Muñoz, Rafael Alfonso. *Prensa y tradición: La imagen de España en la obra de Miguel Antonio Caro*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2011.
- Toussaint, Florence. "Libertad de imprenta en el siglo XIX: Dos casos emblemáticos: la Ley Lares y la Ley Zarco". En *La génesis de los derechos humanos en México*, coordinado por Margarita Moreno Bonet y María del Refugio González, 595-604. México: UNAM, 2006. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://ru.juridicas.unam.mx/xmlui/handle/123456789/26731>.
- Villegas, Abelardo. *Positivismo y porfirismo*. México: SepSetentas, 1973.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Cómo citar este artículo en Chicago: Trujillo Sánchez, Mauricio. "La colectivización como estrategia de resistencia ante la censura en el teatro moderno en Colombia". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 121-135.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a07>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

La colectivización como estrategia de resistencia ante la censura en el teatro moderno en Colombia

Collectivization as a strategy of resistance against censorship in modern theater in Colombia

*Mauricio Trujillo Sánchez*¹ 

RESUMEN

El artículo busca indagar el papel que tuvo la censura en la historia del teatro colombiano moderno durante las décadas de 1950 a 1980, a través de un recorrido por la trayectoria de grupos como la Candelaria (Bogotá), el TEC (Cali) y la Escuela Municipal de Teatro (Medellín), así como de sus directores Santiago García, Enrique Buenaventura y Gilberto Martínez. La censura usualmente provino de instituciones de gobierno, ministros de la Iglesia o instituciones educativas como universidades y colegios. Además del análisis de fenómenos censorios directos como la prohibición de representaciones y la expulsión de miembros de formaciones teatrales, o más indirectos como la tramitología o el cobro excesivo de impuestos, nos interesa destacar las estrategias y prácticas de resistencia y oposición que generaron dramaturgos y grupos teatrales durante esta época ante las acciones y discursos censorios. Entre estas estrategias de lucha contra la censura, destacamos la colectivización de formaciones culturales estructuradas o agremiaciones que reunieron a diversos grupos teatrales en el contexto nacional, como fue el caso de la conformación de la Corporación Colombiana de Teatro. La colectivización fue la estrategia contra el poder a través de la cual el gremio teatral luchó por resistir los efectos represores de la censura. Es necesario arrojar luz sobre el papel que la censura jugó en la vida de grupos colombianos y del teatro en general. Este enfoque permitirá ver la historia del teatro moderno en Colombia como la historia de las estrategias de resistencia contra la censura y el poder.

Palabras clave: Teatro Moderno; Colombia; Censura; Colectivización; Formación Cultural.

1 Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia. Profesional en Estudios Literarios y Filósofo de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Profesor del área de filosofía en la I. E. San Juan Bautista de la Salle, Medellín. Correo electrónico: mauricio.trujillosa@gmail.com.



ABSTRACT

The article seeks to investigate the role that censorship had in the history of modern Colombian theater during the decades from 1950 to 1980, on the basis of a journey through the trajectory of groups such as *Candelaria* (Bogotá), *TEC* (Cali) and *Escuela Municipal de Teatro* (Medellín), as well as its directors Santiago García, Enrique Buenaventura and Gilberto Martínez. The censorship usually came from government institutions, Church ministers, or educational institutions such as universities and colleges. In addition to the analysis of direct censorship phenomena such as the prohibition of performances and the expulsion of members of theater formations, or more indirect ones such as red tape or excessive tax collection, we are interested in highlighting the strategies and practices of resistance and opposition generated by playwrights and theater groups during this time before the censorial actions and speeches. Among these strategies to fight censorship, we highlight the collectivization of structured cultural formations or guilds that brought together various theater groups at the national level, as was the case with the formation of the Colombian Theater Corporation. Collectivization was the strategy against power through which the theater guild fought to resist the repressive effects of censorship. It is necessary to shed light on the role that censorship played in the life of Colombian groups and theater in general. This approach will allow us to see the history of modern theater in Colombia as the history of resistance strategies against censorship and power.

Keywords: Modern Theater; Colombia; Censorship; Collectivization; Cultural Formation.

Breve recorrido de la censura en la historia del teatro moderno en Colombia (1957-1973)

Al observar la historia del teatro colombiano de las décadas de 1960 y 1970, no deja de notarse la constante aparición de la censura en la trayectoria de grupos como el TEC, La Candelaria o la Escuela de Teatro de Medellín, y de directores y dramaturgos como Enrique Buenaventura, Santiago García, Jairo Aníbal Niño, Patricia Ariza, Carlos José Reyes o Gilberto Martínez. En esta relación del teatro colombiano y la censura, resaltan los trabajos de Eduardo Gómez² y de Gilberto Martínez,³ así como la monografía de Jesús Mauricio Durán Charria⁴ que estudia la continua aparición de la censura en el trayecto de Enrique Buenaventura y la de Mauricio Trujillo Sánchez⁵ en la que son analizadas las denuncias que desde la revista *Teatro*⁶ realizaron a la prohibición y cancelación de presentaciones teatrales por algunos agentes sociales como miembros del Gobierno, ministros de la Iglesia o en instituciones educativas como universidades y colegios. Estos textos son una muestra del empeño por comprender los efectos de la censura en la producción teatral y en la trayectoria de los grupos, así como de resaltar la

2 Eduardo Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 389-393.

3 Gilberto Martínez, *Apostillas: Memoria teatral* (Medellín: Universidad Eafit, 2012).

4 Jesús Mauricio Durán Charria, “Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973: El caso de *La trampa* de Enrique Buenaventura” (tesis de grado, Universidad del Valle, 2013).

5 Mauricio Trujillo Sánchez, “Comuníquese y cúmplase: La revista *Teatro* y la censura en el teatro colombiano” (tesis de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018).

6 La revista *Teatro* fue una publicación dirigida por Gilberto Martínez durante treinta y cuatro años, desde su primer número en 1969 hasta el último, el veinte, en 2003. En 2016, inició su proceso de digitalización, que puede consultarse (también los números originales) en la Biblioteca Gilberto Martínez Arango en Medellín.

presencia del fenómeno censorio en la historia del teatro en Colombia, en especial, durante los gobiernos del Frente Nacional (1958-1974).

Como sostiene Marina Lamus Obregón,⁷ la relación entre el teatro y la censura se remite a los orígenes republicanos de Colombia. En este sentido, creemos que la producción teatral de los últimos cincuenta años y la trayectoria de grupos y dramaturgos también puede reconstruirse a partir de los hechos y fenómenos de censura. Por lo anterior, la historia del teatro moderno en Colombia es a su vez la historia de las estrategias del poder político y social por silenciar la opinión de los grupos, actores y dramaturgos de la esfera pública, y específicamente del campo artístico. No obstante, si ante el poder se genera la resistencia y ante todo discurso aparece su contradiscurso, la historia de la censura del teatro colombiano es igualmente la historia de las estrategias y prácticas de resistencia y oposición que dramaturgos y grupos generaron ante acciones y discursos censorios.

En primer lugar, realizaremos un breve recorrido por los casos de censura más destacados de la historia del teatro moderno atendiendo a la periodización del crítico teatral Pablo Azcárate.⁸ Destacaremos de estas etapas las estrategias de la censura, para pasar luego al análisis de las estrategias de colectivización y de formación cultural que realizaron los grupos, directores y dramaturgos para hacer frente al poder de la censura.

El criterio de la periodización que Azcárate realiza se basa en la constatación de una serie de “hitos fundantes” que encadenan “discursos de origen”⁹ ocurridos entre 1955 y 1975, en especial, de aquellos que involucraron a los grupos afiliados a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), que se creó en 1969. Los hitos fundantes conforman una diversa naturaleza de hechos, como la producción de una obra o un montaje teatral, la visita al país de un maestro extranjero o un grupo internacional, la formación y consolidación de la vida de un grupo o una fecha importante;¹⁰ pero también la expulsión de directores, actores y grupos de teatro, la prohibición de obras por su contenido, la cancelación y suspensión de festivales, entre otras formas de censura, son hitos fundantes del teatro moderno en Colombia. Desde esta perspectiva, se pretende hacer visible esas relaciones entre la censura y las cuatro etapas en las que Azcárate reúne una parte de la historia teatral moderna en Colombia.

La primera etapa inicia con la expulsión del país de Seki Sano (1905-1966), figura que marcó profundamente la producción teatral de las dos décadas posteriores. A mediados de 1956, el Gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) invitó a este maestro y profesor japonés radicado en México con el objetivo de formar actores para la televisión. Sin embargo, solo seis meses después sería expulsado por el mismo Gobierno que lo invitó, bajo el señalamiento de su “presunta filiación comunista”.¹¹ A

7 Marina Lamus Obregón, “Viaje por el teatro del siglo XIX”, conferencia pronunciada en el Teatro Matacandelas, 14 de febrero de 2005, <https://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>.

8 Pablo Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 435-459.

9 Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015), 56.

10 Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico* (Bogotá: Luna Libros, 2010), 321-322.

11 Martínez, *Apostillas*.

pesar de la corta estadía en Bogotá, Seki Sano introdujo el teatro político de Piscator, el método actoral de Stanislavsky y de Meyerhold (con quienes trabajó como actor en Moscú), así como su concepción del teatro comprometido con la emancipación del público popular. La influencia de Seki Sano puso al teatro colombiano a la altura de su tiempo y es con quien, de acuerdo con Gómez, “inicia propiamente la historia del teatro moderno en Colombia”.¹²

Uno de los primeros en aplicar las enseñanzas teatrales de Seki Sano en Colombia fue Santiago García. En 1958, este actor y dramaturgo bogotano fundó, junto con Fausto Cabrera, Mónica Silva, Sergio Bischler y Marcos Tychbroger la empresa cultural El Búho, que se conformó como respuesta a la remoción de Fausto Cabrera de la dirección de la Escuela Distrital de Teatro de Bogotá.¹³ El Búho, donde además de puestas en escena se declamaba poesía y presentaban películas, se sostuvo hasta 1961, año en que sus promotores, el Club de Amigos de El Búho,¹⁴ abandonaron la entidad a causa de las discrepancias con la Junta Directiva, encargada de la manutención económica del grupo, por las orientaciones del repertorio de obras que el grupo teatral ponía en escena.¹⁵

La disolución de El Búho en 1961 marca el comienzo de la segunda etapa del teatro moderno según Azcárate, que terminará en 1966. Esta etapa se caracteriza por la aparición del movimiento de teatro universitario, que inicia con la vinculación de dramaturgos, actores y directores a diferentes universidades del país, como la Universidad Nacional de Colombia (donde fueron a parar varios miembros de El Búho como Santiago García o Carlos José Reyes), la Universidad de los Andes (cuya agrupación fue fundada en 1964 por Ricardo Camacho, Fernando González Cajiao y Kepa Amuchastegui), la Universidad Externado de Colombia (en la que estuvo Carlos José Reyes), la Pontificia Universidad Javeriana (con Enrique de la Hoz), la Universidad Jorge Tadeo Lozano (con Mario Sastre), la Universidad de América, la Universidad Libre, la Universidad de Antioquia y la Universidad del Valle.

El movimiento universitario se caracterizó por la conquista de un público escolar y universitario de clase media y con un amplio pero relativo acceso a la cultura letrada europea. Al salir de los pequeños recintos de cámara a inicios de la década de 1960, el núcleo del movimiento de teatro experimental se ubicó en las universidades de Bogotá, Cali y Medellín. Su expansión y difusión favoreció la radicalización política de la escena teatral, así como la “búsqueda de un teatro nacional popular sensible a los contenidos históricos”.¹⁶ El cultivo de un teatro político en las universidades y la conquista de ese público tuvieron como consecuencia la declinación del teatro experimental e, incluso, la condena de sus propuestas estéticas y dramáticas. En este contexto, bajo el señalamiento de ecléctico, formalista, psicológico, burgués y alienado, se llegó a deslegitimar “toda alternativa no-política”.¹⁷

12 Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, 360.

13 Gonzalo Arcila, *Nuevo teatro en Colombia: Actividad creadora y política cultural* (Bogotá: CEIS, 1983), 38.

14 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 53.

15 Guillermo Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano* (Cali: Corporación Colombiana de Teatro, 1996), 21.

16 Giorgio Antei, “Teatro colombiano: una interpretación”, en *Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*, edit. Giorgio Antei (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989), 166.

17 Antei, “Teatro colombiano: una interpretación”, 167.

El periodo universitario, sin embargo, no estuvo libre de roces entre “los teatristas y las directivas de los centros docentes”.¹⁸ En noviembre de 1965, la puesta en escena de la obra de Bertolt Brecht *Galileo Galilei*, bajo la dirección de Santiago García, Carlos José Reyes y Carlos Duplat, todos del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, fue censurada por la universidad debido a la presencia en los programas de textos de Julius Robert Oppenheimer (1904-1967), padre de la bomba atómica, para denunciar la actitud belicista del Gobierno norteamericano frente a los hechos en Hiroshima y Nagasaki.¹⁹ Aunque la puesta en escena de *Galileo Galilei* pudo realizarse, la acusación por las “ideas antiimperialistas”²⁰ contenidas en el programa de la presentación fue cerrando al grupo espacios para su actividad escénica. Al año siguiente, en 1966, Santiago García y numerosos actores del Teatro Estudio renunciaron para fundar otra empresa cultural independiente: La Casa de la Cultura.

La tercera etapa del teatro moderno en Colombia, que ocurre entre 1966 y 1969, constituye el fortalecimiento tanto de la vertiente de teatro universitario como del teatro profesional e independiente. A la consolidación de los grupos en Bogotá de la Universidad Nacional, la Universidad de los Andes, la Universidad Externado de Colombia y la Pontificia Universidad Javeriana, en Cali de la Universidad del Valle y en Medellín de la Universidad de Antioquia, el movimiento universitario se fortaleció con la creación de sus propios festivales de teatro a partir de 1965, y que desde 1968 se realizaron bajo el nombre de Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales.²¹ Igualmente, comenzó a establecerse una clara relación entre “teatro y revolución”.²² Al igual que sucedió con la vertiente independiente, el movimiento de teatro universitario se fue alejando progresivamente de las posiciones comerciales y oficiales de cultura al integrar en su quehacer un elemento crítico, en especial marxista, de las condiciones políticas, sociales y económicas de la nación.

La radicalización política de los contenidos artísticos del teatro independiente y del universitario no fue aceptada por las capas más retardatarias de la sociedad, con las que se tornaron “comunes las tensiones entre las nuevas propuestas teatrales y los intereses gubernamentales”.²³ A finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970, organismos estatales y las altas esferas de la sociedad civil, eclesial y militar concentraron grandes esfuerzos en reprimir las representaciones teatrales. En 1969, el oficial Fernando Landazábal Reyes (1922-1998) sostenía que, “mediante las fachadas de representaciones teatrales, conciertos, recitales, concursos, publicaciones literarias de todo género”,²⁴ la lucha armada de los grupos de izquierda en Colombia se complementaba con “la acción cultural del comunismo en las diferentes áreas de la cultura”.²⁵ En este contexto, se llegó a postular que existía sobre los artistas una “persecución

18 Beatriz J. Rizk, *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica* (Minneapolis: Prisma Institute, 1987), 122.

19 Catalina Esquivel, “Teatro la candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)” (tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014), 31. <https://www.tdx.cat/handle/10803/283533#page=1>.

20 Gilberto Martínez, *Apostillas: Memoria teatral* (Medellín: Universidad Eafit, 2012), 70.

21 Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986), 359.

22 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 61.

23 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 67.

24 Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina* (Bogotá: Pax, 1969), 205-206.

25 Martínez, *Apostillas*, 72.

cultural”:²⁶ obras como *Golpe de Estado*, de Jairo Aníbal; *Soldados*, de Carlos José Reyes, o *La trampa*, de Enrique Buenaventura, fueran calificadas de “subversivas”, “atentatorias de las costumbres”, “blasfemas”,²⁷ “atentar contra el orden público”²⁸ y “ridiculizar a los militares”.²⁹ Incluso, se dio la retención de actores y directores, como sucedió en Medellín al grupo de la Universidad de los Andes, por “portar propaganda subversiva”³⁰ entre los elementos de la tramoya como cascos, banderas y uniformes.

Los festivales de teatro también fueron espacios en los que se presentó la censura. Los festivales y certámenes son espacios de comunicación y formación teatral con dramaturgos extranjeros y de otras partes de la nación, así como lugares privilegiados para la puesta en escena de las novedades del repertorio de un grupo. Los primeros festivales nacionales de teatro, que tuvieron lugar en el Teatro Colón de Bogotá, fueron organizados con el apoyo de personalidades de las élites políticas y culturales del país como Alfonso López Michelsen, Eduardo Caballero Calderón y Pedro Gómez Valderrama.³¹ Durante estos primeros festivales aparecieron en escena obras del repertorio norteamericano y europeo (Eugenio O’Neill, Alejandro Casona, T. S. Eliot, Jean Cocteau o Arthur Miller), junto a obras inéditas del teatro nacional, como fue el caso de la primera versión de *A la diestra de Dios padre*, de Enrique Buenaventura.

Sin embargo, mientras en ciudades como Quito, San Francisco (EE. UU.), Ciudad de México o Caracas hubo una “explosión de festivales de teatro”³² para las décadas de 1960 y 1970, en Colombia el poder social y político fue en contravía del desarrollo del arte teatral e impidió su expresión en los festivales. La censura también apareció en estos espacios y fue en particular perjudicial para el movimiento de teatro universitario. En 1971, durante la cuarta edición del Festival de Teatro de Manizales, abierto tanto a expresiones profesionales como universitarias, el evento fue duramente atacado por prelados de la Iglesia católica de esa ciudad y aun por el presidente conservador Misael Pastrana Borrero (1923-1997). Definido el festival como una “palestra abierta a la divulgación de tesis contrarias a la tradición democrática del país y a la fe católica de la mayoría del pueblo colombiano”,³³ se pedía que los fondos del Estado no fueran invertidos “en ayudar a socavar los cimientos de la sana tradición democrática del país”.³⁴ Las cartas condenatorias resultaron desastrosas para el Festival de Manizales, cuyo golpe final lo

26 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 69.

27 Gómez, “Teatro universitario o escenario marxista”, 393.

28 “Prohibida en Ibagué obra de Cepeda”, *Teatro* 6 (1971): 5-6.

29 Gilberto Martínez, “Apuntes sobre la censura”, *Teatro* 2 (1970): 10.

30 Gómez, “Teatro universitario o escenario marxista”, 392.

31 Pablo Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 439.

32 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 174.

