



71

N°71

ISSN: 2735-6825

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Taller de Letras, Número 71

Directora

Mía Rubí Carreño Bolívar. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité editorial

Danilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Subdirector

Macarena Areco. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité de producción editorial

Catalina Gallardo. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC

Mónica Tabilo. Representante de Bibliotecas UC

Comité científico

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción

Daniel Balderston, University of Pittsburgh

Rodrigo Cánovas, Pontificia Universidad Católica de Chile

Luis Cárcamo-Huechante, University of Texas at Austin

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University

Javier Guerrero, Princeton University

Yuri Herrera, Tulane University

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca

Julio Ortega, Brown University

Grínor Rojo, Universidad de Chile

Andrés Prieto, Boulder, Colorado University

Dámaso Rabanal, Universidad Austral de Chile

Ainhoa Vásquez, Universidad Nacional Autónoma de México

Carlos Walker, Universidad de Buenos Aires

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903

<http://tallerdeletras.lettras.uc.cl/>

Diseño de portada e interior: Catalina Gallardo

Taller de Letras recibe el apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile

sumario

artículos	CLAUDIA ZAPATA	Del género al feminismo. Crítica antipatriarcal de autoras indígenas contemporáneas	6
	LIZ BASSO ANTUNES DE OLIVEIRA CLEISER SCHENATTO	Oralidade e Escrita em <i>Eva Luna</i> de Isabel Allende: Alusão à Transição Entre o Silêncio e a Voz	22
	MARÍA JOSÉ BARROS CRUZ	Poéticas del caminar y la errancia en <i>Poema de Chile</i> de Gabriela Mistral y <i>A pie por Chile</i> de Manuel Rojas	39
	ISABEL IBACETA ANAHÍ TRONCOSO ARAYA	<i>Un día soleado</i> (2018): el paisaje de lo cotidiano, ecos de una identidad urbano-barrial popular	54
documentos	FRANCINE MASIELLO	Malú Urriola, <i>El cuaderno de las cosas inútiles</i>	73
	ÁLVARO BISAMA MAYNÉ	Preguntas sobre la contra	76

reseñas	CAROLINA BENÍTEZ	<i>Poesía sobre poesía. Ensayos de poetas chilenos (Carmen Berenguer, Marina Arrate, Claudia Rodríguez y Mauricio Torres Paredes), Gonzalo Rojas Canouet (Comp.)</i>	80
	VICTORIA CÓCCARO	<i>El Palomar de Francisco Magallanes</i>	82
	SEBASTIÁN COTTENIE	<i>'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea de Gabriele Bizzarri</i>	85
	MAGDA SEPÚLVEDA	<i>Poesía Completa y Trilce de César Vallejo</i>	89
	DAVID PARRA	<i>Vida animal. Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía de Valeria de los Ríos</i>	92
	IRINA TROCONIS	<i>País Portátil, Review: Literature and Arts of the Americas, Volumen 54, Número 2, Ed. Javier Guerrero</i>	96

a r t í c u l o s

claudia
zapata

Universidad de Chile
claudia_zcl@uchile.cl

del género al feminismo. crítica antipatriarcal de autoras indígenas contemporáneas¹

From gender to feminism. Antipatriarchal criticism of
contemporary indigenous women authors

recibido 08/06/2022
aceptado 10/11/2022

RESUMEN

Este artículo analiza la crítica antipatriarcal elaborada por autoras indígenas contemporáneas en América Latina, con particular interés en los diálogos críticos que ellas desarrollan con quienes asoman en estas escrituras como sus principales interlocutores: los movimientos feministas y los movimientos indígenas. Para este propósito se ha reunido un corpus de textos ensayísticos producido por estas autoras, a partir del cual se identifica este campo de crítica antipatriarcal y sus características, para luego ejemplificar con textos de autoras mayas, xincas y mapuche.

PALABRAS CLAVE

Crítica antipatriarcal, autoras indígenas, América Latina.

ABSTRACT

This article analyzes the antipatriarchal criticism developed by contemporary indigenous women authors in Latin America, focusing particularly on their critical dialogues with their main interlocutors: feminist and indigenous movements. For this purpose, a corpus of essayistic texts produced by these authors has been gathered, from which this field of anti patriarchal criticism and its characteristics are identified, and then exemplified with texts by Mayan, Xinca and Mapuche women authors.

KEYWORDS

Antipatriarchal criticism, indigenous women authors, Latin America.

Y así hay algunos que dicen que la escritura no puede ser un arma, claro que por sí sola no lo es, quizás para ti no lo es, pero en las manos de nuestras abuelas y niñas es una herramienta filosa más que simbólica. No lo sabremos tantas de nosotras, que no nacimos con el derecho a la letra, pero la porfía es también un campo que florece.

Daniela Catrileo, “A cada hermana con corazón weichafe”

“Si me permiten hablar...” Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia, publicado en 1977, es una de las piezas emblemáticas de la narrativa testimonial en América Latina. En este texto se cuenta la vida y trayectoria de lucha de Domitila Barrios de Chungara, mujer indígena y destacada lideresa de la zona minera de Potosí, Bolivia. Entre los muchos episodios que Domitila elige para articular el relato que entrega a la antropóloga Moema Viezzer, destaca el de su asistencia a la “Tribuna del Año Internacional de la Mujer”, convocada por la Organización de las Naciones Unidas en Ciudad de México (1975), donde según sus propias palabras, pensó que se encontraría con mujeres como ella. Sin embargo, lo que allí había eran casi exclusivamente mujeres de clase media y alta de la sociedad latinoamericana, estadounidense y europea. Las diferencias fueron

¹ Este artículo presenta resultados del Proyecto ANID Fondecyt Regular 1190723, dirigido por Claudia Zapata.

chocantes para Domitila, quien no se sintió representada en los discursos que escuchó y en los debates que estos produjeron. Las referencias genéricas a “los hombres” y a “las mujeres” no la convencieron y extrañó, por sobre todas las cosas, pronunciamientos sobre la explotación de clase, sobre la burguesía y sobre el capitalismo en general. Así lo expresó en la Tribuna y adquirió cierta notoriedad por estas intervenciones, como cuando respondió a una encargada de la delegación anfitriona y que ella narra en los siguientes términos: “Ahora, señora, dígame: ¿tiene usted algo semejante a mi situación? ¿Tengo yo algo semejante a su situación de usted? Entonces, ¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? ¿Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes? Nosotras no podemos, en este momento, ser iguales, aun como mujeres, ¿no le parece?” (166).

Lejos de ser un episodio aislado, este malestar es continuo en el tiempo. Por ejemplo, tenemos también el caso de la participación conflictiva de las mujeres indígenas en los Encuentros Feministas de América Latina y el Caribe, conocidos por su sigla EFLAC (Barrientos).² Sin embargo, a pesar de estas tensiones, se constata la necesidad de levantar reivindicaciones de género desde los sectores indígenas y de concurrir a estos espacios construidos por los movimientos de mujeres en el continente.

Estas reivindicaciones también se han expresado en los encuentros organizados por los movimientos indígenas. El actual ciclo de movilizaciones, iniciado en América Latina a fines de los años sesenta y que se extiende hasta hoy (Zapata y Oliva), exhibe tempranamente episodios en los que las mujeres indígenas han reivindicado la especificidad de su experiencia, en este caso respecto de los hombres indígenas. Uno de ellos fue la Segunda Reunión de Barbados, celebrada en esa isla del Caribe en julio de 1977, del cual surge la “Declaración de Barbados II”, un documento fundamental del movimiento indígena latinoamericano. Las actas de dicho encuentro muestran que las mujeres se congregaron y discutieron sobre su situación, visibilizándola a través de un documento que sostiene: “El proceso de aculturación ha venido sometiendo a la mujer a un doble colonialismo en su condición de indígenas y mujeres. El sistema oprime y destruye a la mujer en mayor grado que al mismo hombre,

al mismo tiempo de que el hombre indígena aculturado participa en ese maltrato generalizado hacia la mujer” (401-2).

Tanto el testimonio de Domitila como el documento de las mujeres que se dieron cita en Barbados II, muestran una necesidad de visibilización política que recurre a la escritura para apoyar ese cometido. También ambas se caracterizan por el recurso de la mediación para acceder a la ciudad letrada, por tratarse de mujeres excluidas del ejercicio de la letra: en el primer caso esa mediadora fue la antropóloga brasileña Moema Viezzer, y en el segundo el también antropólogo y activista venezolano Esteban Mosonyi.

Este artículo trata sobre mujeres indígenas que, a diferencia de Domitila y de las mujeres de Barbados II, accedieron a la ciudad letrada en condición de autoras, sin mediación alguna. A su vez, son autoras herederas de las trayectorias discursivas y organizativas mencionadas anteriormente, contribuyendo a la tarea histórica de visibilización de las mujeres indígenas desde el terreno de las elaboraciones teóricas, además del activismo político que también desarrollan y que nutre su trabajo intelectual. En sus escrituras se da continuidad a la necesidad de debatir con los movimientos feministas y con los movimientos indígenas, movilizándolo un repertorio teórico novedoso en relación con los momentos precedentes, que las vincula con algunas vertientes radicales del feminismo (feminismos “negros” y de “color”) y desde el cual construyen conocimientos renovados acerca de las mujeres de sus pueblos, así como también interpretaciones agudas sobre la subalternidad que las afecta, y cómo ella forma parte de una totalidad desigual que se cuestiona. Nos referimos a conceptos como patriarcado, colonialismo, racismo e interseccionalidad.

El propósito es identificar la existencia de un campo de crítica antipatriarcal elaborado por autoras indígenas, señalando sus características y ejemplificando este análisis con textos de tipo ensayístico en los que esas características se desarrollan con profundidad, como es el caso de algunas autoras mayas y xincas de Guatemala (Aura Cumes, Irma Velásquez Nimatuj, Lorena Cabnal y Emma Chirix) y mapuche de Chile (Daniela Catrileo, Ange Valderrama, Ana Vásquez, Simona Mayo, Ana Millaleo, Karina Ahumada y Elisa Loncon).

² Los EFLAC se iniciaron en 1981 en Bogotá, Colombia. Hasta la fecha se han realizado quince de estos encuentros en distintas ciudades del continente.

DEL GÉNERO AL FEMINISMO: LAS AUTORAS INDÍGENAS

El acceso de las mujeres indígenas a la ciudad letrada, y más específicamente al campo cultural en calidad de autoras, no es un hecho que haya pasado desapercibido para los estudios literarios, los que han producido análisis relevantes principalmente sobre poesía, la cual tiene una tradición contundente y es una referencia obligada cuando se habla de escrituras indígenas contemporáneas (Mora). No obstante, no es el único tipo de escritura que han desarrollado las mujeres indígenas, pues también existe una profusa producción de ensayos que no ha tenido hasta el momento la misma atención, cuestión sobre la cual conviene detenerse.

Como ha señalado Mary Louise Pratt, el ensayo ha sido un género esquivo para las mujeres, y aún más lo ha sido el reconocimiento de lo que ellas han producido en ese género: “Las antologías, esos grandes espejos del canon, son, en el caso del ensayo latinoamericano, verdaderos monumentos a la intelectualidad masculina” (72). En el caso de las mujeres indígenas la distancia con el ensayo es todavía mayor pues se suman factores estructurales, como el acceso tardío a la escritura en comparación con las mujeres en general y con los hombres indígenas (Zapata, *Intelectuales indígenas*). De estas exclusiones se desprenden otros problemas, pues la misma Pratt sostiene que existen dificultades para valorar las escrituras producidas por autores de grupos subordinados debido a una formación lectora sensibilizada con las formas hegemónicas. Dice la autora: “Si por el contrario, este tipo de escritura se juzga con las normas literarias establecidas, se partirá de prejuicios y se acabará por reproducir la misma estructura excluyente que originalmente marginó el texto. Los cánones no son solo una nómina de obras consagradas, más bien constituyen toda una maquinaria de valores que generan sus propias verdades” (72).

A esto cabe agregar un asunto no menor que tiene que ver con la recepción de las escrituras de autores pertenecientes a sectores subalternos de la sociedad, pues la sensibilidad creciente hacia ellas en el último medio siglo tiende a reproducir algunas asociaciones que han servido para excluirlas, como por ejemplo la relación mimética con lo afectivo, la experiencia y la voz testimonial. En el caso de autoras y autores indígenas y afrodescendientes esto es particularmente acentuado, como también lo es la expectativa de otredad cultural y de representación colectiva de estos textos, limitando con ello el análisis de sus propuestas autorales (Zapata y Stecher).