33 Arturo Duque Villegas y Samuel Buitrago Silverio, “Carta a los prelados”, *Teatro* 7 (1970-1971): 53.

34 Gómez, “Teatro universitario o escenario marxista”, 393.

asestaría la amplia resistencia que sucedió a la muestra del año siguiente, también por algunos prelados, que causó que la muestra de 1973 no se realizara³⁵ y se clausurara hasta 1984.³⁶

La expulsión de los directores y actores de los grupos teatrales por las directivas universitarias, así como la suspensión del Festival de Manizales, repercutieron en el teatro universitario y generó una radicalización del papel de los grupos de teatro en el espacio público. Abandonando los cánones del teatro experimental para dedicarse “con mucho mayor empeño a la formulación del estilo de un teatro proletario, guiado esencialmente hacia las clases populares”,³⁷ los grupos independientes que empezaban a tener una relativa estabilidad económica tuvieron la necesidad de organizarse y facilitar la comunicación y la confrontación de ideas estéticas, políticas y dramáticas entre ellos. Ante la represión y la censura, la necesidad de una organización que “defendiera los intereses de los artistas y el trabajo teatral”³⁸ se hizo imperativa. En este contexto, aparece la CCT.

La CCT aglutinó a grupos de teatro que poseían una sensibilidad contraria a la cultura oficial. Intentó producir espectáculos teatrales para establecer una relación, como señala Guillermo Piedrahita, “viva y directa con el público popular”,³⁹ y, a través de la investigación económica, política y social, tomar “la historia del país como temática de las obras, para contar esa historia no contada de las luchas sociales”.⁴⁰ La CCT se fundó el 6 de diciembre de 1969, y desde ese año hasta finales de 1974, Carlos José Reyes estuvo a cargo de la junta directiva, a quien reemplazó Patricia Ariza. En 1971, crearon la regional occidental en Cali, con doce grupos de teatro, y luego se fundarían las regionales de Barranquilla, Bucaramanga y Medellín.

La CCT se fundó bajo los objetivos de “difundir el teatro en los sectores populares, agrupar y organizar a los artistas de teatro de todo el país y defender sus intereses profesionales, buscar fuentes de trabajo y defender las ya existentes”.⁴¹ Con estos fines en mente, organizó en septiembre y octubre de 1975 el I Festival del Nuevo Teatro. El movimiento del nuevo teatro colombiano (nombre con que se identificaba la producción teatral de los grupos afiliados a la CCT) estuvo profundamente ligado en su evolución y desarrollo a la realización de los festivales nacionales del nuevo teatro como evento aglutinador del movimiento en que se mostraron obras representativas de todos los grupos que componían las regionales. Incluso, los festivales del nuevo teatro contaron con su propio impreso, *Cuadernos de teatro*, en que se publicaron ensayos, obras, artículos de dramaturgia, así como traducciones de Zeami, Brecht y Stanislavski. *Cuadernos de teatro* fue una revista de carácter irregular que publicó la CCT entre 1975 y 1988 como estrategia publicitaria y programática durante la organización de las cuatro primeras muestras

35 El arzobispo de Manizales, junto con la Federación de Colegios Privados de esta ciudad, desautorizó el préstamo de los colegios religiosos como espacios para escenificar las obras teatrales durante el festival. Una vez más, se alegaba la obscuridad de algunas obras. Incluso se sugirió un permiso de la Arquidiócesis para la participación de los grupos teatrales. Esta situación también había pasado en Medellín, en 1967, durante una muestra universitaria de teatro; cf. “El arzobispo solicita revisar el programa de teatro universitario”, *El Colombiano*, 25 de octubre de 1967, p. 2.

36 Cristian Steven Meneses Duarte, “La emergencia del teatro universitario colombiano de 1970” (tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2013), 64.

37 González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*, 340.

38 Mercedes Jaramillo, *Nuevo teatro colombiano: Arte y política* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1992), 87.

39 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*.

40 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*, 68.

41 González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*, 357-358.

del Festival Nacional del Nuevo Teatro (1975, 1976, 1977 y 1980). Su primer número apareció entre mayo y junio de 1975, y el último en febrero de 1980.

Por su lado, después de su sexta edición (1986), el Festival del Nuevo Teatro desapareció debido a la pérdida de las ayudas económicas de Colcultura. Algunos críticos e historiadores del teatro colombiano como González Cajiao señalan que, para inicios de la década de 1980, se desvertebró el movimiento del nuevo teatro colombiano por la pérdida de la “respuesta masiva”⁴² del público hacia ese teatro, y a su vez la CCT perdió la hegemonía del campo teatral.

Estrategias de resistencia contra la censura

Resulta difícil acotar una definición unívoca de la censura. Los fenómenos censorios se evidencian en una cantidad amplia de instituciones, símbolos, mecanismos jurídicos (leyes, ordenanzas y decretos), discursos, artículos y cartas publicadas en la prensa, así como también de prácticas y acciones concretas como despidos, cancelación de obras, grabación de impuestos, concursos, becas oficiales o el retiro de subsidios. Este abanico de prácticas de censura involucra relaciones con el poder social acerca de qué puede y no decirse, así como qué valores se “protegen” y cuáles se “suprimen” de la esfera de “enunciación pública”.⁴³ A través de los aparatos judicial, económico e ideológico, la censura define implícita o explícitamente “los límites del discurso aceptable”.⁴⁴

Dos estrategias de la censura, además de las más directas como la prohibición de representaciones o la expulsión de miembros de una formación teatral, fueron la tramitología y el cobro de impuestos. La primera se refiere a la “colección de diligencias burocráticas para montarse al escenario”.⁴⁵ Afectaba a todos los grupos que quisieran hacer sus presentaciones, tanto en salas de pequeño formato como en los teatros comerciales. En un artículo acerca del grupo El Tinglado de Medellín, Gilberto Martínez sostuvo que para llevar una obra a escena eran necesarios al menos “once permisos municipales, además de cartas y certificados de buena conducta expedidos por la Secretaría de Educación y el jefe de seguridad y control del DAS [Departamento Administrativo de Seguridad] local”.⁴⁶ En el mismo sentido, Cristina Toro, del Águila Descalza de Medellín, señaló cómo el local estuvo a punto de ser clausurado en 1986 por “no cumplir con una cantidad de requisitos que a nadie más le exigían”.⁴⁷

En segundo lugar, el cobro de impuestos para la puesta en escena de obras teatrales fue interpretado, al igual que la tramitología, como una práctica de sujeción y censura. En junio de 1970, los grupos adheridos a la CCT criticaron que el gravamen de impuestos y la solicitud de diferentes permisos por la Alcaldía Mayor

42 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*, 86.

43 Gabriela Lima Grecco, “La censura literaria: Desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento”, *Anuario de Literatura* 21, n.º 1 (2016): 129.

44 Jacques Dubois, *La institución de la literatura* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014), 72.

45 Martínez, *Apostillas*, 74.

46 “Se necesitan once permisos municipales para montar una obra de teatro”, *Antena*, n.º 258 (1980), 56.

47 Cristina Toro, “La administración”, <https://www.youtube.com/watch?v=lGuvdRrTUhk>.

de Bogotá era un “control sobre los espectáculos presentados”,⁴⁸ así como un mecanismo de regulación y vigilancia de “quién podía y quién no presentar una obra”.⁴⁹ Durante la muestra del “10×10”,⁵⁰ que consistía en la presentación simultánea en Bogotá de diez obras en diez lugares de teatro durante diez días para un total de cien representaciones, fue censurada por la Alcaldía Mayor de Bogotá, lo cual causó que solo diez grupos pudieron llevar sus obras a escena. El retiro de los fondos se debió a las objeciones que hizo la Alcaldía por la presentación en lugares públicos de las obras *Bananeras* y *El abejón mono*. La obra dramática *El abejón mono* (1970), de Arturo Alape y Eddy Armando, del Teatro La Mama, problematiza la historia de Colombia desde la Conquista hasta el siglo XX, culminando con la Masacre de las Bananeras, los días 5 y 6 de diciembre de 1928, ocurrida en el pueblo de Ciénaga, Santa Marta. Este desafortunado suceso de la historia nacional ha inspirado obras narrativas como *La hojarasca* (1955) y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, la cual, a su vez, sirvió como modelo para la pieza teatral *Soldados* (1966), escrita por Carlos José Reyes.

La censura de la muestra “10×10” reforzó la idea de que el contenido crítico sobre la historia y la sociedad nacional (ambas obras escenifican los conflictos acontecidos durante la Masacre de las Bananeras) no interesaba a los grupos de poder. En la forma de prohibiciones directas a las obras, de la tramitología y el gravamen de impuestos, la censura afectó a los grupos teatrales en su “dimensión espectacular”.⁵¹

Sumado a lo anterior, la trayectoria de los grupos con sede propia fue incierta y no libre de dificultades económicas. Como sugiere Robert Escarpit para la literatura, las artes escénicas también están sujetas “a la ley de la oferta y la demanda”.⁵² Debido a la pérdida de los vínculos económicos con entidades oficiales, los gastos requeridos para la financiación de los grupos debían ser sorteados mediante “el montaje de piezas para llevar a un público determinado”,⁵³ lo que en opinión de Maida Watson y Carlos José Reyes podía llegar a producir una “mercancía de consumo banal” que destruyera “las posibilidades de hacer arte”.⁵⁴

En este escenario, los grupos teatrales buscaron rechazar la censura a partir de acciones y estrategias de resistencia al poder. Como señala Reinaldo Giraldo Díaz, las formas de resistencia “están presentes en todas partes dentro de la red de poder, es decir, donde hay poder hay resistencia”.⁵⁵ Siguiendo a este autor, las formas de resistencia no comportan una carga negativa (como rechazo de un poder contrario o de una imagen invertida de este), sino que, al igual que el poder al que se busca resistir, esta coexiste con el poder, y abre la posibilidad de la creación de estrategias de subversión, oposición e, incluso, de modificación del poder. La resistencia es también una posibilidad de “creación y de transformación”.⁵⁶

48 Junta Directiva de la CCT, “Informe de la asamblea general”, *Teatro* 5 (1971): 19.

49 Junta Directiva, “Informe de la asamblea general”, 20.

50 Junta Directiva, “Informe de la asamblea general”, 21.

51 Maite Martos, “La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral”, *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 18, n.º 2 (2002): 261.

52 Robert Escarpit, *Sociología de la literatura* (Barcelona: Oikos-tau, 1968), 7.

53 “Editorial”, *Teatro* 9 (1972): 1.

54 Carlos José Reyes, “Apuntes sobre el teatro colombiano”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 413.

55 Reinaldo Giraldo Díaz, “Poder y resistencia en Michel Foucault”, *Tabula Rasa*, n.º 4 (2006): 105.

56 Giraldo, “Poder y resistencia en Michael Foucault”, 117.

El origen de la colectivización de los grupos teatrales resulta, por un lado, del conocimiento y admiración que las lecturas del modelo económico y social de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) provocaron en dramaturgos y actores: la colectivización de los medios de producción.⁵⁷ La colectivización también indica determinadas remembranzas con el método de creación colectiva, tanto el escrito por Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal (1972) como el “proceso de trabajo”⁵⁸ propuesto por La Candelaria. La aplicación de este método fue un elemento característico de la producción estética del nuevo teatro colombiano en la década de 1970, con producciones memorables como *I Took Panama* (1974) o *Guadalupe años cincuenta* (1975).⁵⁹

Aparte de estos sentidos, la colectivización puede definirse como la “pertenencia imaginada que se basa en un hecho material concreto”, vinculado a experiencias comunes como un “determinado territorio”⁶⁰ o a una “comunidad imaginaria”⁶¹ como la identidad con una nación o una religión. La colectivización de actores, directores y dramaturgos en grupos teatrales “independientes”⁶² como medio de trabajo y como forma de organización de la producción teatral que comenzó a hacerse común a finales de la década de 1960 y mediados de la década de 1970 fue una reacción o estrategia a la censura ante el recrudecimiento de los medios del poder como decretos, encarcelamientos o cartas presidenciales. La colectivización funciona como una estrategia concreta de lucha contra el poder. En este sentido, tanto en la asociación de los grupos profesionales alrededor de la CCT después del retiro de Enrique Buenaventura de Bellas Artes, como la realizada por los actores de la Escuela Municipal de Teatro de Medellín que fundaron la Corporación Teatro Libre, la colectivización fue una reacción a la censura, un efecto que Foucault entiende como “concomitante”⁶³ al poder.

La unión de los grupos en colectivos más amplios fue la estrategia de resistencia ante el poder ejercido mediante la censura. Las prácticas necesarias para subvertir y resistir contra la censura, la represión y la prohibición por organizaciones oficiales tienen su razón de ser en estrategias de socialización y colectivización que los grupos teatrales llevaron a cabo en las décadas de 1960 y 1970. Nos gustaría ejemplificar dos estrategias de colectivización como dispositivo contra la censura: la estructura del

57 La colectivización de la tierra fue una política de Josef Stalin en 1929 que buscaba la propiedad del Estado de los bienes y medios de producción.

58 Santiago García, “La creación colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria”, en *Teatro latinoamericano siglo XX: Selección de lecturas*, comp. por Ileana Azor (La Habana: Pueblo y Educación, 1989), 262.

59 *Guadalupe años cincuenta* (1975) es una obra de creación colectiva que pone en escena la violencia política durante el periodo de la Violencia. *I Took Panama* (1974) es una obra de creación colectiva que cuenta, mediante técnicas propias del circo y del *happening*, la constitución de la República de Panamá mediante la intervención norteamericana.

60 Sebastián Barreneche, “La proyección online del yo entre individuación y colectivización”, *InMediaciones de la Comunicación* 14, n.º 1 (2019): 78.

61 Benedict Anderson, *Comunidades imaginarias: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económico, 1993).

62 Enrique Buenaventura, “Dramaturgia nacional y práctica teatral”, en *Teatro latinoamericano siglo XX: Selección de lecturas*, comp. por Ileana Azor Hernández (La Habana: Pueblo y Educación, 1989), 293.

63 Giraldo, “Poder y resistencia en Michael Foucault”, 117.

“grupo”⁶⁴ y la asociación en “formaciones culturales” o “estructuradas”.⁶⁵ Desde ambas formas de colectivización, los grupos teatrales lograron ejercer resistencia a los efectos represores de la censura.

El cierre de los grupos teatrales y el despido de actores y directores vinculados a una escuela, en muchos casos financiados con dineros públicos, conllevó una interesante reacción que llegó a convertirse en la norma para la constitución de todo grupo teatral: la “adquisición y posesión de una sala independiente”⁶⁶ en la que los grupos pudieran presentar y cobrar por sus propias representaciones. La posesión de una sala propia era el primer paso para la independencia y libertad de creación, elementos indispensables para reafirmar la autonomía de los grupos, actores y dramaturgos en el ámbito ideológico y estético. De esta manera, durante toda la segunda mitad de la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970, nacieron o se consolidaron agrupaciones teatrales en Cali y Bogotá como el TEC, la Casa de la Cultura (luego renombrada como La Candelaria), el Teatro Popular de Bogotá (TPB) y el Café La Mama, sucursal bogotana de su homónimo en Nueva York, o la Escuela Municipal de Teatro en Medellín, dirigida por Gilberto Martínez entre 1965 y 1972.

Con el crecimiento del nivel de organización e independencia que posibilitaba la estructura del grupo, las búsquedas temáticas y el tipo de público también se ampliaron. Los grupos y las escuelas teatrales vinculados a entidades oficiales comenzaron a consolidarse como colectivos independientes por razones semejantes a los ocurridos al movimiento de teatro universitario. En este contexto, la asociación en grupos y la consecución de una sede propia eran estrategias que buscaban subvertir la censura, algo a lo que no podían escapar aquellos grupos vinculados a una institución oficial. El paso a la independencia organizativa y del repertorio por motivos de censura y represión lo siguieron grupos como el TEC en 1969, la Casa de la Cultura en 1966, El Alacrán en 1970 y la Escuela Departamental de Teatro de Medellín, disuelta a finales de 1972 después de la acusación y remisión por las ideas “marxistas”⁶⁷ del director del grupo teatral Gilberto Martínez.

Por otro lado, la consolidación de formaciones estructuradas fue una estrategia de colectivización común tanto al movimiento independiente como a los nacidos en torno a las universidades. Una formación cultural o artística se define por el grado de organización, estructuración e independencia de un grupo o movimiento. Esto las asemeja, para Raymond Williams, más a la “producción cultural”⁶⁸ de los movimientos literarios y artísticos, en que “los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico”,⁶⁹ a diferencia de las instituciones oficiales o estatales. Los grupos de teatro universitario se agremiaron en entidades más amplias como la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu) o la Brigada de Teatro de los Trabajadores del Arte Revolucionario de la Universidad de Antioquia (BTTAR), o independientes como el Teatro Experimental Comunitario Abierto (TECA) o la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Estas agremiaciones eran o pretendían ser altamente organizadas y buscaban legitimar su producción teatral en el ámbito nacional.

64 Buenaventura, “Dramaturgia nacional y práctica teatral”, 292.

65 Raymond Williams, *Sociología de la cultura* (Barcelona, Paidós, 1981), 53.

66 Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”, 458.

67 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 70.