Los discursos antipatriarcales de las autoras indígenas que se consideran en este trabajo se formulan en los códigos del género ensayístico, sea en forma de artículos, textos breves o libros, que si bien exhiben muchas veces resultados de investigación estos aparecen subordinados al tono característico del ensayo, que es el de elaborar posiciones, debatir, deliberar y también mostrar las huellas de las búsquedas intelectuales (Rojo). Por lo tanto, considerar la voz autoral es fundamental en el análisis de sus textos y no puede ser subsumida en una idea de representación colectiva que asfixie su individualidad, pues se trata, como destaca también Pratt, de un modo de intervención pública que no puede ser comprendida sin ella.

En síntesis, una variedad de motivos explican que este tipo de textos producidos por autoras indígenas reciba poca atención tanto en los estudios indígenas como en los estudios literarios, pese a existir un acervo cada vez más voluminoso. Esta ausencia contrasta con lo que ocurre en algunas corrientes feministas y en círculos activistas, donde las autoras indígenas constituyen una referencia importante, por ejemplo, entre quienes suscriben la perspectiva del feminismo decolonial o del feminismo poscolonial en América Latina. En estos circuitos son entrevistadas e incluidas en algunas compilaciones que se han hecho bajo el rótulo de “otros feminismos” (por ejemplo Espinosa, et al). Estas iniciativas editoriales son relevantes precisamente porque las consideran en su calidad de autoras y no solo como mujeres cuyo discurso se debe legitimar preferentemente en el registro oral, que se suele identificar como más propio de los pueblos indígenas. A su vez, estas corrientes ofrecen lecturas sobre sus textos que coinciden en identificar/buscar en ellos “pensamientos otros”, cuya principal característica sería desplazarse de la racionalidad occidental (Espinosa, et al 13), asignando a la otredad cultural un lugar relevante en las luchas contra la modernidad que interesan a este tipo de perspectivas.³

También existen otros estudios, igualmente vinculados al feminismo, que las destacan en esta condición de autoras. Se trata de investigadoras que relevan la diferencia cultural, racial y de clase, como es el caso de

³ Estas lecturas nos parecen problemáticas, ya que la diferencia cultural constituye apenas uno de los elementos de la opresión colonial (junto con Claudia Briones, podríamos decir que ni siquiera es el más importante, al menos no más que el uso de esa diferencia para inferiorizar y sustentar la jerarquía superior/inferior).

Francesca Gargallo, autora de un libro referencial sobre el tema: *Feminismos desde Abya Yala*, del 2013. También se puede mencionar, sobre el caso mapuche, a Elisa García con su profunda introducción al libro de 2017, *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Sin embargo, de acuerdo con los intereses de las investigadoras, estas autoras aparecen como parte de un espectro mayor de “discursos de mujeres indígenas”, por lo que tampoco se profundiza en las autorías ni en el análisis de los textos.

Por nuestra parte, la revisión de esta producción escrita nos permite concluir que ella denota la existencia de un campo de crítica antipatriarcal en el que participan autoras indígenas de distintos rincones de América Latina, siguiendo con ello la huella del internacionalismo tanto indígena como del movimiento de mujeres. Se ha optado por denominarlo “antipatriarcal” para relevar el proceso de elaboración ideológica que tiene a la categoría feminismo en el centro de un debate marcado por posiciones que van desde el rechazo, pasando por la sospecha, hasta la adscripción de una identidad feminista. De todas formas, estas posiciones comparten características como la incorporación del concepto de patriarcado a su repertorio teórico (algo que hasta hace algunas décadas no sucedía); el cuestionamiento de la categoría “mujer” y “feminismo”; y la necesidad de reconocer anclajes en el feminismo, por lo que el feminismo de estos textos –el que suscriben algunas o el que eventualmente suscribirían otras– es un feminismo antirracista y anticolonial.

Esta elaboración ideológica, que se encuentra en pleno desarrollo, es también un proceso histórico que surge de la necesidad de construir organizaciones de mujeres indígenas, cuestión que se remonta a por lo menos un siglo. Ello implica la visibilización de la experiencia de ser mujer indígena, no subsumible a la de los hombres indígenas –como vimos en el ejemplo de Barbados II– con quienes se encuentran estrechamente unidos por la historia de colonización y racialización, pero vivida de manera distinta. El desarrollo de esta inquietud, traducido en crítica hacia los propios pares de luchas: los hombres indígenas de un lado y las mujeres feministas del otro, es lo que comienza a formularse de manera escrita en textos de tipo ensayístico que denotan este vínculo con ambos movimientos, un vínculo tenso pero efectivo que se expresa en conceptos, debates y preocupaciones políticas que marcan diferencias discursivas importantes con otros períodos.

El acervo teórico diverso producido por los movimientos indígenas del actual ciclo constituye la base conceptual y política principal de estas autoras. Esta se hace patente en la centralidad que adquiere el concepto de colonialismo en estos ensayos (formulado por la intelectualidad indígena desde los años setenta del siglo pasado como continuidad colonial, colonialismo interno o colonialismo clásico), sosteniendo la tesis de que el período republicano no implicó el fin del colonialismo como modo de dominación al interior de los países que declararon su independencia en las primeras décadas del siglo XIX (Zapata, “Los intelectuales”). De esto se desprende la concepción de pueblos o naciones que viven la opresión colonial por parte de las sociedades nacionales, en el marco de la cual han experimentado la pérdida de sus territorios y de su autodeterminación política, así como también la inferiorización de sus sistemas de vida y de sus corporalidades.

Desde esa base dialogan con el feminismo, cuyos vínculos afloran en el uso creativo de perspectivas y conceptos como género, interseccionalidad, patriarcado y heteropatriarcado. Veremos que el cuestionamiento al feminismo que ellas identifican como hegemónico es central en estas reflexiones, pero que las herramientas para su crítica provienen del mismo campo feminista, en particular de aquellas vertientes que también surgieron de la necesidad de visibilizar la experiencia de mujeres racializadas que no estaba siendo considerada por el feminismo liberal, burgués y “blanco” (de allí las numerosas referencias a autoras claves de esas corrientes radicales como es el caso de Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins, por mencionar a las más citadas).

Ambas vertientes han quedado plasmadas en el concepto pivote que utilizan estas autoras: el de “patriarcado colonial”, que movilizan de distintas formas para teorizar un tipo de opresión específica que las diferencia de los hombres indígenas y de las mujeres blancas y mestizas. A partir de allí, se elaboran interpretaciones y críticas que expanden –no sin tensiones– el pensamiento indígena contemporáneo, a la vez que contribuyen a los debates feministas actuales en medio de la oleada que recorre el continente.

Esta maduración conceptual se va produciendo paulatinamente, pues lo que encontramos desde fines de los años noventa del siglo pasado son textos en los que se acuña preferentemente el concepto de “género” para movilizar su malestar frente a la falta de reconocimiento de las jerarquías que afectan a las mujeres, tanto en la sociedad indígena como en

sus organizaciones y movimientos. Es el caso de autoras –que también son dirigentas– como Lourdes Tibán, quien manifiesta desde el seno del movimiento indígena ecuatoriano su preocupación por el rezago en la participación política de las mujeres indígenas en algunas regiones de este país andino:

...el desarrollo de género con equidad, implica también que las mujeres deben comenzar a participar en la toma de decisiones y alcanzar a ocupar cargos públicos en los poderes locales, lo cual es solo un sueño, porque en el caso específico de Mulalillo y en la provincia de Cotopaxi, no se ha visto esta iniciativa desde las mismas mujeres o si la hay, necesariamente debe existir un cambio en el pensamiento del hombre, mientras ellos no acepten que la mujer es capaz para ocupar estos puestos, no se puede hablar de un desarrollo local de género (párr. 17).

El concepto de patriarcado comienza a aparecer con mayor frecuencia en la primera década del nuevo siglo y lo hace sin desplazar el concepto de género, sino incluyéndolo en una lectura estructural del problema. De todas formas, el concepto se expresa con una variedad de contenidos y usos que se deben mencionar. Esta diversidad se puede aglutinar en dos grandes posturas o vertientes: la primera, sostiene que el patriarcado es una intrusión occidental producida a partir del hecho colonial y que es por completo ajeno a los pueblos indígenas y sus culturas pasadas y presentes. La segunda, afirma que existiría un patriarcado indígena cuyo origen se remonta al período precolonial, el cual se habría articulado con el patriarcado de los conquistadores. Ambas vertientes sostienen, por lo tanto, que existe una desigualdad entre hombres y mujeres indígenas, aunque discrepen de su origen. Sin embargo, existe coincidencia en la urgencia política de que esta desigualdad sea reconocida y abordada por los movimientos indígenas actuales. Asimismo, reclaman a los movimientos feministas que se reconozca la desigualdad que existe entre mujeres indígenas y no indígenas, la que sería fundamentalmente de raza y de clase.

Se pueden mencionar dos autoras-activistas emblemáticas para cada una de estas vertientes, cuyos ensayos son influyentes y circulan profusamente por los círculos tanto intelectuales como activistas. Para el primer caso tenemos a la ya desaparecida lideresa quechua Rosalía Paiva (Perú), y respecto al segundo a la aymara Julieta Paredes (Bolivia). Es interesante que ambas también incorporan el concepto de feminismo, de menos

adhesión entre las autoras y activistas indígenas incluso hoy en día, como veremos más adelante.

Respecto a Rosalía Paiva, su ensayo de 2007 se titula sugerentemente “Feminismo paritario indígena andino”. En este texto la autora propone la tesis de que el patriarcado corresponde a una intromisión europea y que las sociedades precoloniales se habrían caracterizado por la complementariedad y armonía entre hombres y mujeres (el machismo, por lo tanto, sería ajeno a su cultura e historia). El concepto de feminismo sirve aquí para reivindicar la matriz cultural andina, con el objetivo de que las luchas indígenas actuales incorporen a sus agendas la restitución de ese feminismo ancestral: “El reto de nuestra diversidad está en la reivindicación de un ‘Feminismo Paritario Indígena’ desarticulado y desestructurado por el colonialismo. Recuperar el feminismo paritario vivenciado por nuestras ancestras y ancestros será posible en la medida en que las mujeres y hombres indígenas nos apropiemos de él” (306).

Esta idea de fijar como objetivo político el restablecimiento de una armonía preexistente tiende a ser predominante en los circuitos activistas de mujeres indígenas, lo que no constituye un obstáculo para identificar las zonas más dolorosas de la desigualdad de género, como la violencia que viven las mujeres al interior de las comunidades (encontramos ejemplos de esta postura en textos de Millaray Painemal, Ana Millaleo y Elisa Loncon). Al mismo tiempo, es una perspectiva muy discutida por la segunda vertiente, cuya exponente más destacada es la ya mencionada Julieta Paredes, para quien la desigualdad de género que pesa sobre las mujeres indígenas tiene un doble origen: el patriarcado de las sociedades indígenas –de origen precolonial– y el de lo que ella denomina sociedad occidental. El multicitado concepto de “entronque patriarcal” resume esta tesis de Paredes y de las feministas comunitarias de Bolivia: “Tenemos que reconocer que hubo históricamente un entronque patriarcal entre el patriarcado precolonial y el occidental” (71) y “también había una propia versión de la opresión de género en las culturas y sociedades precoloniales, y que cuando llegaron los españoles se juntaron ambas visiones para desgracia de las mujeres que habitamos Bolivia” (72).

Esta perspectiva pone en tensión el discurso que asume la existencia de una cosmovisión indígena caracterizada por la dualidad y la complementariedad, discutiendo su veracidad histórica y también su pertinencia política. Dice Paredes:

Los hermanos indigenistas nos hablan que el feminismo es solo occidental y que no hay en nuestros pueblos necesidad de esos pensamientos occidentales porque ya hay la práctica de la complementariedad chacha-warmi, hombre-mujer, que solo necesitamos practicar esto, porque el machismo ha llegado con la colonia.

Aunque queramos, forcemos y tratemos de disimular, el chacha-warmi no es ese punto de partida que queremos, ¿por qué? porque el chacha-warmi no reconoce la situación real de las mujeres indígenas, no incorpora la denuncia del género en la comunidad, naturaliza la discriminación; este machismo indigenista dice que es natural que las mujeres tengan esos roles en las comunidades, no quieren analizar y reconocer que esos roles y actividades de las mujeres, son consideradas menos, de menor valor, de menor importancia, que significa mayor explotación de la fuerza de trabajo de las mujeres (79-8).⁴

Respecto al feminismo, el caso de Paiva es singular en la vertiente que ella representa por suscribir dicha categoría. De hecho, la autora parece advertir que esta propuesta puede ser problemática por recurrir a una palabra con la cual las mujeres indígenas tienen fuertes reticencias. Dice Paiva con lucidez que esto ocurre por su identificación con el feminismo liberal urbano y porque las estrategias políticas de ese movimiento implican un excesivo distanciamiento de sus compañeros de lucha por los derechos de sus pueblos (304). Una frase de su ensayo resuena con cierta aura profética considerando que su autora no alcanzó a presenciar la actual oleada feminista: “Tal vez un día nos apropiaremos de este concepto, por el momento es prioritario trabajar por nuestra dignidad de mujer indígena...” (304).

En efecto, la palabra feminismo aparece cada vez más en los discursos de las mujeres indígenas en general y en estas escrituras en particular, ya no solamente como rechazo sino como un concepto que amerita ser reflexionado y eventualmente abrazado. Es así como existe en la actualidad este potente campo de crítica antipatriarcal indígena, el cual se diversifica y consolida con la aparición de posiciones abiertamente feministas, que han logrado construir una identidad política en la que convergen las luchas de sus pueblos y de las mujeres, de las indígenas en primer lugar. Lo vemos en el feminismo comunitario de Bolivia; también en el feminismo comunitario de Guatemala, con autoras mayas y xincas como Lorena Cabnal y Emma Chirix; y entre autoras mapuche de Chile, donde incluso han creado el colectivo feminista mixto *Rangimñitulenfsü*, que incorpora de manera central la cuestión de las disidencias sexuales, en el que participan Daniela Catrileo, Simona Mayo y Ange Valderrama Cayuman.

Este conjunto de autoras realiza aportes relevantes a la reconceptualización de la palabra patriarcado con el objetivo de visibilizar la experiencia histórica de las mujeres indígenas. En las siguientes páginas se analizan estas formulaciones elaboradas desde historias y territorios marcados por la violencia política y la estigmatización estatal de los movimientos políticos levantados por sus pueblos.

CRÍTICA ANTIPATRIARCAL EN AUTORAS MAYAS, XINCAS Y MAPUCHE

Aunque la geografía indica que se trata de lugares distantes, Guatemala y Chile se acercan en las escrituras de las autoras indígenas por medio de sintonías, influencias y vínculos explícitos que asumen la forma de intercambios y diálogos, los que se manifiestan en la escritura misma a modo de citas y reconocimientos. Esto es posible por la vocación cosmopolita e internacionalista de los movimientos indígenas contemporáneos (*Zapata*, *Intelectuales indígenas*), una dinámica similar a la que han desarrollado los movimientos de mujeres y feministas. En términos de prácticas intelectuales que caracterizan al campo, esto se expresa en la realización de encuentros, invitaciones cruzadas e iniciativas editoriales. Por ejemplo, entre autoras y autores mapuche de Chile son constatables las influencias de las autoras feministas comunitarias tanto de Guatemala

4 La discusión con la tesis de la complementariedad ya se encuentra presente en textos que si bien no emplean el concepto de patriarcado por ser este de uso más reciente, sí formulan duras críticas a ese discurso y a la autocomplacencia de los liderazgos indígenas masculinos en esta materia. La ya mencionada Lourdes Tibán nos entrega un ejemplo que data del año 2000: “...se puede decir que esta complementariedad de hombre y mujer en los indígenas de alguna manera lleva a que se desconozcan las actividades que realiza la mujer y siempre será un complemento frente a los quehaceres domésticos y agrícolas, pero a nivel político y económico no es considerada ni siquiera como complemento porque no se da esa igualdad que se dice tener en los indígenas” (párr. 20).

como de Bolivia y en algunos casos se observan intercambios constantes y consolidados, como ocurre con la autora maya kaqchikel Aura Cumes.⁵

A continuación, centraremos el análisis de estas escrituras en las que aparecen como sus tres propuestas fundamentales: la conceptualización de un patriarcado colonial; la promoción de un feminismo anticolonial y antirracista; y el llamado a que los movimientos indígenas incorporen la dimensión antipatriarcal a sus formas y plataformas de lucha.

PATRIARCADO COLONIAL

Una de las coincidencias más importantes que existe entre estas autoras, es que el concepto de patriarcado no sería suficiente para nombrar la estructura que subordina a las mujeres indígenas, la que estaría caracterizada por la continuidad colonial y su particular imbricación de las dimensiones de raza, género y clase social. De esto se desprende la necesidad de un marco teórico y de acción interseccional, según declaran las autoras, siguiendo con ello las vertientes antirracistas del feminismo.

Por este motivo, si bien se reconoce la importancia del patriarcado y se incorpora el concepto a su bagaje teórico, no es una palabra que se utilice en solitario, sino que va acompañada de otras que indican la especificidad de la estructura que impera en las sociedades latinoamericanas. Esto explica que las autoras hablen de patriarcado colonial, racial, occidental, supremacista blanco, etc., aunque el más recurrido es el término “colonial” para identificar una estructura en la que la jerarquía de género está presente pero sin ser la única. Esto las diferencia de aquellos feminismos que solo hablan de patriarcado, omitiendo la racialización y las clases sociales, pero también las diferencia del pensamiento político indígena reacio a reconocer la existencia de un patriarcado que afecta a las mujeres.

Las autoras mayas y xincas de Guatemala han elaborado propuestas de mucha profundidad sobre este tema, por lo que constituyen un referente en los circuitos activistas y entre las autoras (influencia que comparten con las

feministas comunitarias aymaras de Bolivia). Su aporte radica fundamentalmente en la teorización de la imbricación que se produce entre diversas formas de dominio en este patriarcado colonial. Los ensayos de Aura Cumes son una muestra de ello y, desde ese espacio escritural, la autora ha desarrollado un permanente alegato en torno a la necesidad de comprender la complejidad de ese dominio sin sentirse obligadas a elegir una forma de opresión por sobre otras, de hecho, critica la concepción autoritaria de algunos feminismos que señalan a la dominación patriarcal como la única o la más relevante para las mujeres (“Mujeres indígenas” 1).

Por su parte, Irma Velásquez Nimatuj tiene a su haber trabajos en los que este tipo de análisis alcanza un nivel de profundidad importante, principalmente su libro *La pequeña burguesía indígena comercial de Guatemala. Desigualdades de clase, raza y género*, publicado el 2002. Allí Velásquez retrata un sistema de opresión que recae sobre la sociedad indígena en el que a veces se producen alianzas y complicidades con otros sectores de la sociedad guatemalteca que desafían la dicotomía indígenas/no indígenas. Velásquez señala que la clase social unifica a la pequeña burguesía maya con los hombres ladinos; que la racialización unifica a la sociedad maya; y, que el género produce alianzas entre los hombres ladinos, los de la pequeña burguesía maya, y los hombres mayas pobres en detrimento de las mujeres (*La pequeña*). Para la autora, este tipo de aproximaciones permiten comprender mejor las formas extremas de violencia que se han ejercido sobre las mujeres indígenas en Guatemala, como la violencia sexual sistemática, que no es posible relacionar únicamente con la cuestión de género porque es un tipo de violencia que posee también un fuerte componente colonial y racial que explica su permanencia en el tiempo. Velásquez, en un ensayo que comunica las conclusiones de su trabajo como perito en el caso de las mujeres de Sepur Zarco, víctimas de esclavitud sexual y doméstica por parte del ejército guatemalteco, advierte la importancia de dar cuenta de esta matriz colonial, pues “la violencia en contra de las mujeres indígenas ha sido permanente y que esta no puede entenderse en el vacío y sin conexiones con la historia larga de las comunidades” (“Las abuelas” 94). Para ello es imprescindible, nos dice la autora, manejar marcos teóricos capaces de apoyar en el logro de este cometido:

A causa de la complejidad de conjugar teoría y práctica, para elaborar el peritaje de Sepur Zarco usé un marco teórico interseccional que me permitió presentar al tribunal de manera lógica y coherente las múltiples opresiones y los crímenes que el Estado, entre 1982 y 1988 facilitó, per-

⁵ Por ejemplo, con la Comunidad de Historia Mapuche, organización conformada por intelectuales mapuche que se apoya en los trabajos escritos de Cumes y con quien también comparten experiencias editoriales e investigativas. De hecho, en uno de sus libros colectivos se la menciona en los agradecimientos por haber acompañado el proceso de escritura y haber participado como evaluadora (Antileo, et al 7).

mitió, promovió y financió junto a la élite agraria de la región contra las señoras q'eqchi (101).

Entre las autoras mapuche que contempla este estudio también existe coincidencia en que el concepto de patriarcado no explica ni abarca el conjunto de opresiones y violencias que recaen sobre las mujeres indígenas. Simona Mayo, integrante del colectivo mapuche feminista *Rangitū-tulenji*, es enfática en este punto, compartiendo el temor de Aura Cumes respecto a la errónea fragmentación de las luchas como resultado de una lectura parcializada de las formas de dominio. Dice Mayo:

Y es que como mujeres indígenas hablar de violencia de género nos queda corto en nuestros territorios y en nuestras realidades, hablar solo desde esta arista no nos permite analizar y reflexionar las violencias que implica ser indígena en la actualidad, en las ciudades y en el campo. Peor aún, fragmenta nuestras luchas y no las entiende en su total complejidad (56).

Otras integrantes de *Rangitū-tulenji*, como Ange Valderrama Cayuman y Daniela Catrileo, reiteran esta idea en publicaciones recientes (Valderrama y Catrileo; Valderrama). Más allá de este colectivo otras autoras-activistas también coinciden en esta apreciación, es el caso de Ana Millaleo: “Cuando hice mi investigación sobre el trabajo doméstico y mujeres mapuche (2011), pude dar cuenta que el patriarcado no es la única expresión de opresión que vivenciamos como mujeres indígenas, puesto que tanto hombres y mujeres mapuche ocupamos posiciones subordinadas frente a hombres y mujeres no mapuche” (“Resistencia” párr. 3).

En este y en otros temas que más adelante se mencionan, las autoras indígenas se relacionan con una tradición de feminismo anticolonial, antirracista y “de color” que ha expresado sostenidamente y durante varias décadas estas preocupaciones, derivando en aportes teóricos fundamentales que orientan la práctica política, como el enfoque interseccional que reconoce y articula en el análisis las distintas formas de opresión que afectan a las mujeres, especialmente las mujeres de sectores racializados y populares de la sociedad. Respecto a la cuestión del patriarcado, la conclusión de que se trata de una categoría indispensable y a la vez insuficiente las vincula a esta tradición teórico-política en la que la crítica a la concepción de patriarcado tiene un largo desarrollo. Mara Viveros, en su recorrido por la historia del enfoque interseccional, señala la importancia de este asunto en esa tradición y la crítica sostenida que desde allí se ha

formulado al concepto de patriarcado, pues tiende a homogeneizar las diferencias de raza y de clase, y porque no explica las diferencias de poder y de posición entre los hombres, esencializando en la práctica tanto la categoría de mujer como la de hombre. De allí la necesidad de precisiones, que en el caso de las autoras indígenas consiste en agregar el apelativo de colonial.