68 Williams, *Sociología de la cultura*, 53.

69 Williams, *Sociología de la cultura*, 58.

Estas formaciones estructuradas, producto de la colectivización de numerosos grupos de teatro, se caracterizaron por tejer relaciones con organizaciones gremiales y sindicales de trabajadores y con partidos políticos de izquierda, como la Asonatu con el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), el Frente Común para el Arte y la Literatura (Frecal) con el Partido Comunista de Colombia-Marxista Leninista (PCdeC-ML), y la CCT con el Partido Comunista Colombiano (PCC). Estas relaciones no hacían más que estrechar los vínculos entre la política, la cultura y el teatro, en una época en que los artistas, estudiantes e intelectuales se tomaron la tarea de “dirigir la revolución”.⁷⁰

Sin embargo, las formaciones culturales no son ajenas a la división y las pugnas propias de la conformación de un campo cultural, las luchas por la hegemonía y la legitimidad de determinada producción teatral. Si definimos estas relaciones desde el punto de vista de la institucionalidad, “la historia de las escuelas es la historia de las estrategias de lanzamiento de un programa y de la conquista de un poder”.⁷¹ Aunque Azcárate⁷² señala la complementariedad de ambas expresiones, tanto el teatro universitario como el profesional lucharon por la conquista del poder de enunciación y de legitimidad de su producción. Los grupos de teatro profesional, coincidentes en numerosos casos con los principios estéticos e ideológicos de la CCT, fueron acusados de “divisionistas” y su producción señalada como opuesta “a los intereses del teatro universitario”.⁷³

Por último, en no pocas ocasiones, sucedieron verdaderos cismas dentro de estas formaciones estructuradas. Con la desaparición de los festivales de teatro de Manizales y del movimiento universitario, la hegemonía de la CCT parecía asegurada, pues la CCT, que comenzó en 1970 con 36 grupos afiliados, para 1985 tenía cerca de 80,⁷⁴ también organizó el Festival del Nuevo Teatro en 1975. No obstante, para 1978, grupos como el Teatro Taller de Colombia, El Alacrán, La Mama y El Local, que a inicios de la década formaban la vanguardia de esta asociación, se retiraron por la falta de compromiso que la CCT había demostrado con los problemas “objetivos y comunes del movimiento teatral”,⁷⁵ a saber: “un seguro social para actores, dramaturgos y directores; la apertura de plazas laborales en universidades y colegios; la construcción de salas aptas para la realización teatral [...]. En fin, por alcanzar cuanto menos las condiciones que se requieren para que el teatro exista como tal”.⁷⁶ Las luchas internas entre los grupos que conformaban las formaciones culturales, el abandono de la representatividad por el público popular y la pérdida de la financiación oficial a inicios de la década de 1980 repercutieron en la pérdida de la hegemonía de la CCT, así como en la desvertebración de la colectivización que había generado durante la década de 1970. Forzados a salir de los espacios de representación oficial en las décadas de 1960 y 1970, para finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990 no podía hablarse propiamente de un movimiento teatral, “sino de la existencia”, como señala Piedrahita, “de grupos independientes, pero aislados”.⁷⁷

70 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 133-134.

71 Dubois, *La institución de la literatura*, 76.

72 Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”.

73 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 172.

74 González Cajiao, *La historia del teatro en Colombia*, 358.

75 “Entrevista”, *El Gran Burundún Burundá: Revista del grupo de trabajadores de la cultura Jorge Zalamea Borda* (1978): 7.

76 “Entrevista”, en *El Gran Burundún Burundá*, 8.

77 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*, 90.

Conclusiones

En el recorrido descrito, desde que Seki Sano fuera expulsado por el mismo Gobierno que lo había contratado, hasta el cierre de un espacio de socialización tan importante para el desarrollo del teatro universitario como el Festival de Teatro de Manizales, el ejercicio y la producción teatral nacional fue perseguida, denostada, calificada de subversiva y destructora de las costumbres “por quienes se creen dueños de la moral, la estética y las soluciones socioeconómicas y políticas”.⁷⁸ En este sentido, es comprensible que la producción teatral sensible a la búsqueda de una identidad nacional fundamentada en los problemas sociales, políticos y económicos que históricamente han afectado a los sectores más populares fuera calificada de “subversiva, atentatoria de las costumbres y blasfema”,⁷⁹ o como parte de un teatro contrario a “la religión y [...] los valores que sostienen en frente y digna la nacionalidad”.⁸⁰ La censura descalificaba al productor, que en numerosos casos era una figura colectiva, al igual que a la obra, y le impedía circular en el espacio público.

Durante el periodo estudiado, con la censura se buscó silenciar la nueva sensibilidad y las preocupaciones que dramaturgos y actores escenificaban ante su público. Junto a discursos y acciones censorias explícitas que imposibilitaron la dimensión espectacular de las obras, como prohibir las puestas en escena o la expulsión de miembros de instituciones culturales y universidades oficiales, también habría que incluir la asfixiante tramitología y el cobro de impuestos, pues ambos contribuyeron al debilitamiento de la conformación de nuevas agrupaciones teatrales y a extinguir financieramente aquellas que tenían una trayectoria profesional. La censura tuvo repercusiones más allá de la trayectoria de grupos, actores individuales, pues determinó el carácter contestario de la dramaturgia, la búsqueda de un público popular, de espacios independientes y de la relación de los grupos y organizaciones de teatro entre ellas. La censura radicalizó las posturas políticas de grupos y artistas, que militaron en partidos de izquierda, elemento que sigue hoy definiendo buena parte de la producción teatral nacional.⁸¹

Frente a la dificultad de representar sus obras y de adquirir fondos públicos para su realización, agrupaciones, directores, dramaturgos y actores expulsados de los espacios universitarios e institucionales configuraron redes de colaboración y de colectivización como grupos independientes o como parte de formaciones estructuradas más amplias para subvertir y resistir la represión que realizaron sobre ellos diversos agentes sociales y políticos. En este sentido, la colectivización de los grupos en formaciones estructuradas o en grupos independientes como la CCT en 1969 o la organización de los festivales del nuevo teatro a partir de 1975 contribuyeron en la defensa de los intereses profesionales, políticos y artísticos de los grupos independientes, así como en la construcción de espacios de comunicación, difusión, circulación y recepción de obras rechazadas en los circuitos de la cultura oficial.

No obstante, la colectivización como estrategia de resistencia contra la censura no escapó de las dinámicas propias de los grupos y movimientos por la consecución de una posición hegemónica en el campo teatral. Por otro lado, no todas las agrupaciones veían en las formaciones organizadas un representante de sus

78 Martínez, *Apuntes*, 6.

79 Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, 393.

80 Gómez Mejía, “Teatro universitario o escenario marxista”, 3.

81 Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, 380.

intereses políticos o artísticos. Los cismas en la CCT, las rivalidades políticas y las polémicas entre el movimiento de teatro universitario y el profesional dan cuenta de dinámicas propias de la conformación de un campo cultural teatral, pero también debilitaron las redes de relación entre los grupos.

La censura marcó el desarrollo y la trayectoria de los grupos teatrales colombianos de mediados del siglo XX, así como su relación con las culturas oficial y popular. Asimismo, los fenómenos censorios, pese a su carga negativa, permitieron la fundación y formación de nuevos espacios libres para su difusión, y la búsqueda de nuevos públicos y temas que expresaran la sensibilidad de dramaturgos y artistas.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginarias: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia: Actividad creadora y política cultural*. Bogotá: CEIS, 1983.
- Azcárate, Pablo. "El nuevo teatro y la CCT". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Carlos José Reyes y Maida Watson, 435-459. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Barreneche, Sebastián. "La proyección *online* del yo entre individuación y colectivización". *InMediaciones de la Comunicación* 14, n.º 1 (2019): 65-84.
- Buenaventura, Enrique. "Dramaturgia nacional y práctica teatral". En *Teatro Latinoamericano siglo XX. Selección de lecturas*, compilado por Ileana Azor Hernández, 291-295. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- Cajiao González, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.
- Duque Villegas, Arturo y Samuel Buitrago Silverio. "Carta a los prelados". *Teatro* 7 (1970-71): 53-54.
- Durán Charria, Jesús Mauricio. "Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973: El caso de La trampa de Enrique Buenaventura". Tesis de grado, Universidad del Valle, 2013.
- "Editorial". En *Teatro* 9 (1972): 1-2.
- "El arzobispo solicita revisar el programa de teatro universitario". *El Colombiano*, 25 de octubre de 1967, p. 2.
- "Entrevista". *El Gran Burundún Burundá: Revista del grupo de trabajadores de la cultura Jorge Zalamea Borda* (1978): 6-12.
- Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau, 1968.
- Esquivel, Catalina. "Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)". Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. <https://www.tdx.cat/handle/10803/283533>.
- García, Santiago. "La creación colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria". En *Teatro latinoamericano siglo XX: Selección de lecturas*, compilado por Ileana Azor, 262-272. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- Giorgio Antei. "Teatro colombiano: una interpretación". En *Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*, editado por Giorgio Antei, 161-174. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Giraldo, Reinaldo. "Poder y resistencia en Michel Foucault". *Tabula Rasa*, n.º 4 (2006): 103-122.
- Gómez, Eduardo. "El teatro colombiano y la censura". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Carlos José Reyes y Maida Watson, 389-393. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Gómez Mejía, Fernando. "Teatro universitario o escenario marxista". *El Colombiano*, 24 de octubre de 1967, p. 3.
- Jaramillo, Mercedes. *Nuevo teatro colombiano: Arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- Junta Directiva de la CCT. "Informe de la asamblea general". *Teatro* 5 (1971): 17-27.
- Lamus Obregón, Marina. "Viaje por el teatro del siglo XIX". Conferencia pronunciada en el Teatro Maticandelas, 14 de febrero de 2005. <https://www.maticandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>.
- Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- Landazábal Reyes, Fernando. *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina*. Bogotá: Pax, 1969.
- Lima Grecco, Gabriela. "La censura literaria: Desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento". *Anuario de Literatura* 21, n.º 1 (2016): 124-141.
- Martínez, Gilberto. *Apostillas: Memoria teatral*. Medellín: Universidad Eafit, 2012.

- Martínez, Gilberto. "Apuntes sobre la censura". *Teatro 2* (1970): 6-18.
- Martos, Maite. "La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral". *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 18, n.º 2 (2002): 257-274.
- Meneses Duarte, Cristian Steven. "La emergencia del teatro universitario colombiano de 1970". Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Parra Salazar, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- Piedrahita, Guillermo. *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro, 1996.
- "Prohibida en Ibagué obra de Cepeda". *Teatro 6* (1971): 5-6.
- Reyes, Carlos José. "Apuntes sobre el teatro colombiano". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Carlos José Reyes y Maida Watson, 407-434. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Rizk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- "Se necesitan once permisos municipales para montar una obra de teatro". *Antena*, n.º 258 (1980).
- Toro, Cristina. "La administración". <https://www.youtube.com/watch?v=lGuvdRrTUhk>.
- Trujillo Sánchez, Mauricio. "Comuníquese y cúmplase: La revista *Teatro* y la censura en el teatro colombiano". Tesis de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

Cómo citar este artículo en Chicago: Pérez Bernal, Ángeles M.^a del Rosario. “El amor como “aventura solitaria” en Hedwig and the Angry Inch, de John Cameron Mitchell”. *Escritos* 30, no. 64 (2022): 136-148.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a08>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

El amor como “aventura solitaria” en *Hedwig and the Angry Inch*, de John Cameron Mitchell

Love as a “lonely adventure” in *Hedwig and the Angry Inch*,
by John Cameron Mitchell

Ángeles M.^a del Rosario Pérez Bernal¹ 

RESUMEN

Indudablemente, la película *Hedwig and the Angry Inch* establece un diálogo con la tesis del amor expuesta por Diotima de Mantinea en *El Banquete* de Platón, en el sentido de entender el amor como una aventura solitaria y de expansión primordialmente individual. Sin embargo, la película más que transvasar las ideas del filósofo griego, abre una discusión sobre su vigencia y actualidad en situaciones concretas como la identidad, la ideología y el género. Es por esto que en el filme la anagnórisis se convierte en anamnesis; la dialéctica es un agón, y la identidad, un devenir.

Palabras clave: Concepto platónico del amor; Diotima de Mantinea; *Hedwig and the Angry Inch* (película); John Cameron Mitchell (director); Anagnórisis; Dialéctica; Identidad; Devenir.

ABSTRACT

Undoubtedly, the film *Hedwig and the Angry Inch* establishes a dialogue with the thesis of love exposed by Diotima of Mantinea in Plato's *Banquet*, in the sense of understanding love as a solitary adventure and primarily individual expansion. However, more than transferring the ideas of the Greek philosopher, the film opens a discussion about its validity and topicality in specific situations such as identity, ideology and gender. This is why anagnorisis becomes anamnesis in the film; dialectics is an agon, and identity, a becoming.

Keywords: Platonic Concept of Love; Diotima of Mantinea; *Hedwig and the Angry Inch* (film); John Cameron Mitchell (director); Anagnorisis; Dialectic; Identity; Becoming.

1 Posdoctorado en la Universidad de París I Pantheon Sorbonne, Francia. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de México. Correo electrónico: rosarioperezbernal7@gmail.com

Como *road movie*, el filme cuyo estreno fue en 2001, *Hedwig and the Angry Inch* nos introduce en el viaje que una banda de *rock* realiza por los Estados Unidos en su persecución de la estrella Tommy Gnosis; la banda, encabezada por Hedwig, mujer transgénero perteneciente al este de Alemania, estará a la sombra de unas circunstancias cuyo telón de fondo son el célebre texto de Platón, *El banquete*.

Este evidente trasfondo platónico es el eje donde discurren todas las circunstancias más relevantes en la vida de Hedwig. Sometida a una operación de cambio de sexo (que le permitiría casarse con un soldado norteamericano), Hedwig ve con terror que el resultado de dicha operación es haber quedado con una “pulgada furiosa”. Ni hombre ni mujer por entero, Hedwig pasa en un instante por este cambio y un abandono. Sola ya en Kansas, se moldeará a sí misma como una *drag queen*, una estrella del *rock* que ha sido fulminada por la presencia de Eros en su vida. En el punto donde comienza el argumento del filme, esta presencia tendrá el nombre específico de Tommy Gnosis, un antiguo discípulo y protegido de ella que no solo le robó sus canciones y su poder creativo, sino que la dejó herida de amor.

Así pues, *El banquete*, de Platón, será un reflejo constante de este viaje. Dadas las circunstancias, podría creerse que el largometraje solo se mira en el espejo del mito del andrógino que cuenta Aristófanes en el texto de Platón. Pero, como ocurre con *El banquete*, la participación de Aristófanes abre espacio a un discurso sobre Eros mucho más potente: el de Sócrates. Pero el propio Sócrates es un discípulo, el discurso al que asistimos está en la extraña voz de una sacerdotisa: Diótima de Mantinea.

El mito del andrógino y el origen del amor para Hedwig

De entre las numerosas obras de Platón, *El banquete* es, quizá, uno de los textos más entrañables en el pensamiento occidental, no solo en el obligado aspecto filosófico, sino en una extensión de su pensamiento en el sustrato cotidiano de sociedades tan variadas como dispares en el tiempo y geografía, destino que pocos artistas, filósofos u obras comparten. Lo anterior vale para decir algo equiparable con Shakespeare, no significa que algún mercader del siglo XVIII haya leído al vate inglés, pero su imaginario personal, familiar e, incluso, metafísico ha de ser un campo de lenguaje producto de Hamlet (personaje), Rosalinda, Macbeth, Yago o Lear. De la misma manera, un ingeniero o médico cualquiera del siglo XXI difícilmente habrá leído en su cabalidad *El banquete*, de Platón; no obstante, quizá, haya tenido en sus angustias eróticas y sensuales el trasfondo de las concepciones discutidas entre Agatón, Aristófanes, Erixímaco, Sócrates y compañía. Sus imágenes de mundo² acaso estén pobladas de los ejes axiomáticos que presenta Platón; la tríada inseparable entre lo verdadero, lo bueno y lo bello, la idea de la belleza en sí o el mito del andrógino que presenta Aristófanes en el coloquio... Parte del hechizo (si dejamos de lado la composición dramática, el aura que rodea la figura de Sócrates y su encubierta, pero insistente apología que introduce Platón cada que tiene oportunidad) reside en la potencia de sus mitos capaces de dar forma a toda una realidad compleja y variada.

En ese sentido, compiten el mito de la caverna y el mito del andrógino. Pero dicho lo anterior, es evidente que existe una distancia enorme entre el mito del andrógino y la forma vulgar de la idea de la “otra mitad” en el amor, de la cual han sacado provecho un amplísimo catálogo de canciones, así como el cine

2 Véase Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1996).

más popular. No sería extraño encontrarnos la *Vulgata* de la enseñanza de Platón en manos torpes e inhábiles, pero tampoco sería de extrañar hallar un discurso articulado en el campo de la cultura actual por estas mismas representaciones. Según la postura expuesta, *Hedwig and the Angry Inch* haría una revisión moderna a dos momentos cumbres de *El banquet* e, incluso, copiaría su estructura a través de una *road movie*.

En primer término, está la revisión del mito del andrógino que expone Aristófanes cuando le llega el turno para hablar de eros:

En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho.³

En la descripción de estos acontecimientos, Platón hace decir a Aristófanes que estos seres representaron un peligro para Zeus y los demás dioses. Tanto los hijos del Sol (hombre-hombre) como los de la Tierra (mujer-mujer) e, incluso, los de la Luna (hombre-mujer) conspiraron contra los dioses; en consecuencia, estos deliberaron cortar a aquellos por la mitad. Esto los hacía más débiles y dóciles. La consecuencia resulta evidente: originariamente, el ser humano tuvo una doble naturaleza, hubo alguien con quien formamos unidad.

Bajo esta concepción, Hedwig mantiene toda una idea del amor completamente dependiente del hecho de que cree ser un ente incompleto (sema que se refuerza con su condición en el tema de sus genitales mutilados). La canción *The Origin of Love* es casi un calco del mito platónico del andrógino, con el agregado diferencial que hace partícipes del mito a deidades y discursos míticos completamente anacrónicos como Thor, Osiris y el “dios indio”.

Sin embargo, ¿cuál es el origen del amor para Hedwig? La película nunca se centra explícitamente en este punto, pero es significativo entender la historia de Hedwig como la relación repetida de un abuso: primero su padre, luego Luther y finalmente Tommy Gnosis. Pau Gilabert Barberà sugiere⁴ que la incorporación del mito del andrógino por Hedwig sería una idealización del amor. Idealización frente a realidad, el mito del andrógino frente al conocimiento verdadero del amor, el discurso de Aristófanes contra el de Diótima-Sócrates.

3 Platón, *Diálogos*, trad. por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo (Madrid: Gredos, 1986), 222.

4 Pau Gilabert Barberà, “Hedwig and the Angry Inch: El Platón más alternativo”, *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos* 3 (2005): 679-690, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/12165>

Habría que agregar que se trata, incluso, de una defensa, de todo un aparato ideológico autoimpuesto para poder explicar los eventos a los que Hansel-Hedwig se ve arrojado y arrojada a lo largo de la película. Sin embargo, el encanto particular de esta *road movie* consiste en un viaje que llega a un punto nuevo; Hedwig crea algo a pesar de todo, y la apuesta de la película es sumamente moderna: el maestro es discípulo y el discípulo maestro.