Otra ventaja de reconocer un patriarcado colonial es que permite señalar la opresión multidimensional que recae sobre el conjunto de los pueblos indígenas, especialmente en la actualidad, cuando se desarrolla una nueva embestida económica, policial y judicial. Esta es una preocupación central para las autoras indígenas, que echan mano del concepto de patriarcado colonial para aportar a la crítica de los modelos de producción y de desarrollo. La visión de esta estructura permite identificar un capitalismo extractivista y racista que se sostiene sobre la explotación de territorios y cuerpos indígenas. Por ello, las autoras se muestran particularmente sensibles a los temas del trabajo racializado y la violencia sobre los territorios y sus ecosistemas. Esta es probablemente una de las aristas más filosas de esta crítica antipatriarcal, porque confronta no solo a los hombres en general, sino que distingue responsabilidades en el daño colectivo colocando en el centro la forma en que este es padecido por las mujeres. El activismo de Lorena Cabnal, feminista comunitaria maya, se concentra de hecho en la violencia sexual hacia las mujeres y en confrontar a las empresas mineras que depredan la montaña de Xalapán en Guatemala (“Acercamiento” 23). Por su parte, Ange Valderrama hace una denuncia similar en el caso del Wallmapu, el territorio histórico mapuche, invadido por las empresas forestales y por centrales hidroeléctricas:

Como señala la teórica maya Gladys Tzul, la lucha de los pueblos indígenas hoy es contra el extractivismo, y desde lo mapuche nos hacemos parte de esta lucha, desde territorios sitiados, donde la falta de agua, la amenaza de la industria minera y de las forestales no para. Desde un feminismo mapuche nos pensamos imbricados, no fragmentados. (parr. 18)

Dicho lo anterior, se hace necesario dar cuenta de algunas diferencias entre las autoras respecto a ese patriarcado colonial y al lugar de los hombres indígenas en él. Existe coincidencia en este corpus en reconocer la existencia de un patriarcado indígena u originario (a diferencia de otras autoras indígenas que niegan esta posibilidad, como se vio en el segundo

apartado de este artículo), pero surgen discrepancias en cuanto a su origen y gravitación en la vida de las mujeres indígenas.

Entre las autoras mayas y xincas esta heterogeneidad se manifiesta de manera recurrente en la escritura, entre quienes sostienen que ese patriarcado indígena es de origen precolonial y que no puede eludir su responsabilidad en la subordinación de las mujeres, y entre quienes sostienen que ese patriarcado indígena es producto de la colonización y que su envergadura sería menor que el del patriarcado occidental. Las feministas comunitarias de Guatemala, siguiendo a sus homólogas aymaras de Bolivia, encabezan la primera posición, que se resume en la tesis del entronque patriarcal propuesta por Paredes (Cabnal, “Acercamiento” 15; “El relato” 114; Chirix 142). Quien discrepa de esa posición es Aura Cumes, para quien no queda claro que ese patriarcado indígena se remonte a tiempos precoloniales. La autora expresa en este punto su distancia con la tesis del entronque patriarcal y, también, con la idea de patriarcado indígena de baja intensidad propuesto por la antropóloga argentina Rita Segato (“Colonialismo patriarcal” 298). Los argumentos que desliza Cumes son interesantes pues no tienen la pretensión de idealizar a las sociedades indígenas, sino más bien apuntar a la falta de contenido histórico de esas formulaciones, en tanto homogenizan en ese juicio toda la historia que antecede a la colonización europea (299).

Por su parte, las autoras mapuche señalan la existencia de este patriarcado indígena pero no profundizan en este debate con el mismo interés que sus colegas mayas, xincas y aymaras. En lo que parece ser una elección de énfasis, el acento de estas autoras está puesto en la crítica al feminismo que ellas denominan hegemónico y que sienten las empuja permanentemente a denunciar un supuesto mayor conservadurismo de los hombres de su pueblo.⁶ Una excepción lo constituye el trabajo de la historiadora Ana Vásquez Tolosa, quien refiere este debate y toma una posición clara al suscribir la tesis del entronque patriarcal (144). Vásquez nos propone un análisis a nuestro juicio contundente sobre cómo operaron ambos patriarcados en el período posterior a la anexión forzada del *ngulu mapu* al territorio del Estado chileno (1900-1950) y cómo ese entronque produjo una violencia sistemática hacia a las mujeres mapuche en

un marco de relaciones coloniales que concedía privilegios a los hombres mapuche en su relación con las mujeres, pero que a su vez los subordinaba a los hombres chilenos (se refiere a expedientes judiciales sobre casos de estupro, violación y feminicidio). Dice la autora:

En esta revisión sobre el patriarcado y desde la documentación recogida, me inclino por pensar en la configuración de un patriarcado colonial que involucró un tipo de violencia específica contra la mujer mapuche, subyugada a una doble dominación interna y externa, donde se fusionaron complicidades, relegando a la mujer a posiciones subalternizadas. En este vínculo entre colonialismo y patriarcado no solo se despojó el territorio, sino también el cuerpo de la mujer... (146).

Como hemos visto en este sub apartado, la categoría de patriarcado colonial es central en esta crítica antipatriarcal indígena. A su vez, el cuestionamiento a la absolutización del concepto patriarcado contiene una dura crítica al feminismo que se identifica como hegemónico, mientras que el reconocimiento de un patriarcado indígena —sea este precolonial o no, de baja intensidad o no— es lo que abre el espacio para interpelar a las dirigencias indígenas.

FEMINISMO ANTICOLONIAL Y ANTIRRACISTA

Las dificultades que rodean la construcción de una identidad política feminista entre las mujeres indígenas es algo que va más allá de la aceptación o del rechazo, pues se trata de un debate, de una reflexión en curso y de una búsqueda que contribuye al desarrollo de posiciones propias, pero también constituyen aportes a los movimientos feministas que son conminados a revisar sus discursos, agendas y prácticas políticas. El conocimiento de este proceso de elaboración ideológica es fundamental para no identificar de manera inmediata la problematización de la identidad feminista (o su ausencia) con el conservadurismo cultural y político.

La investigadora mapuche Karina Ahumada Pailahueque resume las tensiones con el feminismo que estas autoras identifican como hegemónico de la siguiente manera: “Recordemos que una parte no despreciable de los feminismos se centran en la búsqueda de igualdad y/o equidad, la cual universaliza la lucha sin tomar en cuenta cruzamientos de clase, raza, orientación sexual e identidad con el territorio” (108). Uno de los principales escollos para suscribir el feminismo es, precisamente, la uni-

⁶ Esto no quiere decir que no existan ensayos en los que se analice críticamente el funcionamiento de la sociedad indígena en este tema (por ejemplo Zapata, “Autoras mapuche”).

versalización de la categoría de mujer que deja entrever esta cita de Ahumada, lo que se siente como una imposición homogeneizadora porque constituye en la práctica la universalización de la experiencia de ciertas mujeres, que por lo general son las mujeres que se ubican en la cima de la pirámide social, donde integran los sectores progresistas de su clase.⁷ De este modo, la categoría de mujer opera a la vez como visibilización de algunas mujeres y como el ocultamiento de otras, que quedan a la sombra de la experiencia urbana, liberal y burguesa de las mujeres de clase media y alta. Al respecto Aura Cumes señala: “Quizás el problema de estas vertientes del feminismo es creer que todas las mujeres tienen las mismas problemáticas, los mismos reclamos y que todas –como género– tienen una lucha exclusivamente contra el patriarcado” (“Multiculturalismo” 238). Cumes no resta importancia al patriarcado, como vimos en el sub apartado anterior, su alegato consiste en señalar que existen formas distintas de experimentarlo según el sector social al cual se pertenece, pues es muy distinto vivir el patriarcado desde el lugar de sirvienta que como patrona, por poner un ejemplo que es central en la obra de esta autora: “La historia nos ha hecho desiguales y sería muy desafortunado ocultar esas asimetrías bajo un argumento falaz de la universalidad de una forma de ser mujer, levantando una única bandera de liberación” (“Multiculturalismo” 240). Por lo tanto, los feminismos centrados únicamente en la categoría de género operan en la práctica como ocultamiento de los privilegios sociales de sus integrantes y que, por cierto, ejercen sobre otras mujeres. La conclusión para Cumes es que al igual que el concepto de patriarcado, el de feminismo también resulta ser insuficiente para dar cuenta de la heterogeneidad que constituye a “las mujeres”. Se hace indispensable entonces visibilizar los anclajes de raza, clase y género que les impide suscribir de buenas a primeras un feminismo que identifican como blanco, burgués, liberal, occidental, etc., al que oponen –militen o no en estas corrientes– el feminismo antirracista, anticolonial, comunitario o, el más reciente, descolonial.

En este punto de nuestro análisis se hace necesario, nuevamente, establecer relación con los feminismos negros y de color que surgieron en Estados Unidos en los años setenta del siglo pasado y de cuyas contri-

buciones teóricas y políticas se nutren las autoras indígenas que aquí se analizan. Cumes declara expresamente este vínculo:

Particularmente comparto lo generado por feministas negras, indígenas, “del tercer mundo”, de “color”, “de las fronteras”, quienes desde hace casi tres décadas han venido insistiendo que lo complejo y perverso del sistema de dominación que se inscribe en sus cuerpos no logra explicarse con nociones unidimensionales. Pero que tampoco se trata de encapsular su realidad en una simple suma o reducirse en la popular frase de la triple opresión. La propuesta es otra, es la de entender como las formas de dominación interactúan, se fusionan y crean interdependencias (“Mujeres indígenas” 6).

Se comparte con estas corrientes la desconfianza hacia el feminismo liberal y su omisión de aquellas otras desigualdades de las cuales obtienen ventajas, tema que ha sido largamente analizado por autoras fundamentales como Angela Davis y bell hooks.⁸ Estas mismas autoras han criticado los nudos discursivos del feminismo “blanco”, como la asociación de las mujeres con el espacio doméstico y los roles de cuidado que ese feminismo cuestiona. Sin naturalizar estos roles, los feminismos de color fueron pioneros en reivindicar esos espacios que han sido relevantes en la experiencia de las familias racializadas, obreras y populares en general, y sobre todo en la construcción de una sociabilidad entre mujeres. Esta reconceptualización del espacio doméstico en la teoría feminista resulta fundamental para mujeres y sectores sociales que experimentan formas de opresión que precarizan el espacio doméstico o derechamente lo niegan por medio de la explotación embrutecedora. bell hooks nos recuerda que el derecho al hogar como espacio de contención y solidaridad constituye, por ende, una forma fundamental de resistencia política y eso incluye la lucha contra el sexismo que allí se reproduce (*Aján* 72-73).

8 La recientemente desaparecida bell hooks ha inspirado las reflexiones de muchas de las autoras indígenas. Esta autora negra –según su propia denominación– desarrolló una potente crítica al feminismo hegemónico y la categoría de opresión que este moviliza. El alegato de hooks es que las mujeres experimentan diversas formas de discriminación de género pero no todas son oprimidas y, por lo tanto, corresponde tener mayores resguardos al momento de utilizar esa palabra. Más ácida aún, hooks sostiene que movimientos centrados únicamente en la categoría de género permiten a sus militantes de sectores sociales acomodados mostrarse como oprimidas cuando en realidad suelen ocupar el lugar de las opresoras en las jerarquías sociales de las cuales usufructúan (*Teoría feminista* 34).

7 Un aporte importante al tema de las tensiones que existe en la sociedad mapuche con el feminismo es el que realiza Antonieta Vera en un artículo del 2014, que trata sobre las representaciones del cuerpo de las mujeres mapuches y los imperativos que recaen sobre ellas.

Nos extendemos en este asunto de las labores domésticas porque las sintonías con las escrituras de las autoras indígenas son demasiado evidentes como para omitirlo. Las imágenes del tejido, del hilado y del fogón donde se preparan los alimentos se multiplican en estos textos, las cuales son interesantes –más que por las lecturas culturalistas que puedan hacerse de ellas– en tanto hablan de la posibilidad de construir humanidad allí donde esta ha sido negada para las mujeres pobres y racializadas, que difícilmente pueden tomar distancia del relato del “ángel del hogar” porque ni ellas ni sus ancestras tuvieron posibilidad de serlo debido al trabajo asalariado o seudo asalariado que iniciaron desde la infancia. Estas imágenes se acompañan de reivindicaciones hacia esas mujeres ignoradas por los relatos de la resistencia feminista e indígena, lo cual deriva en una definición amplia de feminismo, que les permite inscribirse en las vidas y luchas de esas mujeres. La lingüista Elisa Loncon dice sobre el feminismo: “No existe uno solo, porque existe diversidad de mujeres, de opresiones y violencias. Para ello es muy importante documentar y escribir sobre la historia de las mujeres. Tanto mujeres como hombres tendrán que escribir la historia de sus madres, abuelas y rescatar sus riquezas...” (párr. 25).

Otra sintonía importante es la relevancia de la experiencia personal y colectiva como forma de construir conocimiento sobre sí mismas y sobre la totalidad de la que forman parte. La experiencia emerge aquí como un lugar para observar esa totalidad de manera crítica, y también como una forma eficiente de sostener la propuesta de que la categoría mujer opera de manera autoritaria cuando se la asemeja a la experiencia de un sector acotado de las mujeres. Esa experiencia, como ya se ha dicho, está marcada por la racialización y la clase social.

Lo anterior explica que para esta crítica antipatriarcal la cuestión de la raza sea central, tanto su proceso de construcción histórica como su imbricación con la clase, siendo un punto particularmente crítico el de la relación con las mujeres de otros sectores sociales. El tema que mayor atención acapara aquí es el del empleo racializado, especialmente el de empleada doméstica. Aura Cumes realizó su tesis doctoral en esta materia y en ella habla de “patriarcado supremacista blanco” en el que las mujeres blancas subordinadas a los hombres blancos tiene a su vez una alianza racial con ellos que les concede privilegios frente a hombres y mujeres indígenas (“La ‘india’” 12). Sobre el empleo racializado, lo entiende como producto de un colonialismo vigente que tiene a los indígenas en la base de la pirámide social y que produce masivamente empleadas domésticas

de las cuales se sirven las mujeres blancas. Esa racialización se observa en los salarios, en el vínculo con los patrones y sus hijos, y en la estigmatización de todas las mujeres indígenas como sirvientas. Sobre sí misma la autora señala: “aunque las circunstancias no me obligaron a trabajar en casa particular, para mucha gente soy una sirvienta y como tal he sido tratada en diversos espacios sociales, especialmente capitalinos y urbanos” (“La ‘india’” 3-4).

Para autoras mapuche como Daniela Catrileo, la pobreza que afecta a sus pueblos es una construcción histórica que responde a dinámicas coloniales y raciales, y el servicio doméstico al que fueron arrojadas las mujeres desde pequeñas las sintetiza:

Sabemos hace mucho tiempo cómo es trabajar en un modelo con predominio masculino. Pero también sabemos lo que ha significado trabajar para mujeres con los mismos privilegios de esa élite. Nuestras abuelas, madres y vecinas han sido sus nanas toda la vida. La migración mapuche a la ciudad significó que el gran porcentaje de mujeres se internara a trabajar como asesoras de hogar “puertas adentro”, dando su tiempo por completo a la casa de la patrona. Asimismo, muchas campesinas –y, hoy en día, migrantes– vieron ahí una opción de trabajo. Sus pequeñas habitaciones junto a la cocina, criando hijos extraños, su uniforme delantal como primera piel y la abnegación ante una familia ajena fueron y siguen siendo reglas de un orden neocolonial muy parecido a la esclavitud...

La petición de igualdad sin querer transformar un sistema neoesclavizante, manteniendo posiciones de poder y además intentando negar los cuerpos otros por medio de una “opresión común”, pareciera no dar cuenta de la complejidad histórica de variadas experiencias subyugadas a la condición dominante de los/as patrones/as. (“Neoliberalismo” párr. 6 y 7).

Estas fracturas de raza y de clase son motivo suficiente para que algunas de estas autoras críticas del patriarcado colonial se abstengan de suscribir una identidad política feminista (es el caso de Aura Cumes), mientras que otras se han dado a la tarea de construir un feminismo que las reconozca en tanto mujeres indígenas y en el que tengan cabida las luchas actuales de sus pueblos. Lorena Cabnal advierte esa posibilidad en el feminismo comunitario surgido entre mujeres de Bolivia y de Guatemala, que formaría parte del campo feminista general, al que aporta

pluralidad. A su vez, entiende este feminismo como proceso abierto y en construcción:

Partimos de nuestras profundas reflexiones y debates que en el caso de las aymaras le ha llevado 20 años y de los 9 años que nos ha llevado a las mujeres xinkas, como un acumulado político de 29 años que nos ha permitido transitar desde reclamos por el cumplimiento de los derechos de las mujeres, los pueblos indígenas, derechos específicos de mujeres indígenas, hasta asumirnos en la construcción feminista desde el imaginario occidental, para luego llegar a hilar fino con nuestro feminismo comunitario y autónomo, el cual como pensamiento dinámico sigue re-creándose, sigue tejiéndose (“Acercamiento” 12).

Entre algunas autoras mapuche esa búsqueda se expresa de momento en el “mapuche feminismo” del Colectivo *Rangiñtulenfiñ*, que ha dedicado buena parte de sus reflexiones a cuestionar la pedagogización feminista que las conmina a identificar a la sociedad mapuche como un reducto de conservadurismo en materia de relaciones de género e imponer esa categoría como la más relevante. Ange Valderrama, integrante de este colectivo, dedica un ensayo a trazar la trayectoria de las complicaciones que dificultan la emergencia de un feminismo entre las mujeres mapuche, dando cuenta de intentos, discusiones y de la negación de esa posibilidad por parte de mujeres de destacada trayectoria política en el movimiento.⁹ Valderrama y Catrileo sitúan con honestidad el mapuche feminismo de *Rangiñtulenfiñ* en ese contexto complejo, caracterizándolo como una interrogación crítica y como una búsqueda que se encuentra en marcha:

A pesar de designarnos como “mapuche feministas” somos enfaticxs en decir que no existe un movimiento feminista mapuche, sino sujetxs o colectivos que se sienten cercanos a esa posibilidad de cruce. Estamos en ello, creando esa posibilidad, preguntándonos, recuperando y escarbando en la memoria común. Simplemente quisimos abrir tránsitos que nos condujeran a pensar la descolonización de nuestro pueblo, porque aún nos ha sido difícil encontrar a quienes se estén cuestionando el orden colonial en los feminismos que levantan. Pues ven un feminismo escindi-do de la lucha mapuche, sin preguntarse sobre nuestras propias prácticas

y experiencias para aportar a un porvenir político que sea liberador y emancipador no solo para nuestro pueblo. Por eso quisimos incorporar lo mapuche no como apellido, sino como umbral de entrada a re-pensar un feminismo que desde este rakiduum,¹⁰ sea capaz de responder al hegemónico (54).

MOVIMIENTOS INDÍGENAS ANTIPATRIARCALES

Tanto la revisión del concepto de patriarcado como las interpelaciones que se dirigen a los movimientos feministas, se relacionan estrechamente con la discusión en torno a las estrategias políticas. Para estas autoras queda claro que no es posible confluír con todas las mujeres (a menos que estas reconozcan explícitamente un horizonte antirracista), tampoco excluir el vínculo con los hombres indígenas. Respecto a estos últimos, se siente el peso de la experiencia compartida, de la solidaridad de raza y de clase que las acerca a ellos más que a cualquier mujer de sectores acomodados, y de agendas que las representan aunque sean todavía insuficientes en materia de derechos de las mujeres; sienten que la lucha es con ellos, de ahí la dificultad de suscribir la estrategia separatista. Valderrama, Catrileo y Cumes nuevamente expresan con claridad el punto:

Podemos considerar que existan espacios o círculos de mujeres, no se trata de estar en contra, ni de vulgarizar esos *trawün*. Sin embargo, existimos y reflexionamos en conjunto por una lucha común, no fracturada. Y dentro del pueblo al cual pertenecemos nos hace sentido, volver a componer la comunidad (Valderrama y Catrileo 54).

Las mujeres indígenas también tenemos que realizar pactos con los hombres indígenas. Pero no desde posiciones de jerarquía, como hasta ahora ha ocurrido, sino de construcción paralela. No nos conformaremos con ser el símbolo de las nuevas naciones indígenas, sino sujetas y constructoras de esas nuevas naciones (Cumes, “Multiculturalismo” 249).

Las palabras de Cumes deslizan la existencia de dificultades para lograr esa convergencia equitativa. La principal es el sexismo aún predominante en las dirigencias y militancias indígenas que ellas constatan y cuestionan, especialmente las autoras mayas que contempla este artículo, en

⁹ La autora aclara que el feminismo tiene presencia entre mujeres mapuches desde hace varias décadas, y que “Más bien lo que parece constituir un fenómeno de reciente data es la denominación ‘feminismo mapuche’...” (párr. 4).

¹⁰ Pensamiento en mapudungún.

cuyas escrituras desarrollan largamente estas críticas. Las derivas de esta postura han sido mostrar el androcentrismo de los discursos públicos indígenas y someter a juicio la noción de cultura originaria y de tradición que estos movilizan. Irma Velásquez, tomando la crítica que hace Emma Chirix sobre el discurso oficial maya que habla de complementariedad, señala que esta se invoca de manera interesada: “Con este discurso los hombres k’iche’ib’ y mayas en general evitan discutir la opresión y las contradicciones en las que está inmersa la mujer maya. También evitan explicar las desigualdades y opresiones que existen en las relaciones de género entre los mayas” (*La pequeña* 159).

Lorena Cabnal tampoco se ahorra palabras y califica como fundamentalistas esos discursos indígenas que hablan de dualidad y complementariedad. La autora se da a la tarea de revisar los relatos que reproducen estas dirigencias y militancias, relatos de tinte mítico que para la autora legitiman el orden patriarcal y heteronormativo por medio de contenidos que son postulados como una cosmovisión inapelable (la relación pachamama-sol, entre otros ejemplos, “Acercamiento” 19).

También se denuncia que estos discursos sobre lo originario son movilizados para descalificar las reivindicaciones de género y al feminismo, a las que se acusa de formas de intromisión occidental que buscan generar divisiones al interior de los movimientos indígenas (*La pequeña* 178). Cumes acusa de vuelta que esas descalificaciones provienen principalmente de hombres que ocupan puestos de poder al interior de las organizaciones (“Multiculturalismo” 242), quienes desestiman la perspectiva de género sin ofrecer ninguna alternativa para resolver esas desigualdades (“Sufrimos vergüenza” 113). Para la autora todos estos resquemores y descalificaciones responden a estrategias defensivas que buscan resguardar los privilegios patriarcales. Si bien Cumes se manifiesta —como ya lo vimos— escéptica frente a la idea de un patriarcado originario precolonial, esto no la inhibe para reconocerlo en el presente y formular una crítica que es tan dura como lúcida:

Comportamientos como fingir no entender la noción de género frente al mínimo esfuerzo, demostrar desinterés sobre la insistencia de las mujeres indígenas por problematizar su realidad y adscribirse a explicaciones esencialistas en tanto no ponen en riesgo sus poderes privados y públicos, son comunes de una actitud androcéntrica que goza de privilegios. Es difícil pensar que quienes así actúan desconozcan los efectos de su comportamiento, pues los indígenas sabemos que una actitud de defensa

es muy frecuente frente a la discusión del racismo en Guatemala cuando toca problemas de relaciones de poder. Esto indica, que se repiten comportamientos defensivos si la cadena de poder nos da privilegios y no son cuestionados (“Mujeres indígenas” 8-9)

Entre algunas autoras mapuche también aparecen estas críticas a la negación de la discriminación de género y a la descalificación del feminismo con argumentos culturalistas. Vimos con Ana Vásquez la identificación de un patriarcado indígena que construye complicidades con el patriarcado dominante desde su posición subordinada, mientras que Ana Millaleo, quien asume una identidad mapuche feminista, confronta el discurso de la complementariedad de género, especialmente cuando este se utiliza para desestimar las demandas de las mujeres:

Lo cierto, es que al ser mujer y mapuche, pese a que se nos enaltece a nivel discursivo, y se enarbola la complementariedad como espacio de igualdad entre hombres y mujeres, en lo concreto, quedamos fijadas a un solo espacio, que es al espacio reproductivo, lo cual no debiese ser un problema o algo negativo, si ese espacio se valora de la misma forma en que era valorado en la antigüedad, temporalidad a la que se recurre para frenar cualquier manifestación de nuestra parte (mujeres mapuche) que incomode a las acérrimas masculinidades mapuche (“La funa”, párr. 10).

En este diálogo crítico con los movimientos indígenas se hace manifiesto el desafío de reivindicar la diferencia cultural, al mismo tiempo que se denuncia la desigualdad de género. También el de promover la incorporación de la despatriarcalización al proyecto de descolonización que persiguen los movimientos indígenas. Así, del mismo modo que se aporta al feminismo pluralizando la idea de mujer, se contribuye a los movimientos de sus propios pueblos pluralizando el concepto de indígena “para no repetir el error de generalizar la experiencia masculina como si fuera ‘la experiencia de las y los indígenas’” (“Esencialismos estratégicos” 82).