El amor homosexual de un adulto y un joven con fines educativos

El tema de la pederastia es un asunto que muchos autores han revisado en el aparato argumental de *El banquete*. Por ejemplo, Laura Alejandra Carrillo Osorio nota que el discurso de Pausanias sobre el tema carece de un hilo conductor realmente veraz, cuando hay un salto de su elogio a Eros cuya mayor virtud es mantener una sociedad fuerte y unificada a través de Afrodita Urania. La pederastia posee una apología en voz de Pausanias que socava la idea misma de la virtud presente en esta Afrodita celeste en tanto se focaliza y da exclusividad a la relación hombre adulto y mancebo dada una supuesta sinceridad en la búsqueda de la virtud. No obstante, Carrillo Osorio conviene:

Si pensamos el discurso de Pausanias sin los jóvenes ingenuos que deben conceder favores a sus amantes para hacerse mejores en la campo de la virtud, podemos imaginar personas que tienen algunos maestros, aprenden de ellos y obtienen un beneficio intelectual, útil y genuino para contribuir con la solidez de la polis.⁵

Dicho de otro modo, el discurso de Pausanias vuelve a caer en el error de sostener la búsqueda de la virtud en el camino del amor a través de elementos transitorios y accidentales como la juventud de los mancebos griegos. Bajo esta perspectiva, la película que nos ocupa repite esa travesía, pero, digamos, a la inversa. Hedwig se ancla en la presencia de Tommy Gnosis no solo por la demanda que planea para recuperar la autoría de sus canciones (resulta muy evidente que Hedwig no puede evitar amar a Tommy, no ya en el fulgor de la belleza en sí que descubrieron a través de la música, sino en el sentido más elemental, obsesión luego de un rechazo turbio –la escena donde Tommy conoce la “pulgada furiosa” de Hedwig–). Esta lectura habría que unirla a la de Alcibíades al final de *El banquete*, pero para eso es necesario hacer un pasaje sobre este sistema de maestro-discípulo que plantea la película como subtexto, pero también el propio diálogo de Platón y su relación con Sócrates.

De maestros y discípulos

Desmitificado el origen del amor para Hedwig, toca el turno ahora sobre su relación con los maestros, la gnosis que habrá dado como seña característica de Tommy una vez pudo contemplar la madurez creativa. Es en el primer cuarto de la película cuando Hedwig nos cuenta su experiencia:

5 Laura Alejandra Carrillo Osorio, “El discurso de Pausanias en *El banquete* y la discontinuidad argumentativa entre Eros, pederastia y sociedad”, *Saga: Revista de Estudiantes de Filosofía* 15, no. 27 (2016): 34.

Late at night. I would listen to the voices of the American masters. Tony Tennille, Debby Boone, Anne Murray who was actually a Canadian working in the American idiom. And then there were the crypto-homo rockers: Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie who was actually an idiom working in America and Canada. These artists, they left as deep an impression on me as that oven rack did on my face. To be an American in muskrat love, soft as an easy chair not even the chair, I am I said, have I never been mellow? And the colored girls sing... doo do doo do doo doo... but never with the melody. How could I do it better than Tony or Lou... HEY BOY, TAKE A WALK ON THE WILD SIDE!⁶

No se trata solo del discurso en voz de Hedwig, sino de la forma, su presentación a través de la cámara. Es Hedwig de niño, pero también como mujer, quien dentro de un horno escucha a los grandes maestros del *rock* norteamericano. No es accidental que se trate de un horno y la cámara dé vueltas: al ser John Cameron Mitchell de habla inglesa, la expresión “A bun is in the oven” le ha de resultar familiar en tanto refiera al hecho de un embarazo. El sutil eje semántico le otorga interioridad a Hedwig, la voz sosegada que relata el hecho dista mucho de la fuerza histriónica en otros momentos de la película. En otras palabras, Hedwig se siente completa dentro de la madre, pero esto no tendría justificación si no se viera afectado por el hecho de que es un ser ya independiente, un ser que reencuentra en la relación maestro-discípulo una conexión más alta con el eros. La *poiesis* es el aprendizaje que torna a Hedwig en una discípula destacada del *rock*, la hace avanzar en dos momentos cumbres: su infancia y luego de que es abandonada por Luther. La película ahonda en este alejamiento y reencuentro con la *poiesis*, porque es evidente y hasta un lugar común decir que el viaje de Hedwig la hace reencontrarse como un ser completo. Sí, por supuesto, sin embargo, el hecho a destacar es cómo el discurso de Platón en *El banquete* encuentra una potencia y una versión propia en voz de Mitchell.

Mitchell es un discípulo, ha aprendido de Platón y lo va a mostrar no solo con el contenido explícito de la película, sino también con la factura misma de su presentación. Es, en otras palabras, una relectura creativa, acaso porque Mitchell ha entendido bien la presentación de *El banquete*: la narración no es directa, nunca lo es, incluso, lo que comenta Sócrates solo es la enseñanza de Diótima; el diálogo tampoco es tal, se trata de un debate sobre un tema específico: el amor. Más que diálogo, tenemos la puesta en escena de un *agón* de discursos y concepciones. El esquema es muy básico, pero, a la vez, realmente original: Diótima instruye a Sócrates, este al resto de los participantes del banquete, uno de ellos, Aristodemo, a Apolodoro, y así hasta Platón, que le toca instruir a los lectores de sus diálogos. Todo esto tiene la estocada final en John Cameron Mitchell, pues Mitchell instruirá a los (ya no lectores sino) espectadores modernos. Es una relación compleja, variada y entretrejida de discípulos y maestros, vale decir, es una tradición compuesta pero unificada.

Dicho lo anterior, podemos, ahora sí, fijar nuestra mirada en la trama dentro del guion y la película. ¿Cuántas relaciones de amor entre adultos y jóvenes encontramos en la película? Son variadas y distintas, pero son bastantes. Sin embargo, aquellas que poseen fines educativos tienen un giro específico, porque no solo se da entre Hedwig y Tommy, sino paralelamente entre Hedwig y Yitzhak.

Aunque relaciones tortuosas ambas, existe un punto diferencial entre estas: Hedwig genera una relación fructífera con Tommy, pero no con Yitzhak. Es como si Hedwig, herido otra vez por Eros en su separación con Tommy, fuera incapaz de reconocer la propia lección que se dio cuando fue abandonada por Luther:

6 John Cameron Mitchell, dir., *Hedwig and the Angry Inch*, Killer Films, 2001.

“I put on some make-up. Turn up the eight track. I’m pulling the wig down from the shelf. Suddenly I’m this punk rock star of stage and screen. And I ain’t never. I’m never turning back”⁷

Comienza un viaje solitario para el personaje y, sin embargo, jamás (acaso hasta el final del filme) Hedwig tuvo tanta posesión de sí misma, en actitud, determinación y empuje propio. Primero *autopoiesis* y luego *poiesis* parece cantar como eco esta canción en voz de ella. Así pues, abandonada por Tommy, Hedwig se aleja de su propia lección. Es necesario hacer una pausa. Puede parecer cruel hacer responsable a Hedwig de este estancamiento, pues ¿no es mucho el hecho de haber sido abandonada sumado al hecho de que fue robada en su creación artística, la marca precisamente de esta *autopoiesis*? ¿Cómo no ser presa de la desesperación y la confusión?

Llegados a este punto es necesario entender que Hedwig no sigue a Tommy para obtener pruebas en su demanda legal sobre la autoría de las canciones. Hedwig (otra vez) no sabe quién es, pero esta vez no tiene fuerzas para sacar el jugo de una de las enseñanzas más elevadas que Diótima dijo a Sócrates: el amor es, en últimas instancias, procreación en y por la belleza. Esto explicaría la relación que mantiene con Yitzhak totalmente infértil. Al inicio de la película, un beso entre ellos se verá interrumpido cuando desde la televisión se escucha la voz de Tommy. Hedwig se enfurece y rechaza con fuerza la muestra de cariño de Yitzhak; luego este patea una peluca y dice que Hedwig debería escribir canciones nuevas. Aunque son pocos los momentos, la película otorga momentos realmente poderosos a este personaje. Su relación con la peluca (tensión y tentación) nos indica que posee su propio viaje solitario y, sin embargo, su maestra está decaída, ya no posee algo que darle; en consecuencia, él tampoco. La historia entre ellos es diametralmente opuesta a la que hay con Tommy. Solo cuando Hedwig se recupera a sí misma, es cuando Tommy como Yitzhak pueden cumplir esta función virtuosa entre maestro y discípulo. Al final de la película, Tommy desaparece de la vista de Hedwig, pero es Yitzhak quien tiene su momento de reconstitución: la peluca (símbolo de performatividad identitaria, de género y sexual) reinserta a Yitzhak en la sociedad, tanto como ciudadana (pues recordemos cómo Hedwig rompe su pasaporte) como ser sexuado.

Llegado este punto, demostrar que la tesis sobre el amor expuesta por Diótima se superpone a la trama del filme, requiere entender esta tensión vertical sutilmente expuesta por la trama. La visión de la belleza en sí es un devenir constante, no posee una etapa final, y a mayor altura mayor es el peligro de caer, y difícil volver a subir. Acaso Diótima ha dicho a Sócrates otra lección en la lección, una lección en que le pide que si puede debe seguir su ritmo, porque solo existe un seguir continuo, y ante tal velocidad (casi absoluta), incluso, Sócrates debió ser aprendiz.

El discurso de Diótima sobre el amor y el amor como creación para Hedwig

George Steiner hace una revisión a toda una tradición occidental que plantea disputas, encuentros, reencuentros y rupturas entre maestros y discípulos. En un apartado específico, casi todo dedicado al padre de la mayéutica, zanja el brillo especial que tiene Sócrates para Platón y para Alcibíades:

7 Mitchel, *Hedwig and the Angry Inch*.

Sócrates es, valiéndonos de un término poco elegante, un “erotista”. La naturaleza, la cualidad del amor, desde la lascivia hasta la trascendencia (*agapé*), llena sus indagaciones. El control y el despliegue del eros dentro de lo político, dentro del alma individual, la concordia y el conflicto entre el amor y la búsqueda filosófica de verdades primordiales –estas dos últimas cosas, a la postre, han de ser unificadas–, son un tema recurrente en el Sócrates platónico. A través del neoplatonismo y del cristianismo helenizado, el eros socrático-platónico impregnará el pensamiento y la sensibilidad occidentales. En realidad, el amor socrático es homoerótico.⁸

El detalle estriba en la completa posesión que tiene un maestro ante el discipulazgo. Acaso todas las tradiciones en la historia de la humanidad no sean sino obra de ciertos maestros anónimos, como lo sugiere el propio Steiner. Esto se da, nos dice Steiner, gracias a que el maestro es un ejemplo vivo de lo que enseña. El planteamiento de Platón sugiere eso en todas las apologías y en todos los elogios en que el centro de gravedad es Sócrates. Pero esto es posible gracias a Diótima, no tanto por su estatus (otra vez) de maestra, sino por su capacidad de alzar a Sócrates rumbo a esa tensión hacia las profundidades o lo vertical de la que hemos hablado.

Diótima hace con Sócrates lo que Sócrates hace con los demás: evidencia su ignorancia en el tema del amor, pero lo más escandaloso es que sitúa el núcleo de la verdad en una aporía. Guthrie muestra una desavenencia con el también erudito Reginald Hackforth, pues para este el pasaje que se muestra a continuación mantendría un escepticismo en el corpus platónico de la teoría de la inmortalidad del alma:

De esta manera, en efecto, se conserva todo lo mortal, no por ser siempre completamente lo mismo, como lo divino, sino porque lo que se marcha y está ya envejecido deja en su lugar otra cosa nueva semejante a lo que era. Por este procedimiento, Sócrates –dijo–, lo mortal participa de inmortalidad, tanto el cuerpo como todo lo demás; lo inmortal, en cambio, participa de otra manera. No te extrañes, pues, si todo ser estima por naturaleza a su propio vástago, pues por causa de inmortalidad ese celo y ese amor acompaña a todo ser.⁹

Sócrates vuelve a preguntar a Diótima si esto es así, a lo cual la sacerdotisa responde que el filósofo ha de reparar en los terribles estados y esfuerzos que acometen los hombres para alcanzar distintos estados de inmortalidad (inmovilidad-divinidad). Acaso la sección más recordada sea aquella campanada final donde Diótima termina su discurso a Sócrates:

¿O no crees –dijo– que solo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? Y al que ha engendrado y criado una virtud verdadera. ¿No crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser, si algún otro hombre puede serlo, inmortal también él? Esto, Fedro, y demás amigos, dijo Diótima y yo quedé convencido; y convencido intento también persuadir a los demás de que para adquirir esta posesión difícilmente podría uno tomar un colaborador de la naturaleza humana mejor que Eros.¹⁰

8 George Steiner, *Lecciones de los maestros* (Madrid: Siruela, 2005), 21.

9 William Keith Chambers Guthrie, *Historia de la filosofía griega* (Madrid: Gredos, 1990), 257.

10 Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, 265.

¿Hasta donde llega la ironía de Sócrates o Platón respecto del hecho de convertir a Sócrates en un discípulo apenas apto para captar la veloz dialéctica de la extranjera de Mantinea? Allende los límites circunscritos en esta pregunta, es innegable que el papel de la sacerdotisa es precisamente el de una mujer practicante. La ejecución continua acaso haya llegado a Sócrates (y Platón) como el núcleo más recóndito de su discurso. Bajo esta lectura, la apología en *El banquete* no sería tanto de Sócrates como de la vida del filósofo: Platón y Sócrates a la vez. La disputa (otro *agón*) entre Guthrie y Hackforth podría tener una alternativa, la palabra clave sería el hábito, la práctica. ¿Por qué escoger este enfoque? Guthrie lo dice explícitamente (“El problema puede ser insoluble”) hablando del pasaje más enigmático de todo el discurso:

Un hombre mantiene su identidad a lo largo de su vida, aunque no solo está deteriorándose y renovándose constantemente en su cuerpo (como dijo Cebes en el Fedón 87d), sino que, incluso en su personalidad (*psyché*), su carácter, hábitos, opiniones, deseos, placeres, dolores y temores, nunca permanece el mismo. Más sorprendente todavía (como lo llama Diótima y algunos pueden conceder), en nuestro conocimiento tampoco somos nunca los mismos. Los contenidos del conocimiento vienen y van: los perdemos por el olvido y los recuperamos por el recuerdo.¹¹

Siguiendo a Hackforth, ¿hay que pensar en Platón como un cuerpo unitario de doctrinas cerradas, carentes de elementos que complejicen una posición y su red de conceptos? Es decir, ¿está Platón exento de escepticismo, de *agón* mismo en relación con Sócrates-Diótima? ¿O incluso consigo mismo? Acaso la vitalidad de los *Diálogos* consista en esta suma, que, al final de cuentas, es la vida del filósofo, su práctica continua en una escalada sin aparente fin. Es Peter Sloterdijk quien probablemente haya rescatado esta vertiente para la filosofía contemporánea, cuyo concepto de la antropotécnica merece plena atención en este sentido:

Los filósofos primitivos, los primeros gurús y pedagogos atienden cada vez más, en el albor de su arte, al segundo frente, a esa vertiente de “animal de costumbres” de la condición humana. Se podría hablar aquí de las formas habituales o héxicas (del latín *habitus*, “hábito”, “Costumbre”, y del griego *héxis*, “manera de ser”, “estado” o “hábito” corporal, “estado” o “hábito” anímico), de la “posesión”. Una vertiente que representa la “posesión” como “posesión” por parte de algo que no es espíritu, sino un mecanismo corporeizado.¹²

La trama de *Hedwig and the Angry Inch* posee esta tensión no solo como el efecto de anagórisis para Hedwig (más adelante tocará repasar la relación con Tommy Gnosis); la Hedwig que se presenta la película, en sus constantes alusiones al Muro de Berlín, sus repetidas acepciones como un ser “entre” o “en medio” son solo los restos de una lejana *autopoiesis*; cuando comienza la película no son una práctica, son mera ideología que encubre su derrota para reconstruirse de nuevo. Otra vez hay que pensar en John Cameron Mitchell: ¿cuál es el primer plano que maneja la película, no su fondo, sino la presentación de las condiciones que impulsan a Hedwig a hacer un repaso de su vida? Sería un muy mal filme si la respuesta fuera: porque así hace avanzar el argumento. Por el contrario, Hedwig necesita repasar toda su existencia, lo que ha aprendido, olvidado, lo que ha sido y lo que es, lo que crees que es y lo que quiere o no quiere ser. Está en otro momento umbral, su primera canción (que se nos presenta en la película); en ese sentido, no se equivoca: es un muro, pero también un puente. El detalle es que ahí carece, en el

11 Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, 376.

12 Peter Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida*, trad. por Pedro Madrigal (Valencia: Pre-Textos, 2012), 222.

mismo inicio del filme, de este y de oeste; de orillas. Sloterdijk le diría (como a todos nosotros): “Has de cambiar tu vida”.

Bajo estas condiciones, Hedwig opera como un maestro envejecido, cansado (acaso esto no sea otra cosa que la figura de los críticos y los comentadores), ajeno a eros. Pero esto es resultado del primer plano que tiene la película: Hedwig no escribe más, no crea más. Ha caído bajo la fascinación de Tommy; acaso las pruebas son cada vez más complicadas y complejas conforme hemos estado (o creído estar) cercanos a la visión absoluta del amor, el cual, como dijo Diótima, es amor a la generación y procreación en lo bello. El núcleo realmente incómodo de la enseñanza de Diótima es el mismo núcleo olvidado o rechazado por Hedwig:

Pues lo que se llama practicar existe porque el conocimiento sale de nosotros, ya que el olvido es la salida de un conocimiento, mientras que la práctica, por el contrario, al implantar un nuevo recuerdo en lugar del que se marcha, mantiene el conocimiento, hasta el punto de que parece que es el mismo.¹³

Sí, la película toca las fibras de la identidad, pero no cae en el lugar común de tratarla bajo la óptica fácil del género. Muy al contrario, la identidad está problematizada más allá del discurso de Aristófanes en *El banquete*. Parece ser una verdad de Perogrullo, pero podemos olvidar (cómo no tratando estos temas) que John Cameron Mitchell no es Hansel-Hedwig. La película no tiene su *agón* con el discurso de Aristófanes (el cual es, quizá, el elemento más popularizado y extendido de la enseñanza de Platón), sino con el de Diótima/Sócrates. Hedwig debe salir de sus propios nudos a través de lo que ya sabía: la creación. La contradicción de Hedwig, de nuevo, va más allá de sus genitales y de su género; ha olvidado, no es más un ejemplo vivo, un practicante, no es más un hábito. La aventura solitaria es esa: ha de reencontrarlo, sola, completamente sola. Y, sin embargo, ¿qué es esta relación maestro-discípulo? ¿De dónde aprendió Diótima?