CONCLUSIONES

Este artículo ha tenido como propósito identificar la existencia de una crítica antipatriarcal entre autoras indígenas de América Latina, la cual se desarrolla en relación con un tejido social de mujeres indígenas movilizadas por la reivindicación de demandas propias y por la visibilización de su experiencia histórica, durante todo el siglo XX. Este campo de crítica

antipatriarcal emerge de esa trayectoria organizativa, dialoga con ella y da continuidad a sus preocupaciones centrales. A su vez, presenta especificidades en sus formas de análisis, discursos y estrategias políticas, derivadas de sus diálogos críticos con los movimientos feministas y las diversas corrientes teóricas que estos han producido. Esto explica la incorporación de los conceptos de género, patriarcado y feminismo.

El concepto de patriarcado es el que comparten las autoras indígenas que participan en este campo, el que de todas formas se conceptualiza y significa de manera heterogénea. En este artículo nos ha parecido importante destacar tanto los puntos en común como las divergencias, que nos muestran un campo dinámico y procesos de elaboración ideológica en curso que dialogan con la contingencia de las sociedades latinoamericanas, marcada por el protagonismo político de los movimientos indígenas y de los movimientos de mujeres y/o feministas, así como por la violencia sobre pueblos indígenas y sobre las mujeres que ambos movimientos denuncian.

Sus propuestas, debates y desafíos constituyen aportes para ambos movimientos, a los que se interpela con escrituras ensayísticas por medio de las cuales sus autoras ingresan a la esfera pública, interviniendo desde una posición intelectual que se relaciona con el activismo y las militancias que también desarrollan. Son interpelaciones por momento duras y exigentes, pero comprometidas y necesarias debido al potencial de democratización interno que representan para estos movimientos. A su vez, constituyen un aporte relevante a los marcos teóricos con los que abordamos estas temáticas, en los que no siempre encuentran espacio las obras producidas por autoras y autores de sectores racializados cuya posición en la academia es –por ahora– periférica.

OBRAS CITADAS

- Antileo, Enrique, et al, eds. *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Ahumada Pailahueque, Karina. “Reflexiones en torno a la emergencia del feminismo mapuche en la comuna de Pudahuel”. *Revista Punto de Género*, 11, 2019. 103-110.
- Barrientos, Francisca. *Mujeres indígenas y movimiento feminista latinoamericano: participación y discursos desde la diferencia racial, 1981-1999*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2017.
- Briones, Claudia. *La alteridad del “Cuarto Mundo”. Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1998.
- Cabnal, Lorena. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Coord. ACSUR-Las Segovias. Madrid: ACSUR-Las Segovias, 2010. 11-25.
- _____. “El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra”. *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*. Coords. Xochitl Leyva y Rosalba Icaza. Buenos Aires: CLACSO, 2019. 113-123.
- Catrileo, Daniela. “Neoliberalismo rosa: empresarias versus trabajadoras”. *ElDesconcierto.cl* 2 de mayo 2018 <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2018/05/02/neoliberalismo-rosa-empresarias-versus-trabajadoras.html>
- _____. “A cada hermana con corazón weichafe”. *Yenerevista.com* 22 de marzo 2021. <https://yenerevista.com/2021/03/22/1974/>
- Cumes, Aura. “Colonialismo patriarcal y patriarcado colonial: violencia y despojos en las sociedades que nos dan forma”. *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*. Coords. Xochitl Leyva y Rosalba Icaza. Buenos Aires: CLACSO, 2019. 297-310.

- _____. “Multiculturalismo, género y feminismos: mujeres diversas, luchas complejas”. *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Edits. Yuderkys Espinosa, et al. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. 237-252.
- _____. *La “india” como “sirvienta”: servidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala*. Tesis de doctorado, CIESAS, 2014.
- _____. “Esencialismos estratégicos’ y discursos de descolonización”. *Más allá del feminismo: caminos para andar*. Coord. Mágina Millán. Ciudad de México: Red de Feminismos Descoloniales, 2014. 61-86.
- _____. “Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo. Un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio”. *Anuario Hojas de Warmi*, 17, 2012. 1-16.
- _____. “‘Sufrimos vergüenza’: mujeres k’iche’ frente a la justicia comunitaria en Guatemala”. *Desacatos* 31, 2009. 99-114.
- Chirix, Emma. “Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya”. *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*. Coords. Xochitl Leyva y Rosalba Icaza. Buenos Aires: CLACSO, 2019. 139-158.
- Espinosa, Yuderkys, et al, edits. *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- García, Elisa. “Nuevos aires de resistencia. Mujeres mapuche, lucha política y transformación social”. *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Coord. Elisa García. Santiago: Lom, 2017. 17-86.
- Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América*. Santiago: Quimantú, 2013.
- hooks, bell. *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Madrid: Traficante de sueños, 2020 (1984).
- _____. *Afán. Raza, género y política cultural*. Madrid: Traficantes de sueños, 2021 (1990).
- Loncon, Elisa. “Las mujeres mapuche y el feminismo”. *Ciperchile.cl* 13 de marzo 2020. <https://www.ciperchile.cl/2020/03/13/las-mujeres-mapuche-y-el-feminismo/>
- Mayo, Simona. “El feminismo será descolonizado, antirracista, anticolonial, o no será: reflexiones sobre cómo las ñañas hicieron suyo el 33° Encuentro (ahora) Plurinacional de Mujeres”. *Catársis* 1/1, 2019. 55-58.
- Millaleo, Ana. “Resistencia desde el fogón. Pensando un feminismo mapuche”. *Mapuexpress.org* 7 de septiembre 2020a. <https://www.mapuexpress.org/2020/09/07/resistencia-desde-el-fogon-pensando-un-feminismo-mapuche/>
- _____. “LA FUNA. Algo huele mal en el Wallmapu y hay que gritarlo”. *Mapuexpress.org* 9 de marzo 2020b. <https://www.mapuexpress.org/2020/03/09/la-funa-algo-huele-mal-en-el-wallmapu-y-hay-que-gritarlo-nuncamassinnosotras/>
- Mora, Maribel. “Poesía mapuche del siglo XX: escribir desde los márgenes del campo literario”. *Ta ññ fijke xipa rakižuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Héctor Nabuelpán, et al. Comunidad de Historia Mapuche. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2012. 305-339.
- Mosonyi, Esteban. “Resumen de la discusión sobre la problemática de la mujer indígena”. *Indianidad y descolonización en América Latina. Documentos de la Segunda Reunión de Barbados*. Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1979. 401-402.
- Painemal, Millaray y Andrea Álvarez. “Construyendo herramientas descolonizadas: prevención de violencia con mujeres mapuche”. *Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Comp. Millaray Painemal y Andrea Álvarez. Santiago: Pehuén / CIIR, 2016. 72-82.
- Paiva, Rosalía. “Feminismo paritario indígena andino”. *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Edits. Yuderkys Espinosa, et al. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. 295-308.
- Paredes, Julieta. *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. 2008. Ciudad de México: Cooperativa El Rebozo, 2013.
- Pratt, Mary Louise. “‘No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano”. *Debate Feminista* Vol. 21, 2000. 70-88.

- Rojo, Grínor. “El ensayo y Latinoamérica”. *Revista de Crítica Cultural* 16, 1998. 5-6.
- Tibán, Lourdes. “El proyecto de mujeres de la UNOCAM: una iniciativa para el desarrollo local”. *Icci.nativeweb.org* julio 2000. <http://icci.nativeweb.org/boletin/16/tiban.html>
- Valderrama Cayuman, Ange. “Feminismo mapuche o una crónica sobre los procesos coloniales hoy”. *Rebelión.org* 11 de febrero 2019. <https://rebelion.org/feminismo-mapuche-o-una-chronica-sobre-los-procesos-coloniales-hoy/>
- Valderrama, Ange y Catrileo, Daniela. “Hacia un mapuche feminismo: posibilidades para un porvenir político”. *Catársis* 1/1, 2019. 49-54.
- Vásquez, Ana. “Expedientes del dolor: mujeres Mapuche en la frontera de la violencia (1900-1950)”. *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. Edits. Enrique Antileo et al. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015. 141-157.
- Velásquez Nimatuj, Irma. *La pequeña burguesía indígena comercial de Guatemala. Desigualdades de clase, raza y género*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj, 2011 (2002).
- _____. “Las abuelas de Sepur Zarco. Esclavitud sexual y Estado criminal en Guatemala”. *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*. Coords. Xochitl Leyva y Rosalba Icaza. Buenos Aires: CLACSO, 2019. 89-123.
- Vera Gajardo, Antonieta. “Moral, representación y ‘feminismo mapuche’: elementos para formular una pregunta”. *Polis Revista Latinoamericana*, Vol. 13, 38, 2014. 301-323.
- Viezzler, Moema. “Si me permiten hablar...” *Testimonio de Domitila. Una mujer de las minas de Bolivia*. 1977. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.
- Viveros, Mara. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista*, 52, 2016. 1-17.
- Zapata, Claudia. “Autoras mapuche y momento constituyente en Chile”. *Universum* vol. 36, 2, 2021. 623-643.
- _____. *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Quito: Abya Yala, 2013.
- _____. “Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista”. *Discursos/prácticas. Revista de Literaturas Latinoamericanas* 2, 2008. 113-140.
- Zapata, Claudia y Oliva, Elena. “La Segunda Reunión de Barbados y el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: horizontes compartidos entre indígenas y afrodescendientes en América Latina”. *Revista de Humanidades*, 39, 2019. 319-347.
- Zapata, Claudia y Stecher, Lucía. “Representación y memoria en escrituras indígenas y afrodescendientes contemporáneas”. *Revista Casa de las Américas*, 280, 2015. 3-20.

liz basso antunes de oliveira
cleiser schenatto

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
liz.basso.oliveira@gmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
cleiserschenatto@hotmail.com

**oralidade e escrita em eva luna de isabel allende:
alusão à transição das mulheres
entre o silêncio e a voz**

Oralidad y escritura en *Eva Luna* de Isabel Allende: alusión al tránsito de las mujeres entre el silencio y la voz

Orality and writing in *Eva Luna* by Isabel Allende: allusion to the transition of women between silence and voice

recibido 30/07/2021
aceptado 29/06/2022

RESUMO

Este trabalho analisou a obra *Eva Luna* (2010), de Isabel Allende, a fim de compreender a relação entre as experiências da protagonista-narradora e o percurso das mulheres ocidentais entre silêncio e voz. No que se refere ao silenciamento feminino a partir da democratização da escrita, os estudos de Ria Lemaire (1994) foram imprescindíveis. A contribuição do acesso à escrita e à literatura para a resistência feminina perante o patriarcado foi evidenciada, principalmente por meio da perspectiva de Lúcia Osana Zolin (2005). Constatou-se que a obra em questão faz alusão à obtenção de direitos das mulheres a partir da alfabetização.

PALAVRAS-CHAVE

Silenciamento, oralidade, autoria feminina, resistência, Isabel Allende.

RESUMO

Este trabajo analiza la obra *Eva Luna* (2010), de Isabel Allende, con el fin de comprender la relación entre las vivencias de la protagonista-narradora y el camino de las mujeres occidentales entre el silencio y la voz. Con respecto al silenciamiento de las mujeres desde la democratización de la escritura, los estudios de Ria Lemaire (1994) fueron fundamentales. Se evidenció la contribución del acceso a la escritura y a la literatura para la resistencia de las mujeres al patriarcado, principalmente a través de la perspectiva de Lúcia Osana Zolin (2005). Resultó que el libro en cuestión alude al logro de los derechos de las mujeres desde de la alfabetización.

PALABRAS CLAVE

Silenciamiento, oralidad, autoría femenina, resistencia, Isabel Allende

ABSTRACT

This work analyzed *Eva Luna* (2010), written by Isabel Allende, in order to understand the relationship between the experiences of the protagonist-narrator and the path of Western women between silence and voice. In regards to the silencing of women since the democratization of writing, the studies of Ria Lemaire (1994) were essential. The contribution of access to writing and literature to women's resistance front patriarchy was evidenced, mainly through the perspective of Lúcia Osana Zolin (2005). Resulted that the novel in question alludes to obtaining women's rights from literacy.

KEYWORDS

Silencing, orality, female authorship, resistance, Isabel Allende.