Anagnórisis a través de Tommy Gnosis

La respuesta a la pregunta con la que concluye el apartado anterior fue dada desde un inicio. Y por ello la pregunta es concluyente. De igual manera, Hedwig misma podría ser Diótima, sacerdotisa del *rock* (y de hecho, así es como concluye el argumento, se reencuentra como cantante, escribe de nuevo y recuerda a otras practicantes del *rock*: “Here’s to Patti / And Tina / And Yoko / Aretha / And Nona / And Nico / And me / And all the strange rock and rollers / You know you’re doing all right / So hold on to each other / You gotta hold on tonight”).¹⁴ El hábito practicante del *rock* regresa y el error que hay que evitar es suponer que primero se reencuentra como un ser completo y luego regresa al núcleo de la creación. El proceso en *El banquete* hace de los filósofos precisamente aquellos quienes engendran y crían la virtud verdadera; es decir, quienes están (precisamente) poseídos por el *demon* o *daimón* Eros.

13 Platón, *Diálogos*, 257.

14 Mitchel, *Hedwig and the Angry Inch*.

¿Cómo se desanuda pues la tensión y el *agón* entre Tommy y Hedwig? Primero, es menester considerar los momentos de real cruce entre los personajes. El primer momento en la bañera no es solo anecdótico, funciona como un correlato a lo establecido por los comensales del banquete en el texto de Platón. La fascinación del cuerpo joven y bello como punto de entrada. ¿Pero en el caso de Tommy? ¿Qué lo hace ir a ver a Hedwig un poco de incógnito?

La respuesta está dentro de Tommy, pero nosotros como espectadores lo sabremos hasta que el propio chico cuente su lectura e interpretación del relato bíblico entre Adán y Eva. Es decir, Hedwig escucha algo en la voz de Tommy que lo hace recordar su propio y antiguo ser: alguien, ciertamente ingenuo, pero que posee un empuje. En otras palabras, se reconocen. La relación erótica se suscita como todo un proceso que a la vez se sustenta en lo que dice Tommy: “You know what He saved us from was his fucking father. I mean, what kind of God creates Adam in his image, pulls Eve out of him to keep him company, and then tells them not to eat from the Tree of Knowledge? [...] Eve just wanted to know shit”.¹⁵

En otras palabras, Eva necesita recordar. Esto nos muestra a Tommy como un practicante, joven, ciertamente muy joven, pero existe esta dimensión. Hedwig recibe su propio mensaje, pero a la inversa. ¿Cómo y dónde empieza la posesión de eros? Tommy ya está poseído por el impulso creador; pequeños diálogos nos dejan entrever que su propia lectura del mito adánico es una defensa ante su padre. En pocas palabras, Tommy es como Hedwig fue en sus inicios: ha recurrido a su propia interioridad para detectar dónde se hallan los (verdaderos) maestros. La entrega de la manzana que pide a Hedwig posee un valor semántico múltiple; es obvio que hay una entrega erótica, pero, por obvias razones, también involucra una dimensión pedagógica. Lo interesante es cómo se crea una ambivalencia que bien vista es muy ilustradora. ¿Quién le otorga la manzana a quién?

El punto a destacar es precisar el momento en que este encuentro es posible: Hedwig está en la faceta mendigante de Eros. Ebria, en medio de un basurero, sin casa, cuenta a unos desconocidos toda su historia con Tommy. De nuevo, hay que pensar en la disposición de esta escena: Diótima comenta que Eros, en tanto intermediario entre hombres y dioses (lo móvil y lo inmóvil), es “siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien duro y seco, descalzo y sin casa”,¹⁶ descripción que calza a la perfección con el Hedwig que cuenta su historia en el basurero. Y, sin embargo, Hedwig siempre ha sido eso, nunca ha tenido una casa, siempre ha estado descalzo en más de un sentido (¿no es el desamparo un motivo recurrente en la presentación de Hedwig?). Ya se ha insistido en el hecho de que, una vez abandonada por Luther, Hedwig convierte su casa (un remolque, dicho sea de paso, que agrega de nuevo la idea de un ser en devenir) en un escenario. No es solo un aparato teatral que se agrega desde lo exterior (el director de escena, por ejemplo); como espectadores, en ese momento, asistimos a la transformación de su propio espacio interior, la casa será el escenario, el único lugar donde está realmente en *casa*. Y, precisamente, en ese instante es cuando Hedwig también cumple con la otra faceta de Eros en boca de Diótima: “está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista”.¹⁷ Hedwig, a pesar de estar destrozada por

15 Mitchell, *Hedwig and the Angry Inch*.

16 Platón, *Diálogos*, 249.

17 Platón, *Diálogos*, 249.

las circunstancias, crea, primero, hacia dentro y, luego, hacia afuera. ¿Cuál es el resultado de ese intenso umbral que ha cruzado? Es la canción que canta cuando Tommy la sigue la primera vez. Invariablemente, sería un error pasar por alto el siguiente diálogo de Hedwig en uno de sus momentos de mayor posesión de sí misma: “This is actually, the first song I’ve ever written. And it’s written for a guy to sing”¹⁸

La canción de la que habla es *Wicked Little Town*. Y es evidente que se trata de una despedida, no solo de un pueblo, sino de un *locus* interno, un estado. Pero más allá de esto, ¿por qué está escrita para ser cantada por un joven? Muchos han querido entender este momento como una muestra de su confusión en materia de género. Más allá de afirmar o negar esto, se busca agregar una escala más honda a esta discusión. El lector que haya llegado hasta aquí siguiendo la argumentación sabrá que hemos regresado al tema de la anamnesis como anagnórisis, porque, ¿y si está pensada para ser cantada por el joven que no pudo ser (Hansel), no tanto en materia de género, sino en tanto hubo un chico apasionado del *rock* y discípulo poseído por Eros, que luego fue amputado violentamente de esta aventura? Es decir, ¿por qué no está escrita para que la cante Hedwig y, no obstante, Hedwig la canta de modo que es allí donde Tommy alcanza la posesión de sí mismo como practicante (del *rock*)?

El agregado de complejidad netamente moderno, que se superpone al discurso de Platón, gracias al filme, tiene su punto nodal en este instante desarrollado hacia atrás y hacia adelante. Hacia atrás en tanto la construcción de una práctica: la creación y sus entresijos. Hacia adelante en tanto recuperación de una práctica: la creación y su aventura solitaria. Y esto se cruza con el final de la película cuando Hedwig recibe una reconstrucción de su propia creación: *Wicked Little Town* es el campo de batalla donde los discursos sobre el amor de Tommy Gnosis y Hedwig tienen lugar, pero singularmente también donde anida la incómoda lección de Diótima que será reapropiada por ambos.

Se ha llegado a este punto desde que se tomó el hilo conductor de Tommy como un practicante del *rock*, no por su condición manceba o novata en este mundo, sino por su apropiación del mito del árbol de conocimiento; vale decir, su momento autopoietico. Esta recreación será casi culminada cuando más adelante en el discurso de Hedwig se nos relate cómo fue el rompimiento entre ambos. Bautizado aquí como Tommy Gnosis (puesto que Hedwig le hace heredero de su conocimiento –¿de nuevo, quién le dio la manzana a quién?–) un momento de tensión erótica llega a punto culminante en su discurso: “Oh, God, oh, Hedwig, when Eve was still inside Adam, they were in paradise. [...] When she was separated from him, that’s when paradise was lost. So when she enters him again, paradise will be regained”¹⁹ Pero, como es bien sabido, este momento sumamente teatralizado (muy parecido a cuando la casa de Hedwig se metamorfosea en escenario) se derrumba cuando Tommy siente los genitales mutilados de Hedwig. Uno está muy tentado de reconocer aquí un toque de fina ironía como comentario a la filosofía platónica: basta una pulgada furiosa de realidad para derribar todo su sistema. El detalle estriba en que Mitchell ve eso, no como una incompletud, un hueco que deba ser saturado o una confusión que deba solventarse, sino que ve allí un potencial creativo...

Finalmente, la escena más revisada y que más efecto patético genera es aquella en la que se reencuentran Hedwig y Tommy en una puesta en escena muy peculiar. Este trabajo insiste mucho en la teatralidad de las escenas y sus montajes (no olvidemos que en su origen se trata de un musical y el filme no lo olvida,

18 Mitchell, *Hedwig and the Angry Inch*.

19 Mitchell, *Hedwig and the Angry Inch*.

al contrario, todo está dirigido a completar un elogio a la forma del musical), porque acaso puedan comunicar mucho más que la obvia presencia de los personajes y sus existencias físicas en el mundo de su ficción: de la misma manera que Platón nos plantea un diálogo sumamente teatralizado. Y si de un efecto teatralizado se trata, el final de *El banquete* hace de Alcibiades un personaje singular. La disposición de los elementos entre este y el final del filme tiene puntos de encuentros y de separación. Hedwig está cansado de ser burlado por Tommy Gnosis (como Alcibiades por Sócrates); en el fondo, no busca el reconocimiento o los aplausos, su última presentación es la más violenta, no ya hacia el escenario donde canta y sus espectadores sino hacia dentro (como otras tantas estrellas del *rock*). Esta vez se despojará de sus avatares, sus accesorios y del propio escenario.

La situación umbral no puede ser más obvia. ¿Por qué no hay público en el concierto de Tommy Gnosis? Claramente, se trata de un momento que es solo y solo para Hedwig; por última vez entramos al espacio interior de Hedwig, ese lugar donde la *autopoiesis* se provoca, donde Eros tomará posesión (vale decir, toma lugar), de modo que pueda continuar procreando en lo bello. En su último concierto (en el que canta *Midnight Radio*), tiene la marca que puso a su discípulo y amante, la “gnosis” que perdió en un momento determinado. La tensión vertical que Diótima hace evidente cuando determina el amor como una secuencia de escalas (o escalones) hacia la contemplación de la idea tiene algo de inexorable: la identidad es y no es solitaria. Eros es el *tertium non datur* de esta ecuación. Solo bajo esta perspectiva Hedwig se reapropia de sí, no ya desde un género como identidad, sino como un practicante que mantiene el conocimiento “hasta el punto de que parece que es el [él] mismo”:²⁰ no solo cantante sino también compositor de *rock and roll*. Estableciendo un *agón* propio con Mitchell, sí, Hedwig es “mucho más que una mujer o un hombre”, pero no por su posición en el género, sino por su práctica, su *poiesis*.

Conclusiones

Es Octavio Paz quien genera la última lección: en *La llama doble*, específicamente en el capítulo dedicado a “Eros y Psiquis”, nos dice lo siguiente:

Para Platón el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria. Al leer ciertas frases de *El banquete* es imposible no pensar, a pesar de la sublimidad de los conceptos, en un Don Juan filosófico. La diferencia es que la carrera del Burlador es hacia abajo y termina en el infierno mientras que la del amante platónico culmina en la contemplación de la idea. Don Juan es subversivo y, más que el amor a las mujeres, lo inspira el orgullo, la tentación de desafiar a Dios. Es la imagen invertida del Eros platónico.²¹

La imagen es elegante y desafiante a la vez, pero, llegados a este punto, ¿no es Hedwig una imagen mucho más invertida del platonismo? Para sugerir una respuesta, hemos de formular una última pregunta relativa al filme. ¿Por qué Hedwig queda solo, desnudo en una ciudad caminando hacia la oscuridad? ¿No desaparece de manera parecida a la de Tommy Gnosis, apenas unos cuantos minutos atrás dentro del metraje? Se van porque han dicho lo que tenía que decirse y decirnos. Sí, el amor es una aventura

20 Platón, *Diálogos*, 257.

21 Octavio Paz, *La llama doble* (Barcelona: Seix Barral, 2014), 46.

solitaria y, por eso, mismo es una relación. Por esto, la anagnórisis es anamnesis, la dialéctica es un *agón* y la identidad un devenir: ese sería el núcleo de la revisión moderna en voz de John Cameron Mitchell.

Bibliografía

- Carrillo Osorio, Laura Alejandra. “El discurso de Pausanias en *El banquete* y la discontinuidad argumentativa entre Eros, pederastia y sociedad”. *Saga: Revista de Estudiantes de Filosofía* 15, no. 27 (2016): 28-35. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/saga/article/view/55777>.
- Gilabert Barberà, Pau. “Hedwig and the Angry Inch: El Platón más alternativo”. *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos* 3 (2005): 679-690. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/12165>
- Guthrie, William Keith Chambers. *Historia de la filosofía griega. Vol. 4: Platón, el hombre y sus diálogos: Primera época*. Madrid: Gredos, 1990.
- Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2015/08/heidegger_epoca_imagen_mundo.pdf
- Mitchell, John Cameron, dir. *Hedwig and the Angry Inch*. Killer Films, 2001.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- Platón. *Diálogos*. Traducido por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1986.
- Sloterdijk, Peter. *Has de cambiar tu vida*. Traducido por Pedro Madrugal. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela, 2005.

Cómo citar este artículo en Chicago: Rodríguez, Pablo Uriel. “La “Religiosidad A” como clave de lectura de la primera parte de *La enfermedad*”. *Escritos* 30, no. 64 (2022): 149-163. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a10>

Fecha de recepción: 10.02.2022

Fecha de aceptación: 25.03.2022

La “Religiosidad A” como clave de lectura de la primera parte de *La enfermedad mortal*

The "Religiosity A" as a key to reading the first part of *The Deadly Disease*

Pablo Uriel Rodríguez¹ 

RESUMEN

La relación entre la primera y segunda parte de *La enfermedad mortal* es problemática. La lectura estándar dice que la primera parte desarrolla una interpretación antropológica del yo y la segunda una interpretación teológica del yo. Pero esta interpretación colisiona contra la definición inicial del yo como una relación derivada que se relaciona con el poder que la ha puesto. Este artículo se propone ofrecer una respuesta a esta cuestión. Nuestra tesis es que la solución a esta dificultad es la noción de “Religiosidad A”. Kierkegaard distingue dos tipos de religiosidad: una de ellas cae dentro de la esfera de la inmanencia (A), la otra dentro de la esfera de la trascendencia (B). La “Religiosidad A” mantiene el supuesto ético (Juez Guillermo) de que lo eterno es humanamente accesible, excepto que, mientras que en el caso de la ética la auto-elección y el cumplimiento de los deberes proporcionan el acceso. En el caso de la “Religiosidad A”, la relación con lo eterno se establece mediante la auto-abnegación y se expresa en categorías de la interioridad (renuncia, sufrimiento y consciencia de culpa). La “Religiosidad A” es la condición necesaria universal para cualquier religión particular y, como tal, no depende de la revelación presente en las escrituras sagradas de cualquier religión particular. En primer lugar, resumiremos los tres conceptos centrales de la “Religiosidad A”: renuncia, sufrimiento y consciencia de culpa. En segundo lugar, intentaremos demostrar que el desarrollo de la consciencia desesperada de *La enfermedad mortal* (primera parte) se corresponde con el movimiento existencial de la “Religiosidad A”.

Palabras clave: Kierkegaard; Religiosidad A; Inmanencia; Trascendencia; Yo; Desesperación; Dios; Antropología; Enfermedad.

1 Doctor en Filosofía por la Universidad de Morón, Argentina. Actualmente se desempeña como Profesor Adjunto de las materias Filosofía Social y Teoría Política y Metafísica de la Escuela Superior de Humanidades y Ciencias del Comportamiento de la Universidad de Morón. También es miembro del equipo docente del Programa de Actualización en Problemas Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recientemente ha sido seleccionado para ingresar al CONICET, Argentina, como investigador asistente. Es Secretario de Edición del *Programa de Investigación en Filosofía Poshegeliana* del Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional General Sarmiento, Argentina. Es co-director del Proyecto de Investigación “Kierkegaard y el psicoanálisis: discusiones sobre la subjetividad moderna” radicado en el Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional General Sarmiento. También es miembro del *Grupo de Pesquisa Ludwig Feuerbach e Pensamento pós-Hegeliano* de la Universidad Estatal Vale do Acaraú, Brasil. Correo electrónico: blirius@hotmail.com.



ABSTRACT

The relationship between the first and second parts of *The Deadly Disease* is problematic. The standard reading says that the first part develops an anthropological interpretation of the self and the second a theological interpretation of the self. But this interpretation collides with the initial definition of the self as a derivative relationship that relates to the power that has placed it. This article aims to provide an answer to this question. Our thesis is that the solution to this difficulty is the notion of "Religiosity A." Kierkegaard distinguishes two types of religiosity: one of them falls within the sphere of immanence (A), the other within the sphere of transcendence (B). "Religiosity A" maintains the ethical assumption (Juez Guillermo) that the eternal is humanly accessible, except that, while in the case of ethics, self-choice and fulfillment of duties provide access to it. In the case of "Religiosity A," the relationship with the eternal is established through self-denial and is expressed in categories of interiority (renunciation, suffering and guilt awareness). "Religiosity A" is the universal necessary condition for any particular religion and, as such, does not depend on the revelation present in the sacred scriptures of any particular religion. First, we will summarize the three central concepts of "Religiosity A": renunciation, suffering, and guilt awareness. Secondly, we will try to show that the development of the desperate consciousness of *The Deadly Disease* (part one) corresponds to the existential movement of "Religiosity A."

Keywords: Kierkegaard; Religiosity A; Immanence; Transcendence; Self; Despair; God; Anthropology; Illness.

Introducción

Las dos últimas grandes publicaciones seudónimas de Kierkegaard, *La enfermedad mortal* y *Ejercitación del cristianismo*, comparten un mismo autor y un mismo editor: respectivamente, Anti-Climacus y Søren Kierkegaard. Únicamente el segundo de estos libros cuenta con un breve "Prólogo del editor" que lleva la firma "S.K.". Del análisis de los borradores de *La enfermedad mortal* se desprende que, tras meditar profundamente la conveniencia de la autoría seudónima de la obra, Kierkegaard barajó la posibilidad de incluir en el libro algunas palabras en calidad de editor. De hecho, ensayó diversos textos alternativos; sin embargo, terminó abandonando la idea por considerar que hacerse presente en el libro podría conducir la mirada hacia su persona y oscurecer el sentido de la obra. Lo cierto es que poco tiempo después de la aparición del escrito evaluó nuevamente la cuestión y llegó a la conclusión de que *La enfermedad mortal* debería haber incluido una nota final de su editor. El texto sugerido resalta por su brevedad y contundencia: "Este libro parece escrito por un médico. Yo —el editor— no soy el médico, soy uno de los enfermos".²

Retengamos de este breve fragmento tres palabras, dos explícitas y una implícita: "médico", "enfermo" y, para que tengan sentido las dos anteriores, "enfermedad". Comencemos por la última palabra. Gracias a *La enfermedad mortal* aprendemos. En primer lugar, que esta patología la padece el yo, la parte más noble de nuestro ser. También sabemos que esta enfermedad ataca al yo y lo expone a una destrucción imposible y, por ende, sin fin,³ y, por último, se nos revela su nombre preciso: "desesperación". Para cualquier lector

2 SKS 22: 365. Kierkegaard explica su decisión final negativa comentando que en el momento en que envió el libro a la imprenta todavía no había alcanzado una genuina comprensión del significado de Anti-Climacus como autor seudónimo (véase SKS 22: 365). Para las citas de Kierkegaard, utilizamos la última edición de sus obras completas, indicamos en números arábigos tanto el volumen como la página: *Søren Kierkegaard Skrifter* (SKS). Ofrecemos también la paginación correspondiente de las traducciones al español con sus correspondientes abreviaturas consignadas en la bibliografía.