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto da dissertação intitulada *Eva Luna e a Resistência: Deslocamentos, Narrativas e Transgressões*, apresentada em junho de 2021, para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação, *Stricto Sensu*, em Sociedade, Cultura e Fronteiras, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, no Brasil.

Eva Luna, narrada em primeira pessoa, protagonista que dá nome à obra aqui analisada, faz alusão à exclusão das mulheres do universo letrado. A vida da protagonista é atravessada pelo autoritarismo exacerbado, pela orfandade, pela miséria, pelo longo analfabetismo e por pro-

blemáticas de gênero. Mesmo diante de adversidades busca atravessar as fronteiras com as quais se depara. O talento para a contação de histórias lhe confere sobrevivência e possibilidade de enfrentamento perante violências simbólicas, por meio de narrativas orais conquista amizades que a protegem até o momento em que é alfabetizada. A partir disso Eva alcança maiores possibilidades de desafiar o “destino de mulher”. Unindo o talento com a alfabetização, faz da escrita instrumento de resistência.

Objetivando compreender a relação entre as experiências de *Eva Luna* e o percurso das mulheres ocidentais para a aquisição do direito à voz, primeiramente realizou-se uma revisão histórica da conquista das mulheres pelo direito à educação, que as possibilitou maior assimilação das problemáticas que as subalternizavam, podendo assim, por meio de diversos instrumentos, enfrentar e transformar as hierarquias de gênero. Para isso, os estudos de Ria Lemaire (1994) foram essenciais.

A partir do acesso ao universo letrado, a literatura de autoria feminina se tornou uma das ferramentas para desconstrução dos estigmas relacionados às identidades femininas. A perspectiva de Lucia Osana Zolin (2005), contribuiu para compreender a relação entre literatura escrita por mulheres e a resistência feminina.

Reflexões acerca do patriarcado foram apresentadas, enfatizando a perspectiva de Pierre Bourdieu (2019), em *A Dominação Masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2019), dialogando com as perspectivas de outras teóricas latino-americanas que contemplam o tema. A subalternização feminina advém de diversos instrumentos culturais, entre os quais, neste estudo, se destaca a fronteira simbólica entre o silêncio e o grito (aqui, grito refere-se às manifestações de resistência). O sociólogo demonstra que a cultura patriarcal é estruturada em fronteiras entre masculino e feminino e aponta que a voz foi conferida aos homens, enquanto no sistema de oposição, o silêncio foi conferido às mulheres.

Sendo que a protagonista-narradora é marginalizada não apenas por ser mulher, mas também pela classe social desprivilegiada a qual pertence e que é através do acesso à escrita que consegue atravessar a fronteira entre a voz e o silêncio, a pesquisa dedicou-se a compreender a alusão do percurso das mulheres representadas por *Eva Luna*.

PALAVRA AO ALCANCE DAS MULHERES: EDUCAÇÃO E LITERATURA

Isabel Allende publicou *Eva Luna* originalmente em 1987, enquanto estava exilada na Venezuela devido à Ditadura Cívico-Militar chilena. Apesar de distante a autora confessa ter mantido sua atenção voltada ao Chile durante todo o período em que Augusto Pinochet governou o país (Allende 2020). Por isso, a pesquisa se concentrou sobretudo em questões chilenas, mesmo que não seja possível indicar com precisão o lugar onde a trama da obra se passa.

A autora não faz referência direta a nenhum personagem do período ditatorial chileno e nem menciona o país. Mesmo indiretas, as alusões são perceptíveis por meio de temáticas que perpassam desde o autoritarismo exacerbado, até o contraste acentuado entre as características femininas e masculinas, próprios das ditaduras. Aponta-se também para a possibilidade de que tais características sejam percebidas como representações do contexto latino-americano, já que o espaço geocultural apresenta em si fatores que o confere certa unificação, como a colonização europeia, as heranças culturais, a aniquilação dos povos originários, o subdesenvolvimento, a sucessão de regimes ditatoriais.

Sendo assim, a fim de compreender a relação entre as experiências da protagonista-narradora e o percurso das mulheres ocidentais para a conquista do direito à voz, primeiramente foram avaliadas algumas questões sócio-histórico-culturais, evidenciando particularidades chilenas, para buscar entender aspectos da subalternização feminina. Dessa forma, identificou-se consequências da exclusão das mulheres no processo de democratização da escrita no Ocidente e sua tardia incorporação no ambiente educacional.

Segundo a psicóloga, pesquisadora na área de estudos de gênero e ativista feminista argentina, Gloria Bonder em *Mujer y Educación en América Latina: hacia la igualdad de oportunidades* (1994), o acesso à educação pelas mulheres latino-americanas ocorreu em épocas bastante aproximadas. Em 1990, no Chile, os números de analfabetos variavam principalmente no que diz respeito à população que vive nas áreas rurais. Após a conquista do direito à educação, com o passar dos anos, as desigualdades no âmbito educacional chileno não evidenciavam as relações de gênero, mas sim as classes sociais (Bonder).

A protagonista-narradora, *Eva Luna* permanece analfabeta até seus quinze anos, quando é resgatada da rua por Riad Halabí que a propor-

ciona a oportunidade de estudar com a Professora Inês. É por meio do acesso à educação que a personagem atinge maior autonomia, conseguindo atravessar os limites que a colocam em um lugar de pobreza, de maior exploração da força de trabalho, e da condição feminina: “Riad Halabí deu-me várias coisas fundamentais para transitar através de meu destino e, entre elas, duas muito importantes: a escrita e um certificado de existência” (Allende, 2010: 156). Dessa forma, a personagem parece representar a atardada transição das mulheres da oralidade para a escrita.

A brasileira, doutora em Letras e atualmente professora emérita da Universidade de Poitiers, na França, Ria Lemaire, em *Repensando a História Literária* (1994), destaca que as desigualdades entre os sexos surgiram no Ocidente a partir da transição da tradição oral para a cultura escrita. Descreve as comunidades tradicionais europeias antes da inserção da escrita, apontando para a igualdade de relevância das tradições masculinas e femininas em suas expressões enquanto predominava a cultura oral, apesar de acontecerem em universos culturais separados, constituídos de saberes diferentes um do outro: “suas próprias formas de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e a religião, suas próprias canções e gêneros literários, seus próprios instrumentos musicais e até suas próprias formas de dançar e cantar” (Lemaire 63). Existia uma exclusão do sexo oposto no universo de ambos, mas segundo ela, ainda não havia a afirmação de superioridade ou inferioridade de um sobre o outro.

A partir do momento em que a cultura escrita, imposta por uma elite, foi introduzida na Europa durante a Idade Média, foi que a distância entre os universos masculinos e femininos se alargou demasiadamente. O latim em coalizão com o cristianismo formava uma cultura superior, da qual progressivamente as mulheres foram sendo excluídas.

Nas sociedades europeias, isto determinou uma defasagem entre a tradição e o saber oral local – que pertencia a todos os membros da comunidade, mulheres e homens – e uma elite masculina que se utilizou do latim e da tecnologia da escrita para impor suas visões de mundo e criar centros elitistas da cultura escrita. . . No discurso das ciências humanas, a introdução da escrita e a invenção da imprensa sempre foram representadas como um progresso para todos os seres humanos, apesar de suas consequências terem sido marcadamente diferentes para mulheres e homens. Na realidade, estas tecnologias foram usadas, por uma pequena elite, como instrumentos de poder para ampliar a distância entre o povo e a elite (Pattison), entre mulheres e homens (Ong) (Lemaire 62-3).

O advento da cultura escrita fez com que as tradições orais e as expressões do universo feminino fossem silenciadas, ou, no mínimo, vistas como inferiores. Tais consequências foram aos poucos sendo estendidas para os países da América Latina, por meio da colonização espanhola e portuguesa, e impuseram violentamente aos povos nativos a religião católica, a cultura patriarcal e, aos poucos, silenciaram quase que completamente a cultura dos povos nativos.

Os nativos das américas eram considerados “não civilizados”, ou seja, eram vistos pelos colonizadores como selvagens e inferiores em termos de cultura e intelecto (Schneider). Da mesma maneira, a distinção feita por estudiosos das tradições orais e da cultura escrita, os quais relacionavam a oralidade à mente selvagem e a escrita à mente domesticada (Ong), tal como, simultaneamente, o sistema simbólico distingue todas as características das mulheres como selvagens em oposição às masculinas civilizadas (Bourdieu).

Segundo o filósofo e historiador Walter Ong (1998), estudiosos que se debruçaram sobre a oralidade e a escrita verificaram a conexão destas com a mente selvagem e a mente domesticada, ou a oposição ainda mais comum: magia/ciência, as quais se assemelham as oposições apresentadas por Pierre Bourdieu em *A Dominação Masculina* (2019). As estruturas sociais que sustentam a dominação masculina se amparam em um sistema simbólico composto por oposições entre características e instituições femininas e masculinas, em que as mulheres são relacionadas à magia, bruxaria, natureza selvagem, ao ordinário, e os homens relacionados à religião, ao oficial, à razão, ao extraordinário, além de muitas outras noções opostas. Tais similitudes provocam atenção para a relação das origens hierárquicas entre os sexos com a transição entre oralidade e escrita.

Pierre Bourdieu (2019), dialogando com os estudos de Ria Lemaire (1994) e Walter Ong (1998), permite o aprofundamento nas origens hierárquicas entre os sexos e suas consequências a longo prazo. A exclusão das mulheres no processo de democratização da escrita no Ocidente, parece repercutir em características que associam inferioridade a elas, características que continuam a se propagar mesmo após mais de século que as mulheres têm acesso em grande escala à cultura escrita.

Segundo Ong (1998), a ciência moderna nasceu em solo latino, pois a maior parte dos cientistas e filósofos escreviam e elaboravam pensa-

mentos abstratos em latim. Sobre o latim culto e o seu uso totalmente masculino, continua:

Em virtude de sua base na academia, que era totalmente masculina - com exceções raras o bastante para ser descartadas -, o latim culto teve uma outra característica em comum com a retórica, além de sua proveniência clássica. Durante mil anos, estava vinculado ao sexo, uma língua escrita e falada apenas por pessoas do sexo masculino, aprendida fora do lar, em um cenário tribal que era, na verdade, um cenário de rito de puberdade masculino, parte do castigo físico e de outros tipos de opressão deliberadamente impostos (Ong 113-41; 119-48). Ele não tinha nenhuma vinculação direta com o inconsciente de qualquer pessoa do tipo que as línguas maternas, aprendidas na infância, sempre têm (Ong 130)

Não sendo uma língua materna, apenas quem tivesse acesso ao latim e à escrita poderia ter conhecimento sobre o que era produzido cientificamente, o que designava grande poder àqueles que a aprendiam. As línguas cultas eram apreendidas fora do lar, o que dificultava ainda mais o caminho para as mulheres, que estavam confinadas ao âmbito doméstico.

Atualmente, todas as línguas cultas também são línguas maternas, facilitando o acesso ao conhecimento e a memorização das culturas diversas (Ong). Sempre que necessário, a escrita possibilita revisitar as páginas do passado, o que não ocorria em tradições orais: necessitavam do hábito da conversação e repetição para lembrar a história que parecesse mais interessante e, da mesma forma, facilmente esqueciam o que não parecia vantajoso lembrar.

Durante o desenvolvimento das línguas latinas faladas hoje –português, espanhol, italiano, francês, catalão, galego, provençal e romeno–, a democratização da escrita teve um alcance muito maior do que no momento da interação entre cristianismo, latim e homens.

Assim, progressivamente, as mulheres foram rompendo fronteiras, subvertendo a ordem aparentemente natural das coisas. No Chile, as mulheres conquistaram o direito à educação superior em 1877, graças à desobediência das professoras Isabel Le Brun (1845-1930) e Antonia Tarragó (1832-1916), quando resolveram tentar matricular suas alunas na universidade, causando a percepção de que “não havia mais razão para proibir o acesso das mulheres ao ensino superior além de seu confinamento obrigatório às tarefas domésticas” (Contreras 220).