3 Véase SKS 11: 136-137/EM: 42.

del escrito seudónimo es completamente obvio que la enfermedad mortal es la desesperación,; pero, como sugiere de un modo un tanto confuso Anti-Climacus en el “Prólogo”, lo que ya no resulta igual de evidente es que la desesperación es más que una patología. Y ello porque la salud del yo debe conquistarse *a través* de esta enfermedad. Más adelante nos enfrentaremos a esta cuestión.

Tomemos, ahora, la palabra “médico”. La expresión alude al seudónimo, Anti-Climacus, y el subtítulo de la obra nos aclara su especialidad: psicólogo, específicamente, “psicólogo cristiano”. ¿Qué significa esto? La psicología, dice en un tono hegeliano el autor seudónimo de *El concepto de la angustia*, es “la doctrina del espíritu subjetivo”.⁴ Ella designa una filosofía de la finitud que analiza al ser humano individual en movimiento. ¿Cuál movimiento? El de llegar a ser sí mismo. Expresado con otras palabras: la psicología es un discurso sobre el yo. Anti-Climacus, por lo dicho, estaría en posesión de un conocimiento de aquello contra lo cual dirige todas sus fuerzas la enfermedad mortal. Pero hay que agregar algo más. Este saber autorizado del yo se asienta sobre bases cristianas. También habremos de aclarar qué se sigue de ello.

Llegamos así a la tercera palabra: “enfermo”. Si prestamos atención a la posdata sugerida, nos vemos obligados a considerar este término en plural, puesto que en ella se habla de “enfermos”. El término “enfermos” hace referencia a una exigencia metodológica del libro: no cabe hablar de esta enfermedad mortal solo desde la tranquilidad y el alivio que implica haberla superado.⁵ Esta exigencia supone la transformación de la clásica pregunta filosófica con la cual se abre el texto “¿qué es el yo?” en un interrogante completamente distinto: ¿de qué modo se experimenta a sí mismo el yo que existe sumido en la desesperación?,⁶ lo que equivale a preguntar ¿qué significa para un yo ser un yo enfermo?

Aquello que Kierkegaard hubiera dicho en su eventual fragmento editorial: “yo soy uno de los enfermos”; Anti-Climacus espera que, dado el pretendido carácter universal de la desesperación, lo repita íntimamente cada lector de su libro, por lo menos todo aquel que no sea superlativamente cristiano.⁷ Esto, en definitiva, no es más que la invitación a que cada lector encuentre el retrato de su específica circunstancia vital

4 SKS 4: 331/CA: 143.

5 Ya en la primera gran obra kierkegaardiana, *O lo uno o lo otro*, el seudónimo estético se quejaba de cierta ficcionalidad en la exposición hegeliana de la “consciencia desdichada”: “Dichoso aquel que no lleva más tarea entre manos que escribir un párrafo al respecto; y aún más dichoso el que es capaz de escribir el párrafo siguiente”. Un pensamiento existencial, por el contrario, no puede permitirse contemplar “este reino a distancia” (SKS 2: 216/OO I: 234) y, por tanto, está obligado a describir las posiciones existenciales desde la perspectiva de quien las encarna y reproduciendo lo que este encarnarlas significa.

6 Véase Heiko Schulz, “A Phenomenological Proof? The Challenge of Arguing for God in Kierkegaard’s Pseudonymous Authorship”, en *Kierkegaard as Phenomenologist*. Ed. por Jeffrey Hanson (Illinois: Northwestern University Press, 2010), 116.

7 Véase SKS 11: 138/EM: 43. En una primera versión de la posdata, Kierkegaard confiesa que como editor no está en condiciones de pedirle al lector que reconozca su propia enfermedad y admite que bien podría ser que él fuese el único enfermo (véase *Pap.* X 5 B, 16). En una segunda versión, deja en claro que, en lo que a él respecta, el juicio de la obra de Anti-Climacus recae exclusivamente sobre su existencia (véase *Pap.* X 5 B, 18). En una tercera versión, señala que es a él mismo a quien el autor de la obra le dice: “Eres el enfermo” (véase *Pap.* X 5 B, 19). Con todo, como sostiene Beabout: “Los puntos de vista presentados por Anti-Climacus son perspectivas que el mismo Kierkegaard sostiene. La diferencia entre Kierkegaard y Anti-Climacus no es una diferencia en cuanto a lo que se sostiene desde la perspectiva del conocimiento, sino una diferencia en torno a lo que se vive en la existencia. Kierkegaard se reconoce a sí mismo como quien todavía se esfuerza en pos de un ideal al cual Anti-Climacus se ha acercado”; cf. Gregory Beabout, *Freedom and its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair* (Milwaukee: Marquette University Press: 1996), 79.

en la obra. En este sentido, lo más efectivo es realizar tal búsqueda allí donde el seudónimo ofrece, según lo que el mismo dice en un borrador del libro, una “descripción psicológica de las figuras de la desesperación tal cual como ellas se manifiestan en la realidad. En personas reales”,⁸ es decir, en la última de las tres secciones de la primera parte (“Las figuras de esta enfermedad –desesperación–”) y estrictamente hablando en su capítulo final titulado “La desesperación considerada bajo la categoría de la consciencia”.⁹

El propósito de las próximas consideraciones es ofrecer un marco de lectura para ese capítulo, el más extenso de todo el libro. A nuestro entender, este marco de lectura permite resolver el problema de la relación entre la primera y segunda parte de *La enfermedad mortal* que ha venido generando controversias entre los especialistas del danés. La propuesta que defendemos es la de acercarnos a la sección titulada “Las figuras de esta enfermedad (desesperación)” adoptando un punto de vista interno a los escritos del danés: nuestra intención es la de aclarar el capítulo con el que concluye la primera parte del libro de Anti-Climacus a través del concepto de “Religiosidad A” desarrollado por el seudónimo Climacus en el *Postscriptum*. Este acercamiento intentará saldar las dos deudas contraídas en esta introducción: primero, explicando de qué modo la desesperación conduce a la salud espiritual y, segundo, especificando en qué sentido hay que entender el cristianismo implícito en el discurso psicológico de Anti-Climacus. Concluiremos nuestro trabajo explicando por qué motivo, en función de los abordajes propuestos, resulta necesario leer la primera parte de *La enfermedad mortal* junto con los *Discursos edificantes* publicados en paralelo a la primera autoría seudónima.

Dos consideraciones preliminares: la estructura de *La enfermedad mortal* y el término “desesperación” en el *Postscriptum*

Las interpretaciones corrientes de *La enfermedad mortal* señalan que la primera parte y la segunda parte contienen, respectivamente, un análisis antropológico y otro de índole teológica del existente. Esta lectura de la obra se apoya en un pasaje del primer capítulo de la segunda parte en el cual Anti-Climacus anuncia un cambio de perspectiva: mientras que en sus descripciones previas se había movido en el registro de un “yo” cuyo criterio o medida era lo humano, el sujeto de sus próximas reflexiones será un “yo” que tiene en Dios su criterio o medida.¹⁰ Lo cierto es que esta advertencia del seudónimo, a primera vista, no parece ajustarse adecuadamente a su propio texto, puesto que en la primera parte de la obra es posible encontrar categorías aparentemente dogmáticas, por ejemplo, la de omnipotencia divina, creación o “yo ante Dios”. En este sentido, parecería ser que la descripción psicológica de la desesperación rebasa los límites antropológicos y ya depende de un entendimiento teológico del yo, como han afirmado no pocos

8 *Pap.* VIII 5 B, 151.

9 El primer capítulo de esta sección describe la desesperación atendiendo exclusivamente a los momentos constitutivos del yo (véase SKS 11:/EM: 50-51), es decir, que, como sostiene Come, al no contemplar la consciencia que el yo tiene de su desesperación, desarrolla un análisis de esta “fuera del contexto de cualquier experiencia religiosa particular”; cf. Arnold Come, *Kierkegaard as Humanist: Discovering my Self* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1995), 296.

10 Véase SKS 11: 193-194/EM: 106-107.

especialistas.¹¹ Le debemos al estudioso danés Arne Grøn un interesante argumento para salvar y aclarar la distinción propuesta por el seudónimo. Ante todo, habría que advertir que, al hablar de un análisis desde la perspectiva del “yo humano”, Anti-Climacus no se refiere a la totalidad de la primera parte, sino específicamente a la sección en la cual se presenta el itinerario de la consciencia desesperada. Y, en segundo lugar, también habría que notar que en dicha sección se yuxtaponen dos puntos de vista: la perspectiva de la consciencia desesperada (el enfermo) y la perspectiva de Anti-Climacus (el psicólogo). La primera perspectiva se desarrolla en función de una comprensión del “yo” que asume lo humano como medida, la segunda desde una visión que considera que Dios es la medida del “yo”.¹²

Prolongando la apuesta teórica de Grøn, quisiéramos indicar que ambos enfoques no transcurren en paralelo, sino que convergen. Sería preciso decir que el ascenso de la consciencia desesperada implica el progresivo acercamiento de la perspectiva del “yo humano” a la perspectiva del “yo teológico”. Louis Klee, en un artículo de 2017 y en sintonía con el enfoque propuesto, planteaba que el ascenso de la consciencia que atraviesa diversas figuras de la desesperación podía ser entendido como una *crítica inmanente* al “yo”, es decir, como un análisis cuya pauta normativa no está puesta fuera del “yo”, sino en las posibilidades inherentes de su estructura antagónica.¹³ Llegados a este punto, estamos en condiciones de plantear la pregunta que dará lugar a nuestra tesis: una vez que el yo recorrió las diversas figuras de la desesperación para descubrirse a sí mismo situado “ante Dios”, ¿cómo comprende a Dios? ¿Entiende cristianamente a Dios? La tesis propuesta es que la comprensión de Dios a la cual arriba el yo desesperado de la primera parte de *La enfermedad mortal* permanece dentro de los márgenes de lo que en el *Postscriptum* se denomina “Religiosidad A”.

Cuando se recopilan las apariciones de la categoría “desesperación” en los escritos previos a *La enfermedad mortal*, se alude fundamentalmente al empleo del término en el segundo tomo de *O lo uno o lo otro*.¹⁴ En menor medida, se hace referencia a la utilización de la palabra en *Las obras del amor* y en el primer escrito de los *Discursos edificantes en diversos espíritus*, conocido entre nosotros como *La pureza del corazón*. Ciertamente es que algunos especialistas contabilizan las apariciones del término en el *Postscriptum*, pero rara vez profundizan seriamente sobre su sentido. La mayoría de los intérpretes del danés que abordan el empleo del concepto de *desesperación* en la voluminosa obra de Johannes Climacus

11 Beabout sostiene esta opinión: “Anti-Climacus es capaz de describir fenomenológicamente las formas posibles de la desesperación únicamente porque está desarrollando lo que ya está implícito en su religión, en su entendimiento cristiano del yo”; cf. Beabout, *Freedom and its Misuses*, 81. Theunissen afirma que la estructura del ser humano desarrollada en la primera parte no está “libre de elementos cristianos”, por lo que dicha estructura “presupone la segunda parte del libro”; cf. Michael Theunissen, “Kierkegaard’s Negativistic Method”, en *Psychiatri and the Humanities: Kierkegaard’s Truth. The Disclosure of the Self*. Ed. por William Kerrigan y Joseph H. Smith (New Haven: Yale University Press: 1981), 402. Por último, Hannay también se adhiere a una perspectiva similar indicando que la caracterización del yo al inicio de la primera parte asume presupuestos teológicos; cf. Alastair Hannay, “Kierkegaard and the Variety of Despair”, en *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Ed. por Alastair Hannay y Gordon Marino (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 331-332.

12 Véase Grøn, “The Relation between Part One and Part Two of *The Sickness unto Death*”, en *Kierkegaard Studies Yearbook 1997*. Ed. por Niels Cappelørn y Herman Deusser (Nueva York: Walter de Gruyter, 1997), 41-42.

13 Véase Louis Klee, “The Politics of Selfhood with Constant Reference to Kierkegaard”, en *Kierkegaard Studies Yearbook 2017*. Ed. por Heiko Schulz, Jon Stewart y Karl Verstrynge (Nueva York: Walter de Gruyter, 2017), 66.

14 Sobre esta cuestión, véase Michelle Kosch, “Despair in *Either/Or*”, *Journal of the History of Philosophy* 44, n.º 1 (2006): 85-97, y Hannay, “Kierkegaard and the Variety of Despair”, 335-339.

remiten esta noción a la tematización realizada por el seudónimo ético B en el segundo tomo de *O lo uno o lo otro*.¹⁵ Este enfoque resulta un tanto sorprendente dada la estrecha conexión entre Johannes Climacus y Anti-Climacus. Vale la pena mencionar dos importantes cuestiones sobre las apariciones del término “desesperación” en el *Postscriptum*. En primer lugar, el seudónimo Climacus no se sirve de esta categoría en un pasaje menor, sino en su exposición del movimiento entre las esferas de la existencia. En segundo lugar, en un fragmento de gran relevancia, emplea otra categoría que desempeña un rol clave en la caracterización de la desesperación de Anti-Climacus, a saber: el término “*Misforhold*”, convencionalmente vertido a nuestro idioma con la palabra “discordancia” y que optamos por traducir con el neologismo “disrelación”.¹⁶

La religión dentro de los límites de la mera existencia: “Religiosidad A” en el *Postscriptum* y en *La enfermedad mortal*

Si bien la “Religiosidad A” no se identificaría específicamente con ninguna religión determinada y, justamente por ello, parecería ser el género que las contiene a todas ellas a excepción del auténtico cristianismo, lo cierto es que la descripción que de ella nos ofrece Climacus resultaría, en principio, incompatible con algunas posturas que usualmente consideramos, tal vez de manera errónea, religiones. La “Religiosidad A”, en este sentido, parece implicar dos aspectos: por una parte, la convicción de que la finalidad absoluta del individuo radica en su *felicidad eterna*, lo cual supone un compromiso con la idea de inmortalidad personal¹⁷ y, por otra parte, la noción de un ser todopoderoso dotado de inteligencia y voluntad propias, un dios creador y providencial que se preocupa por sus creaturas y con el cual el hombre puede establecer una relación íntima.¹⁸ Dicho con otras palabras: la “Religiosidad A” es claramente *teísta*.

15 Hannay y Stokes consideran que la categoría es utilizada en el *Postscriptum* en un sentido cercano al de Hegel, que es el empleado por el seudónimo B; cf. Hannay, “Kierkegaard and the Variety of Despair”, 332-333, y Patrik Stokes, *Kierkegaard's Mirrors: Interest, Self and Moral Vision* (Londres: Pallgrave Macmillan, 2010), 157. Beabout indica que el término “desesperación” es utilizado por Climacus en su revisión de *O lo uno o lo otro*; cf. Beabout, *Freedom and its Misuses*, 74. Pero omite decir que, al señalar el límite de la “desesperación” del ético Climacus, ya apunta en dirección a lo que más adelante dirá Anti-Climacus (véase SKS 7: 234/PC: 260).

16 Sería posible volcar la palabra danesa a nuestro idioma por la expresión “relación fallida”. No obstante, para mantener una traducción 1 a 1, optamos por este término, inexistente en español, siguiendo a Arnold Come. El intérprete rechaza la traducción inglesa “*misrelation*” y justifica su decisión argumentando que el prefijo “dis” “posee un sentido más fuerte de acción, y de acción negativa, mientras que *mis* es más pasivo. *Misforhold* no es un simple infortunio en el cual ha caído el ser humano, o simplemente un error, en la relación. Es una relación rota que se remonta hacia un fallo humano”; cf. Come, *Kierkegaard as Humanist*, 13.

17 Climacus se abstiene deliberadamente de ofrecer precisiones en torno al contenido de la “felicidad eterna”. Su objetivo no es aclarar qué es la felicidad eterna, sino cómo se la obtiene (véase SKS 7: 388/PC: 429). Sobre esta cuestión, véase Benjamín Olivares Bøgeskov, *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard* (México: Universidad Iberoamericana: 2015), 194-201.

18 Véase SKS 7: 443, 449, 459-460/PC: 492, 499 y 509. A nuestro entender la base textual del *Postscriptum* es incompatible con la interpretación de Michael Olesen, quien sostiene que en la “Religiosidad A” el yo no se relaciona desde la esperanza y la confianza con Dios; cf. Michael Olesen, “The Climacean Alphabet: Reflections on Religiousness A and B from the Perspective of the Edifying”, en *Kierkegaard Studies Yearbook 2005*. Ed. por Niels Cappelørn y Herman Deusser (Nueva York: Walter de Gruyter, 2005), 288-289. No obstante, es cierto que Climacus no describe en qué consistiría esa relación personal con Dios. Gregor Malantschuk sostiene que esta descripción, ausente en las páginas

Con todo, el texto de Climacus deja sin decidir en forma definitiva si este ser superior es una realidad inmanente o trascendente a la consciencia humana.¹⁹ Pero, en cualquiera de los dos casos, la relación del individuo con su felicidad eterna y con la divinidad no está condicionada por nada externo al individuo. Dado que para la “Religiosidad A” tanto el logro de una felicidad eterna como el establecimiento de una relación auténtica con lo divino son entendidos como la actualización de una potencialidad inherente a la naturaleza de todo ser humano, desde su perspectiva es posible prescindir absolutamente de toda mediación externa y de todo mediador externo.²⁰

La tarea propuesta por dicha “Religiosidad A”, tarea cuya ejecución transfigura por completo la vida íntegra del individuo, se sintetiza en la *obligación de relacionarse absolutamente con el fin absoluto* (la felicidad eterna) y *relativamente con los fines relativos*. Una cosa es imposible sin la otra. La auténtica puesta en práctica de esta tarea enfrenta al yo a una patética experiencia de su límite articulado en la triple experiencia de la *renuncia*, el *sufrimiento* y la *consciencia de culpa*. Climacus habla de *renuncia*, puesto que la actitud básica e inicial de todo ser humano es la de relacionarse con lo relativo como si fuese absoluto. Pero, en este punto, es importante advertir que, en virtud del carácter finito y temporal de nuestro ser, es imposible abandonar por completo lo relativo y, justamente por ello, tampoco eso es lo que se nos exige.²¹ Más bien, lo que se nos pide es que ningún bien mundano sea el centro y fundamento de nuestra vida, que no busquemos consuelo en lo que, a pesar de su valor y esplendor, está sujeto a los vaivenes del tiempo y finaliza en el tiempo.²² Se trata del famoso *hos mé* paulino: vivir *en* el mundo *sin ser del* mundo. Al respecto, Climacus sostiene que aquel que orienta su vida absolutamente hacia lo absoluto “es un extraño en el mundo de la finitud, mas no determina esta diferencia con lo mundano ataviándose con vestidos extranjeros (esto sería una contradicción, ya que se estaría definiendo a sí mismo de una forma mundana); es un incógnito, pero su carácter de incógnito consiste en verse como

que tratan sobre la “Religiosidad A”, pueden buscarse en la primera (1843-1845) literatura edificante; cf. Gregor Malantschuk, *Kierkegaard's Concept of Existence* (Milwaukee: Marquette University Press, 2003), 106-107.

19 Al respecto, Thomas Anderson advierte que Climacus elabora dos versiones de la “Religiosidad A”: una socrática y otra platónica. La primera versión acentúa la existencia temporal concreta del individuo y la necesidad que este tiene de *crear* en su inmortalidad y en la realidad de Dios. La segunda versión, también presente en el pensamiento especulativo alemán, sostiene que el individuo puede *conocer* su inmortalidad y encontrar a Dios en su consciencia; cf. Thomas Anderson, “Is the Religion of the Eighteen Upbuilding Discourses Religiousness A?”, en *International Kierkegaard Commentary Eighteen Upbuilding Discourses*. Ed. por Robert Perkins (Macon: Mercer University Press, 2003), 54. Lo cierto es que Climacus enfatiza la inmanencia de Dios a la consciencia del individuo cuando traza la distinción entre la “Religiosidad A” y la “Religiosidad B” (véase SKS 7: 510/PC: 562-563). Mark Taylor señala que las ambigüedades en las que cae Climacus a la hora de hablar sobre la “Religiosidad A” se explican porque, en última instancia, Kierkegaard no estaba interesado en la descripción de la “Religiosidad A” en tanto estadio o esfera de la existencia autónoma, sino que su verdadero objetivo era delimitar, por contraste, la especificidad de lo cristiano; cf. Mark Taylor, *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship: A Study of Time and the Self* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1975), 241.

20 Mencionemos que, de acuerdo con Climacus, esta perspectiva es compartida por la literatura edificante de la primera autoría: en los discursos del Magister Kierkegaard, “pese a que se afirma el requerimiento de lo ético, pese a que la vida y la existencia se acentúan como un difícil camino, de cualquier forma no se introduce la decisión en la paradoja, y la huida metafísica hacia lo eterno a través del recuerdo es algo continuamente posible” (SKS 7: 245/PC: 272-273).

21 Véase SKS 7: 392-393/PC: 434-435.

22 “Mas representa una contradicción querer absolutamente algo finito, pues lo finito debe, en efecto, llegar a un fin y, en consecuencia, es preciso que llegue un momento en que ya no pueda ser querido” (SKS 7: 359/PC: 396).

todos los demás”.²³ Este ingente esfuerzo existencial está signado, de manera esencial y continua, por el *sufrimiento*. La clave es entender cuál es el motivo particular del sufrimiento religioso. Resulta obvio, en principio, que toda privación, voluntaria o involuntaria, de la satisfacción que encontramos en los bienes mundanos es dolorosa. Pero este sufrimiento, aun cuando pueda estar presente en la esfera religiosa, en sí mismo sigue siendo estético. Religiosamente hablando, el individuo sufre porque en la temporalidad solo puede poseer la plenitud a la cual se orienta de manera imperfecta, porque su existencia se encuentra, en última instancia, separada de su felicidad eterna; sufre porque no logra relacionarse absolutamente con su fundamento y porque dicha relación está, en última instancia, quebrada.²⁴ La *consciencia de culpa* profundiza la comprensión del sufrimiento. Entendido exclusivamente como sufriente, el individuo religioso permanece en la vivencia de la distancia entre él y su felicidad eterna. En la experiencia de la separación de su fundamento, la culpa aparece cuando el individuo cuestiona el porqué de esa distancia y esa separación. No debemos confundir la culpa de la que nos habla Climacus con la culpa estética o trágica: la dolorosa escisión no es un infortunio en el cual el individuo caiga pasivamente. El individuo religioso tampoco considera que esta desdicha sea ocasionada por acciones particulares que interrumpan, con mayor o menor virulencia, las relaciones del yo con su felicidad eterna y con Dios.²⁵ Concebir la culpa de este modo sería pensarla, todavía desde una perspectiva ética, como el resultado de una voluntad particular que posteriormente podría ser corregida. Sin embargo, reconocerse religiosamente culpable implica admitir el carácter irreparable de la contradictoria circunstancia en la cual uno se encuentra. Significa volverse consciente del carácter “dis-relacional” de todo ser humano, a saber: querer alcanzar lo infinito y absoluto contando con fuerzas finitas y relativas:²⁶ *la contradicción de ser siempre menos de lo que se es*.²⁷

A partir de todo lo dicho, estamos en condiciones de sostener que con la expresión “Religiosidad A” se nombra el *non plus ultra* de todo esfuerzo exclusivamente humano de auto-realización existencial; parafraseando el título de la célebre obra de Kant, podría ser definida como *la religión dentro de los límites de la mera existencia*.²⁸ Según Climacus, la esfera que está situada por encima suyo ya no es un desarrollo intrínseco de la esencia humana. Expresado de otro modo, si nos atenemos estrictamente al plano de la inmanencia, la “Religiosidad A” es la esfera de existencia más alta, por debajo de ella queda

23 SKS 7: 373/PC: 413. Notemos que con un lenguaje más abstracto Anti-Climacus le plantea similar tarea al existente: “llegar a ser sí mismo significa que uno se hace concreto. Pero hacerse concreto no significa que uno llegue a ser finito o infinito, ya que lo que ha de hacerse concreto es ciertamente una síntesis. La evolución, pues, consistirá en que uno vaya sin cesar liberándose de sí mismo en el hacerse infinito del yo, sin que por otra parte deje de retornar incesantemente a sí mismo en el hacerse finito de aquel” (SKS 11: 146/EM: 51).

24 Véase SKS 7: 411-412/PC: 455-457.

25 Véase SKS 7: 482/PC: 532-533.

26 Véase SKS 7: 483-484/PC: 533-534. La contradicción entre finitud e infinitud no es la tensión entre dos partes, aspectos o elementos que componen una única realidad, sino el carácter contradictorio de una realidad que es, al mismo tiempo, finita e infinita.

27 “En A, la existencia –mi existencia–, es un momento dentro de mi consciencia eterna [...], y, en consecuencia, es algo inferior que me impide ser aquello infinitamente superior que yo mismo soy” (SKS 7: 521/PC: 575). Como afirma Elrod: “El individuo religioso entiende esta distancia entre él y su *telos* como la expresión de una ruptura permanente que caracteriza toda su existencia a la cual ha llegado a comprender en virtud de su esfuerzo por obedecer el mandamiento de Dios y realizar su *telos*. Ahora comprende que esta distancia es reflexiva, no se trata de una dificultad, sino de una división interna a sí mismo cuya libertad es incapaz de cerrar”; cf. John Elrod, *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1975), 179.

28 Véase Ettore Rocca, *Kierkegaard: Secreto y testimonio* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2020), 197.

la estética, la ironía, la ética y el humor.²⁹ El tránsito entre estas esferas debe ser leído como el intento de resolver la contradicción inherente al ser humano (su "dis-relacionalidad") y, consecuentemente, como el esfuerzo del yo humano por alcanzar su fundamento.³⁰ Climacus resume este tránsito en los términos de un proceso de interiorización:

Si de suyo carece el individuo de dialéctica y si su dialéctica hállase fuera de él, nos topamos entonces con la *concepción estética*. Si el individuo está volcado hacia su interior de manera dialéctica en la autoafirmación, y esto de modo que su razón última no deviene dialéctica en sí misma, toda vez que el yo subyacente se emplea para superarse y afirmarse a sí mismo, entonces tenemos la *concepción ética*. Si definimos al individuo como volcado dialécticamente hacia su interior en la aniquilación de sí mismo ante Dios, entonces tenemos la *Religiosidad A*.³¹

Si bien esta secuencia de esferas no se repite con exactitud en la progresión de la consciencia desesperada descrita por Anti-Climacus, lo cierto es que es posible encontrar una traducción para sus diversas etapas entre las distintas figuras de la desesperación.³² En todo caso, existen, por lo menos, dos puntos de convergencia indudables entre el *Postscriptum* y *La enfermedad mortal*. Primer punto: la idea de que el ser humano se encuentra siempre en una situación crítica, es decir, la idea de que no es posible la salud inmediata del espíritu y que este alcanza su salud únicamente *a través* de la enfermedad. El camino del ser humano hacia su fundamento es un camino de disolución de su propio ser o, como dice Anti-Climacus, el yo accede a sí mismo desesperando de sí mismo,³³ lo que significa que "el yo tiene que romperse y contrastarse para llegar a ser sí mismo".³⁴ Climacus y Anti-Climacus apuestan, por tanto, a la positividad de lo negativo, al carácter potencialmente inmunológico de las enfermedades espirituales del yo. Ocurre en el plano del espíritu lo mismo que en el plano del cuerpo: quien se mantiene absolutamente

29 Véase SKS 7: 455/PC: 504. Posteriormente, Climacus retoma este mismo esquema introduciendo algunas modificaciones a esta progresión (véase SKS 7: 483/PC: 533).

30 En sus etapas iniciales, este movimiento es aún inconsciente y, de alguna manera, involuntario. Aquí vale indicar que Climacus utiliza el término "desesperación" para aludir al dolor que experimenta el ser humano al no encontrar una resolución de la contradicción (véase SKS 7: 473/PC: 522). Encontramos, en este punto, una diferencia con Anti-Climacus para quien la "desesperación" también opera como principio de movimiento, función que Climacus le reserva a lo cómico; véase Patricia Dip, "El rol de Climacus en la estrategia comunicativa de Kierkegaard", *Horizontes Filosóficos* 8 (2018): 31-34.

31 SKS 7: 519/PC: 573.

32 En este sentido, y simplemente a título de hipótesis de trabajo, es posible trazar las siguientes equivalencias: las formas más bajas de la desesperación (inconsciente y los grados mínimos de la consciencia) de Anti-Climacus se corresponderían con la caracterización que Climacus hace de la concepción estética; las formas superiores de la desesperación que incluyen tanto el no-querer como el querer-ser sí mismo en *La enfermedad mortal* se corresponderían con lo cómico no controlado en su vertiente irónica y humorística y con lo ético, tal como aparecen descritos en el *Postscriptum*; y, por último, la "Religiosidad A" de Climacus se correspondería con el punto en el cual Anti-Climacus plantea la consciencia exacta del yo que sería la antesala de la superación de la enfermedad mortal o desesperación.

33 Cabe aclarar que el yo que debe disolverse no es el auténtico yo, puesto que, en ese caso, el impulso auto-plenificador quedaría destruido. El yo que debe disolverse, entonces, es aquel que repudia, ya de forma activa, ya de forma pasiva, ser precisamente ese yo que él es, esto es, un yo que ha sido puesto por otro.

34 SKS 11: 179/EM: 90. El movimiento ético es justamente el contrario: el proyecto de la auto-afirmación basado en la fuerza de la propia decisión. Por este motivo, está en lo cierto Taylor cuando señala que Dios para el ético no es otra cosa más que el garante de la unidad de su propio yo; cf. Mark Taylor, *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship*, 237.

al margen de aquello que puede ocasionarle un daño, a la larga, se debilita. Como afirma el intérprete danés Kresten Nordentoft, el planteamiento de los seudónimos implica “la idea de que la crisis no es un fenómeno meramente negativo que tiene que ser evitado a toda costa, porque al mismo tiempo es la condición previa de la auténtica recuperación”.³⁵ La desesperación, el proceso de auto-disolución del yo, es la *enfermedad* y, al mismo tiempo, la *cura*. Segundo punto: ambos autores concuerdan en la idea de que, pese a *todas* las dificultades, el anhelo de auto-realización es un impulso originario del yo. Climacus hace explícita esta idea cuando habla sobre la búsqueda de la felicidad. Anti-Climacus expresa esta idea cuando reconoce como rasgo esencial del yo una tendencia a la formación de sí.³⁶ Sobre este impulso o tendencia, es importante recalcar dos cuestiones. Primero que esta tendencia, de acuerdo con ambos seudónimos, es ante todo un *pathos*. Se trata de un impulso padecido: *está en el yo*, pero no tiene su *origen* en el yo.³⁷ Segundo, que la “dis-relacionalidad”, en consecuencia, no es un fenómeno primario sino secundario: ella se da siempre como “dis-relación” de una relación que la antecede.³⁸

En su análisis de la literatura seudónima del periodo 1843-1845, Climacus nos ofrece una descripción clara del desenlace de la “Religiosidad A”. Al abordar el sermón titulado “*Ultimatum*” con el cual finaliza el segundo tomo de *O lo uno o lo otro*, indica que este ya se orienta en función de una comprensión de la existencia que rebasa lo ético en dirección a lo religioso: la relación entre lo finito y lo infinito se resume en la idea de que ante Dios siempre estamos en el error. La posición del individuo que habita en la religiosidad de la inmanencia concluye, por tanto, en la aceptación de una relación unilateral. La reconciliación de lo finito con lo infinito se agota en el entusiasmo de lo finito por lo infinito. Posición que el autor del *Postscriptum* sintetiza dramáticamente con la plegaria que el espíritu finito eleva hacia Dios: “No puedo comprenderte, pero te amaré; Tú siempre estás en lo correcto. Si, aun cuando me pareciera que Tú no quisieras amarme, yo te seguiré amando”.³⁹ La “Religiosidad A” no conduce al ser humano al encuentro con su *fin absoluto*, sino a la consciencia de su *necesidad* de dicho fin.⁴⁰

Con la figura suprema de la desesperación, Anti-Climacus reescribe el desenlace de la “Religiosidad A” completando la presentación de Climacus. Nos referimos a la desesperación-obstinación del yo pasivo.

35 Kresten Nordentoft, *Kierkegaard's Psychology* (Oregon: Wipf & Stock, 2009), 328.

36 Véase SKS 11: 149/EM: 55.

37 Véase Ángel Garrido Maturano, “Del paganismo a la gracia: Una interpretación filosófica de la existencia religiosa en el pensamiento de S. Kierkegaard”, *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 48 (2021), 408.

38 Véase Alastair Hannay, “Spirit and the Idea of the Self as a Reflexive Relation”, en *International Kierkegaard Commentary: The Sickness unto Death*. Ed. por Robert Perkins, (Macon: Mercer University Press, 1987), pp. 35-36. Atentos a esta cuestión, vale mencionar que Anti-Climacus, en el segundo capítulo, hace referencia a una suerte de estado original de armonía del yo (véase SKS 11: 132/EM: 36). Ahora bien, los límites específicos de su psicología cristiana lo llevan a considerar este “estado original como el elemental ser-puesto en orden a la libertad que, sin embargo, en vista de la estructura precaria de la síntesis siempre tiende a salir de esa ordenación”; cf. Walter Dietz, *Sören Kierkegaard: Existenz und Freiheit* (Fráncfort del Meno: Hain, 1993), 117.

39 SKS 7: 243/PC: 270. Para Climacus, el humor, como zona previa a la religiosidad de la inmanencia, anticipa esta conclusión y suspende el movimiento: “El humorista reúne continuamente [...] la representación de Dios con algo más, y hace relucir la contradicción, aunque no se relaciona con Dios en pasión religiosa (*stricte sic dictus*)” (véase SKS 7: 458/PC: 508).

40 “[El hombre de la “Religiosidad A” es aquel] que se conoce a sí mismo y que, por eso, vive en tensión hacia y en búsqueda de un absoluto que no encuentra en sí, pero que necesita”; cf. Garrido Maturano, “Del paganismo a la gracia”, 411.

En relación con esta figura, Anti-Climacus sugiere que ella supondría la voluntad deliberada de invertir la tendencia auto-constitutiva aún presente en la desesperación-obstinación del yo activo.⁴¹ Consideremos la conocida imagen que utiliza el autor seudónimo de *La enfermedad mortal* para esclarecer esta posición existencial:

Supongamos que un autor cometiera una errata y que esta llegara a tener consciencia de que era una errata. Entre paréntesis digamos que en realidad quizá no fuera una errata, sino algo que mirándolo desde muy alto formaba parte esencial de la narración íntegra. La cosa es que esa errata se declaraba en rebeldía contra el autor y movida por el odio le prohibía terminantemente que la corrigiese, diciéndole como en un loco desafío: ¡No, no quiero que se me tache, aquí estaré siempre como un testigo de cargo contra ti, como un testigo fehaciente de que eres un autor mediocre!⁴²

Cuando leemos este pasaje a partir de Climacus, tenemos que entender esta figura de la desesperación como un movimiento que busca descargar al yo de la consciencia de la culpa. Nos encontramos con la inversión de un *ateísmo para mayor gloria de Dios*, es decir, con un *teísmo para menor gloria de Dios*. En el primer caso, se liberaba a Dios del peso del mal en el mundo para cargarlo sobre la acción del hombre en la historia; en el segundo, se libra al hombre del peso del mal para imputárselo a Dios.⁴³ La relación irrealizable del hombre con Dios de la “Religiosidad A” puede derivar en la repulsión de Dios por parte del hombre.⁴⁴ El yo obstinadamente desesperado es incapaz de relacionarse con Dios como su *redentor* y solo se vincula negativamente a Él como su *creador*, es decir, como el artífice del inevitable fracaso que este yo encarna.

A modo de conclusión: cómo leer la primera parte de *La enfermedad mortal*

Para acceder a una comprensión adecuada de la teoría de las esferas o los estadios existenciales elaborada por Kierkegaard, deberíamos, en primer lugar, abandonar la idea de que, al recorrer las obras del danés, nos enfrentamos con una *única* teoría. Lo estético, lo ético y lo religioso, los confines que los limitan y las transiciones entre sí se dicen y se muestran de muchas maneras. Casi que estaríamos tentados a afirmar que en la producción literaria de Kierkegaard existen tantas teorías sobre las esferas o los estadios como esferas o estadios. Esta clave de lectura nos lleva a pensar que un mismo movimiento o itinerario existencial es susceptible de diversas descripciones, valoraciones y análisis.

Las posiciones de Climacus y Anti-Climacus, como sugiere Kierkegaard en una nota personal de 1849, no deben considerarse opuestas; de hecho, ambos seudónimos poseen muchas cosas en común. Si entre ellos ha de enfatizarse una diferencia, esta no hemos de buscarla en los contenidos, sino en la perspectiva:

41 Véase SKS 11: 187/EM: 98-99.

42 SKS 11: 187/EM: 99.

43 Para un análisis del ateísmo *ad maiorem Dei gloriam*, véase Oddo Marquard, “Idealismo y teodicea”, en *Las dificultades con la filosofía de la historia* (Madrid: Pre-Textos, 2007), 59-73.

44 Sobre este tema, véase Alastair Hannay, “Kierkegaardian Despair and the Irascible Soul”, en *Kierkegaard Studies Yearbook 1997*. Ed. por Niels Cappelen y Herman Deusser (Nueva York: Walter de Gruyter, 1997), 51-69.

la que existe entre un humorista que se detiene ante la frontera de lo religioso y la de un cristiano radical.⁴⁵ Climacus y Anti-Climacus observan una misma transición existencial, la que iría desde la esfera de la estética inmediata hasta la esfera de la “Religiosidad A”; pero cada uno de ellos lo hace desde su posición particular y, por ende, con un criterio diferente. En este sentido, se ha sugerido lúcidamente que el prefijo “Anti” de Anti-Climacus, más que referirse a un antagonismo entre ambos seudónimos, quiere significar el hecho de que el autor de *La enfermedad mortal* y la *Ejercitación del cristianismo* se pone a sí mismo frente a la obra del autor del *Postscriptum: ante Climacus* y *no contra Climacus*.⁴⁶

Hechas estas aclaraciones, estamos en condiciones de delimitar con precisión la peculiaridad de nuestro abordaje. Existen autores (Beabout, Hannay y, en un sentido más matizado, Theunissen⁴⁷) que desestiman la división de *La enfermedad mortal* trazada por su autor seudónimo entre una primera parte antropológica y una segunda parte teológica: desde el inicio del libro estaría operando una concepción teológica del yo. Grøn, por su parte, reconociendo los argumentos en contra de la distinción planteada por Anti-Climacus, ofrece una interpretación plausible de la primera parte que conserva la división: antropológica es la perspectiva del sujeto existente en devenir; teológica la mirada de quien analiza a este sujeto.⁴⁸ Lo que nos resulta insatisfactorio de estas posiciones es que todas ellas entienden lo teológico como sinónimo de lo cristiano, es decir, de la “Religiosidad B”, de lo religioso trascendente. Frente a las lecturas que *teologizan* el libro desde su arranque, nos inclinamos a favor de las posiciones de Malantschuk, Come y Roberts, quienes sostienen que el movimiento existencial de la primera parte de *La enfermedad mortal* toca, pero sin rebasar, el límite superior de la “Religiosidad A”, es decir, que permanece dentro de lo religioso inmanente.⁴⁹ Al mismo tiempo, de acuerdo con nuestra perspectiva, para acceder a una comprensión adecuada del texto, es necesario redefinir el contenido de la distinción sugerida por Grøn. En efecto, las distintas figuras de la consciencia apuntadas en el tránsito existencial descrito en el capítulo final de la primera parte se mueven, todas ellas, dentro de una interpretación antropológica de la subjetividad. Sobre esta cuestión habría que puntualizar que dicha interpretación antropológica encuentra su punto máximo en una comprensión de lo humano que, aún bajo la modalidad del cierre, se abre a lo trascendente, pero sin salir de la inmanencia.⁵⁰ Nuestra mayor divergencia se encuentra en la

45 Véase SKS 22: 130.

46 Véase Oscar Parceró Oubiña, “Verdad subjetiva, interioridad y pasión”, en *Søren Kierkegaard: Una reflexión sobre la existencia humana*. Ed. por Luis Guerrero Martínez (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 117, y Howard Hong y Edna Hong, “Historical Introduction”, en *The Sickness unto Death. Kierkegaard’s Writings. Vol. XIII* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1980), XXII.

47 Véase n. 10.

48 Véase n. 11.

49 Véase Gregor Malantschuk, “Die Begriffe Immanenz und Transzendenz bei Søren Kierkegaard”, *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 9, n.º 2 (1977): 241; Arnold Come, *Kierkegaard as humanist*, 296, n. 99, y Robert C. Roberts, “The Grammar of Sin and the Conceptual Unity of The Sickness unto Death”, en *International Kierkegaard Commentary: The Sickness unto Death*. Ed. por Robert Perkins (Macon: Mercer University Press, 1987), p. 136.

50 Esta interpretación se anuncia en el vocabulario que, en el capítulo inicial, elige Anti-Climacus para referirse a Dios. El autor seudónimo emplea términos indeterminados, *v. gr.*, “otro”, “tercero” y “poder”, para hacer referencia a aquello que pone al yo. La indefinición de estos conceptos no es involuntaria. Anti-Climacus habla de un “otro” porque la realidad que se manifiesta en la auto-exploración del yo se manifiesta heterogénea a él; habla de un “poder” porque tener que ser ese sí mismo al cual él está conminado se le presenta como una imposición que está siempre más allá de su voluntad, deliberación y capacidad. La caracterización del fundamento, Dios, como un “otro”, por tanto, es más una determinación negativa referida a las posibilidades del yo que una determinación positiva de la realidad de

caracterización del criterio asumido por el observador del movimiento existencial en la primera parte de su obra: la medida del yo que tiene en mente Anti-Climacus no es el Dios de la paradoja cristiana, sino el Dios de la “Religiosidad A”, visto desde la perspectiva del cristianismo radical del seudónimo.⁵¹

Es el mismo Anti-Climacus quien se encarga de señalar que *delante de Dios* no significa lo mismo que *delante de Cristo*.⁵² ¿Dónde radica la diferencia? *Delante de Dios* el yo está ante su creador, *delante de Cristo* ante su redentor. La primera parte del libro, como hemos visto, culmina con la desesperada rebelión del yo ante su creador; la segunda parte comienza recalificando la desesperación ante el creador como pecado ante el creador. Solo los dos últimos capítulos tratan del pecado ante el redentor, es decir, sobre ese yo que no solo no quiere fundarse sobre el poder que lo ha establecido, sino que también rechaza pasiva o activamente fundarse sobre el poder que le ofrece la salvación. Podría decirse que recién encontramos el comienzo de una exposición ajustada a la medida de esa concepción superlativa del cristianismo representada por Anti-Climacus.

La elucidación que Climacus nos ofrece de la “Religiosidad A” en su *Postscriptum* es una perspectiva humorística de la relación del yo con Dios dentro del campo de la inmanencia; la exposición de Anti-Climacus en la primera parte nos brinda un examen de esta misma relación, pero desde el punto de vista del más riguroso cristianismo. La “mirada faltante”, esto es, la auto-manifestación de la “Religiosidad A”, habría que buscarla en los *Discursos edificantes* que llevan la firma de Søren Kierkegaard.⁵³ Los *Discursos edificantes*, nos dice Climacus en referencia a las obras publicadas entre 1843 y 1845 en paralelo a los libros seudónimos de ese periodo, se mueven dentro de un registro religioso que aún es ético-inmanente y hace uso de categorías filosóficas.⁵⁴ Ni el hecho de que estos escritos no se encuentren insuflados por las categorías propias de lo religioso-paradójico ni la reticencia del danés a utilizar el adjetivo “cristiano” para caracterizarlos nos permiten decretar su incompatibilidad con el auténtico cristianismo. Tanto las obras verónimas denominadas “edificantes” como las obras verónimas denominadas “cristianas” hablan a favor del cristianismo,⁵⁵ pero las primeras buscan dirigir la mirada del lector *hacia* lo cristiano y las segundas lo llaman *desde* lo cristiano.⁵⁶ Se enuncia, de este modo, el atractivo que los *Discursos edificantes*

este fundamento. Véase Günter Figal, “Die Freiheit der Verzweiflung und die Freiheit im Glauben: Zur Kierkegaard Konzeption des Selbstseins und Selbstwerdens in der ‘Krankheit zum Tode’”, *Kierkegaardiana* 13 (1984), 13, y Joachim Ringleben, “Zur Aufbau-logik der Krankheit zum Tode”, en *Kierkegaard Studies Yearbook 1997*. Ed. por Niels Cappelørn y Herman Deusser (Nueva York: Walter de Gruyter, 1997), 106.

51 La observación del psicólogo cristiano Anti-Climacus es la concreción de la metáfora propuesta por A en su estudio sobre el erotismo musical: es posible divisar y esbozar las características generales de una esfera desde los contornos de la propia (véase SKS 2: 72/OO 1: 89). El *corpus* kierkegaardiano está lleno de esta clase de observaciones: en *Temor y temblor*, Johannes de Silentio, sin ser capaz de la fe, observa el movimiento existencial de Abraham; en el segundo tomo de *O lo uno o lo otro*, el seudónimo ético B le ofrece al joven esteta A sus recomendaciones luego de haber observado su existencia, etc.

52 Véase SKS 11:/EM: 147-148.

53 Recordemos que Kierkegaard se sitúa a sí mismo entre ambos seudónimos (véase SKS 22: 130).

54 Véase SKS 7: 232/PC: 258-259. Para una caracterización de la relación entre los *Discursos edificantes* y la “Religiosidad A”, véase Pablo Uriel Rodríguez, “Lo edificante y lo cómico en Kierkegaard”, *Teología y Cultura* 17, n.º 22 (2020): 79-106.

55 En un sentido general, también lo hacen, obviamente, las obras seudónimas.

56 Véase George Pattison, *Kierkegaard's Upbuilding Discourses: Philosophy, Literature, and Theology* (Nueva York: Routledge, 2002), 32-33.

pueden concitar en la reflexión filosófica en general⁵⁷ y en la reflexión teológico-filosófica en particular interesada en *La enfermedad mortal*. En primer lugar, la literatura edificante ofrece la más profunda meditación kierkegaardiana en torno a una plenitud y realización del yo que estaría en conformidad con el cristianismo sin ser específicamente cristiana. En segundo lugar, la literatura edificante brinda, por una parte, una consideración sobre la apertura estrictamente humana a la trascendencia y, por otra, una reflexión acerca de la religiosidad cristiana tal y como ella se determinaría en función de dicha apertura. En este sentido, las obras edificantes tocan el “punto ciego” de los libros de Anti-Climacus: su tema principal es el delgado hilo que conecta la creación con la redención, es decir, aquello de lo humano capaz de no escandalizarse frente a la paradoja.

Bibliografía

- Anderson, Thomas. “Is the Religion of the Eighteen Upbuilding Discourses Religiousness A?”. En *International Kierkegaard Commentary Eighteen Upbuilding Discourses*. Editado por Robert Perkins, 51-76. Macon: Mercer University Press, 2003.
- Beabout, Gregory. *Freedom and its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair*. Milwaukee: Marquette University Press, 1996.
- Come, Arnold. *Kierkegaard as Humanist: Discovering my Self*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1995.
- Dietz, Walter. *Sören Kierkegaard: Existenz und Freiheit*. Fráncfort del Meno: Hain, 1993.
- Dip, Patricia. “El rol de Climacus en la estrategia comunicativa de Kierkegaard”. *Horizontes Filosóficos*, n.º 8 (2018): 23-36.
- Elrod, John. *Being and Existence in Kierkegaard’s Pseudonymous Works*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1975.
- Figal, Günter. “Die Freiheit der Verzweigung und die Freiheit im Glauben: Zur Kierkegaard Konzeption des Selbstseins und Selbstwerdens in der ‘Krankheit zum Todes’”. *Kierkegaardiana* 13 (1984): 11-23.
- Garrido Maturano, Ángel. “Del paganismo a la gracia: Una interpretación filosófica de la existencia religiosa en el pensamiento de S. Kierkegaard”. *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 48 (2021): 399-419. <https://doi.org/10.36576/summa.144507>
- Gron, Arne. “The Relation between Part One and Part Two of *The Sickness unto Death*”. En *Kierkegaard Studies Yearbook 1997*. Editado por Niels Cappelørn y Herman Deusser, 35-50. Nueva York: Walter de Gruyter, 1997. <https://doi.org/10.1515/9783110243994.35>
- Hannay, Alastair. “Spirit and the Idea of the Self as a Reflexive Relation”. En *International Kierkegaard Commentary: The Sickness unto Death*. Editado por Robert Perkins, 23-38. Macon: Mercer University Press, 1987.
- Hannay, Alastair. “Kierkegaardian Despair and the Irascible Soul”. En *Kierkegaard Studies Yearbook 1997*. Editado por Niels Cappelørn y Herman Deusser, 51-69. Nueva York: Walter de Gruyter, 1997. <https://doi.org/10.1515/9783110243994.51>
- Hannay, Alastair. “Kierkegaard and the Variety of Despair”. En *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Editado por Alastair Hannay y Gordon Marino, 323-348. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521471516.014>
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.
- Kierkegaard, Sören. *Sören Kierkegaard Papirer (Pap)*. Editado por P. H. Heiberg, V. Kuhr y E. Torsting. Copenhagen: Gyldendal, 1909-1948.

57 Sabido es que el valor filosófico de estos textos fue indicado por Heidegger en una célebre nota de *Ser y tiempo*; cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2003), 255. En la actualidad, podemos mencionar que el interés filosófico en los escritos edificantes se hace patente en el libro de George Pattison aludido en la nota anterior, y entre la producción en español, en algunos de los últimos artículos de Ángel Garrido Maturano.

- Kierkegaard, Søren. *Søren Kierkegaard Skrifter (SKS)*. Editado por Niel Cappelørn, Joakim Graff, Johnny Kondrup, Alastair McKinnon y Finn Mortensen. Copenhagen: Søren Kierkegaard Forskningscenteret y Gads Forlag, 1997-2009.
- Kierkegaard, Søren. *Escritos de Søren Kierkegaard. Volumen 2: O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I [OO 1]*. Madrid: Trotta, 2006.
- Kierkegaard, Søren. *La enfermedad mortal [EM]*. Madrid: Trotta, 2008.
- Kierkegaard, Søren. *Post-scriptum no científico y definitivo a Migajas Filosóficas [PC]*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Kierkegaard, Søren. "El concepto de angustia". En *Escritos de S. Kierkegaard. Volumen 4/2*, 125-278. Madrid: Trotta, 2016.
- Klee, Louis. "The Politics of Selfhood with Constant Reference to Kierkegaard". En *Kierkegaard Studies Yearbook 2017*. Editado por Heiko Schulz, Jon Stewart y Karl Verstrynge, 59-77. Nueva York: Walter de Gruyter, 2017. <https://doi.org/10.1515/kierke-2017-0003>
- Kosch, Michelle. "Despair in *Either/Or*". *Journal of the History of Philosophy* 44, n.º 1 (2006): 85-97. <https://doi.org/10.1353/hph.2006.0013>
- Hong, Howard y Edna Hong. "Historical Introduction". En *The Sickness unto Death. Kierkegaard's Writings. Vol. XIII, IX-XXIII*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Malantschuk, Gregor. *Kierkegaard's Concept of Existence*. Milwaukee: Marquette University Press, 2003.
- Malantschuk, Gregor. "Die Begriffe Immanenz und Transzendenz bei Søren Kierkegaard". *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 9, n.º 2 (1977): 225-246. <https://doi.org/10.1515/nzst.1977.19.2.225>
- Marquard, Oddo. "Idealismo y teodicea". En *Las dificultades con la filosofía de la historia*, 59-73. Madrid: Pre-Textos, 2007.
- Nordentoft, Kresten. *Kierkegaard's Psychology*. Oregon: Wipf & Stock, 2009.
- Olesen, Michael. "The Climacean Alphabet: Reflections on Religiousness A and B from the Perspective of the Edifying". En *Kierkegaard Studies Yearbook 2005*. Editado por Niels Cappelørn y Herman Deusser, 282-293. Nueva York: Walter de Gruyter, 2005. <https://doi.org/10.1515/9783110185522.282>
- Olivares Bøgeskov, Benjamín. *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Parceró Oubiña, Oscar. "Verdad subjetiva, interioridad y pasión". En *Søren Kierkegaard: Una reflexión sobre la existencia humana*. Editado por Luis Guerrero Martínez, 107-127. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Pattison, George. *Kierkegaard's Upbuilding Discourses: Philosophy, Literature and Theology*. Nueva York: Routledge, 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203216576>
- Ringleben, Joachim. "Zur Aufbau-logik der Krankheit zum Tode". En *Kierkegaard Studies Yearbook 2005*. Editado por Niels Cappelørn y Herman Deusser, 100-116. Nueva York: Walter de Gruyter, 1997. <https://doi.org/10.1515/9783110243994.100>
- Roberts, Robert. "The Grammar of Sin and the Conceptual Unity of The Sickness unto Death". En *International Kierkegaard Commentary: The Sickness unto Death*. Editado por Robert Perkins, 135-160. Macon: Mercer University Press, 1987.
- Rocca, Ettore. *Kierkegaard: Secreto y testimonio*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2020.
- Rodríguez, Pablo Uriel. "Lo edificante y lo cómico en Kierkegaard". *Teología y Cultura* 17, n.º 22 (2020): 79-106.
- Schulz, Heiko. "A Phenomenological Proof? The Challenge of Arguing for God in Kierkegaard's Pseudonymous Authorship". En *Kierkegaard as Phenomenologist*. Editado por Jeffrey Hanson, 101-127. Illinois: Northwestern University Press, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w62p.10>
- Stokes, Patrick. *Kierkegaard's Mirrors: Interest, Self and Moral Vision*. Londres: Pallgrave Macmillan, 2010.
- Taylor, Mark. *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship: A Study of Time and the Self*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1975.
- Theunissen, Michael. "Kierkegaard's Negativistic Method". En *Psychiatri and the Humanities. Vol. 5: Kierkegaard's Truth. The disclosure of the Self*. Editado por Kerrigan y Smith, 381-423. New Haven: Yale University Press, 1981.