Entretanto, como todos os direitos adquiridos pelas mulheres, houve um longo processo de enfrentamento para que as mulheres chilenas conquistassem o acesso à uma educação que consistisse em verdadeiramente ensinar-lhes a pensar e atuar por si mesmas. Antes disso, o ensino dado às mulheres era voltado completamente para funções feminilizadas, como a costura. Em 1915, as mulheres chilenas alcançaram os direitos necessários para receber uma educação gratuita e de qualidade em todos os níveis. Segundo a professora e pesquisadora chilena Alejandra Castillo (2010), a educação foi o primeiro passo para o alcance da voz das mulheres. A partir do acesso ao ensino as mulheres tomaram a palavra e conquistaram diversos outros direitos:

Tomar a palavra para alcançar os direitos. À maneira dos atos de fala, ao dizer se fazem coisas, muda a realidade. O dizer das mulheres em traduções, artigos e conferências interrompe a normalidade da lei da fala masculina e faz possível a emergência da mulher como sujeito público. A voz da mulher na vida política, na encarnação do ideal republicano da vida civil, tem produzido efeitos; contudo, ainda falta o procurado desde 1875: os direitos cívicos (tradução nossa)¹ (Castillo 77).

Assim como a palavra das mulheres teve o potencial de modificar a realidade em relação aos seus direitos, rompendo com o silenciamento por meio da fala, de traduções, artigos e conferências, a literatura de autoria feminina foi outro espaço capaz de desmascarar e subverter a ordem da normalidade da fala masculina e o silêncio feminino. Castillo cita o exemplo da feminista, diplomata, educadora e poetisa chilena Gabriela Mistral (1889-1957), que participou ativamente pelo direito à educação das meninas e tornou-se a primeira latino-americana a receber um Prêmio Nobel de Literatura, em 1945.

Indica-se que um dos primeiros espaços tipicamente masculinos adentrados pelas mulheres foi a literatura. Segundo Michelle Perrot (2007), a princípio a escrita feminina se dava de maneira íntima, praticada ao anoi-

¹ Tomar la palabra para tomar los derechos. A la manera de los actos de habla, al decir se hacen cosas, muta la realidad. El decir de las mujeres en traducciones, artículos y conferencias interrumpe la normalidad de la ley del habla masculina y hace posible la emergencia de la mujer como un sujeto público. La voz de la mujer en la vida política, en encarnación del ideal republicano del vivere civile, ha producido efectos; sin embargo, aún falta lo buscado desde 1875: los derechos cívicos (texto original).

tecer, após o fim das atividades domésticas, com a finalidade de responder correspondências, escrever um diário ou contar a própria vida, que conseqüentemente tematizava a vida privada, sendo que ainda estavam restritas ao âmbito doméstico. Tais gêneros literários ou textuais acabaram se tornando mais adequados às mulheres e gradativamente convertidos para gêneros de menor importância.

A via para o mundo proibido da escrita encontrada por essas mulheres foi principalmente a religião. Exemplo disso, foi a mexicana Soror Juana Inés de La Cruz, que viveu entre 1648 e 1695, e buscou a clausura da Igreja para que pudesse ter acesso ao saber e à escrita. Entretanto, a ligação com a Igreja não a protegeu de muitas das amarras de gênero (Lobo). Após ser censurada e proibida de escrever pelo Bispo de Puebla, Soror Juana Inés de La Cruz se suicidou.

Conforme foram adentrando o campo literário e acadêmico, pesquisadoras buscaram compreender se há peculiaridades na escrita de mulheres. Luiza Lobo demonstra que, inerente à autoria feminina, há a literatura feminista, ou seja, aquela que “apresenta um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, e, portanto, um sujeito de enunciação consciente de seu papel social” (s/p). Neste viés, a escritora inclui em sua escrita, seja por meio de personagens e/ou narradora, uma consciência perante os confrontos sociais derivados das sociedades patriarcais que limitam as mulheres.

Os papéis femininos perpetuados pelas representações na literatura de autoria masculina, assinalados por Lucia Osana Zolin (2005), se tornam repressivos na medida em que os valores literários moldados pelos homens caracterizam estas narrativas pela subordinação feminina e a dominação masculina. Segundo a estudiosa, a crítica feminista demonstra a habitual “repetição de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam” (Zolin, 2005: 190), exemplos daquilo que é recorrente na literatura selecionada pelo cânone. Além disso, apresenta que é comum na literatura de autoria masculina que traz a representação de mulher incapaz, submissa, anjo, com um tom positivo, ao mesmo tempo em que a mulher megera ou, em outras palavras, a mulher independente se associe ao negativo, aquela que deve ser rejeitada. Em consequência, a primeira vertente da crítica feminista:

... aponta claramente para as construções sociais padrão, edificadas não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina. Assim, o feminismo mostra a natureza construída das relações de gênero, além de mostrar, também, que muito frequentemente, as referências sexuais aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante: o engendramento masculino possui conotações positivas; o feminino, negativas (Zolin, 2005: 190).

Pela frequente percepção das construções sociais que padronizam o comportamento feminino na literatura de autoria masculina, Lobo (1997) destaca que, desde o século XIX, a literatura de autoria feminina vem sofrendo mudanças importantes que expressam a negação da repetição do estilo de escrita masculina, passando a manifestar sua própria identidade literária. Assim, vem demonstrando o intuito de se posicionar como sujeito de enunciação. Após muitos séculos sendo representadas através do olhar masculino, podem contar a si próprias, bem como inventar e subverter hierarquias de gênero.

Segundo a pesquisadora em América Latina da Universidade de Graz, Erna Pfeiffer, em *Reflexões sobre a literatura feminina chilena*² (2002), a literatura chilena procurou homogeneizar os interesses econômicos e a diversidade étnica das diferentes classes sociais, construindo desta forma, uma visão única e hegemônica de um sujeito masculino chileno, que a partir do golpe militar de 1973, abusou das palavras “pátria”, “nação”, “país”. Assim, as escritoras chilenas viram-se diante do desafio de, ao mesmo tempo, descentralizar o sujeito hegemônico e buscar complexas estruturas literárias para atravessar as barreiras da censura. Destaca a escrita conscientemente feminina de Mercedes Valdivieso, Pía Barros, Diamela Eltit e Ana María del Río, que combinavam o erótico ao político.

Em *Eva Luna* (2010), a maneira com que a protagonista é concebida, permite observar o silenciamento feminino por meio da ação de sua mãe ao ver que o pai de Eva – indígena e jardineiro da casa onde ambos trabalhavam -, havia sido picado por uma cobra: “Pela primeira vez em sua silenciosa existência, Consuelo não obedeceu a uma ordem e tomou uma iniciativa” (Allende, 2010: 22). A ordem se refere ao sistema de conser-

2 *Reflexiones sobre la literatura femenina chilena* (título original em espanhol).

vação de mortos que seu chefe, o Professor Jones, exercia com maestria. Ao ser avisado sobre a picada de cobra, ele exige que após a morte, o empregado seja levado até ele, para que sofresse seu experimento, porém a fim de dar-lhe uma morte mais digna, a mãe de Eva o desobedece. É a partir dessa quebra do padrão comportamental de Consuelo, que concebem Eva Luna. Isso parece anunciar o futuro rompimento de uma conduta cultural que exige silêncio das mulheres, sendo que a menina, concebida de tal maneira, virá a se utilizar de diversos instrumentos para se pronunciar, o que desencadeia uma série de acontecimentos que tardam, mas que a encaminham para a literatura. Tanto por meio do acesso à escrita, como por meio da iniciativa literária, a personagem subverte diversos padrões comportamentais designados às mulheres.

A FRONTEIRA ENTRE O SILÊNCIO E O GRITO: ECOS DO PODER E DA RESISTÊNCIA

O patriarcado estrutura-se na divisão —aquí chamada de fronteira—, entre atividades e coisas masculinas e femininas, características sempre opostas que se assemelham apenas na diferença, partindo do princípio masculino como medida para todas as coisas; ou seja, toda característica engendrada ao simbolismo masculino é positiva, enquanto que na estrutura de oposição, tudo que simboliza o feminino é negativo (Bourdieu). Neste sistema de oposição, o valor designado a esfera pública foi indiscutivelmente posto em evidencia, enquanto tudo aquilo interligado a domesticidade foi e continua sendo desvalorizado e invisibilizado.

As mulheres foram assentadas na esfera doméstica a fim de dar continuidade ao sistema patriarcal. Tal confinamento se deu a partir de diversos instrumentos de repressão. Segundo a socióloga chilena, Julieta Kirkwood, às mulheres chilenas foram atribuídas simbologias como “mães da chilenidade, cuidadora da grande família que é a pátria, defensora de seus filhos, mulher: levanta-se e luta pelos seus (12)”³ (tradução nossa), confirmando a incorporação de características por meio das quais lhes propõe resumir-se ao âmbito doméstico e interior.

A fronteira simbólica entre o grito e o silêncio está interligada à fronteira entre o privado e o público, uma é consequência da outra. Elas funcionam por meio dos mesmos mecanismos de exclusão das mulheres da participação pública, o que as tornou praticamente invisíveis nos registros históricos. Onde não puderam adentrar, não puderam se fazer ouvir. Entretanto, a questão é que o silêncio conferido às mulheres no decorrer da história não se restringia apenas aos espaços públicos. Na casa do Professor Jones, onde vivia Consuelo, mãe de Eva Luna, observa-se o silêncio em diversas passagens, como quando a mãe entra em trabalho de parto:

Aguentou as dores durante treze horas, sem parar de trabalhar. Quando não pôde mais, trancou-se em seu quarto. . . Coberta de suor, com um trapo na boca para sufocar os queixumes, pôde trazer ao mundo aquela criatura pertinaz que se aferrava a ela. Já não era jovem e não foi tarefa fácil, mas o costume de esfregar pisos de gatinhas, de carregar peso pela escada e de lavar roupa até a meia-noite, dera-lhe músculos firmes, com os quais finalmente conseguiu parir. Primeiro viu surgirem os pés minúsculos que mal se moviam, como se tentassem dar o primeiro passo de um caminho árduo. . . Ali estava eu, envolta em uma corda azul, que ela separou de meu pescoço com cuidado, para ajudar-me a viver.

—Mau sinal, é fêmea —disse a improvisada parteira, após ter atado e cortado o cordão umbilical, e me tendo em suas mãos (Allende, 2010: 24-5).

O sufocamento das dores do solitário parto alude ao silenciamento inculcado à Consuelo. O poder de dar a vida, que as mulheres possuem, sendo emudecido em meio ao doloroso parto, demonstra a potência das regras morais que calaram as mulheres. Desta forma, observa-se que o silêncio se estendia para a casa, ambiente para o qual estavam destinadas segundo os discursos patriarcais.

Pensando nessa questão, procura-se revelar as peculiaridades do silenciamento —seus próprios métodos e sua função enquanto instrumento patriarcal—, e brevemente evocar o enfrentamento das mulheres às desigualdades demarcadas pela oposição entre os sexos. Não se pode estabelecer data, primeiramente devido ao silenciamento das mulheres e também por sempre ter havido atuações de resistência feminina nas mais diversas sociedades e nos mais diversos tempos. Chamo de *grito* tudo o que se relaciona a tal enfrentamento, a fim de enaltecer a bravura e rebeldia das mulheres quando, através do feminismo, desataram os nós

3 “...madre de la chilenidad, cauteladora de la gran familia que es la patria, defensora de sus hijos, mujer: levántate y lucha por los tuyos” (texto original).

guardados em suas gargantas durante séculos. Como visto, uma das estratégias encontrada por elas para se fazer ouvir, foi a literatura.

Michelle Perrot recorda a fala do apóstolo Paulo, que culpava todas as mulheres pela transgressão de Eva quando consumiu o fruto proibido, e lhes recomendava conservar o silêncio: “Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno” (17). A historiadora revela ainda que, confinadas no silêncio, as mulheres permaneceram fora dos relatos históricos durante muito tempo, como se estivessem fora do tempo. Aponta para a ausência dos espaços públicos como primeiro motivo, mas enumera outros instrumentos que contribuem.

Outro motivo é o que ela chama “silêncio das fontes” (Perrot), que se explica nos poucos vestígios deixados pelas próprias mulheres logo após terem acesso à palavra escrita. As produções domésticas (cartas, histórias, fotografias) eram comumente apagadas por elas mesmas, enquanto julgavam que qualquer inventividade vinda delas só poderia ser desinteressante. Segundo Bourdieu essa crença das mulheres parte da ideia que naturaliza a dominação:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis, como vimos acima, na representação que as mulheres cabilas fazem de seu sexo como algo deficiente, feio ou até repulsivo (ou, em nosso universo, na visão que inúmeras mulheres têm do próprio corpo, quando não conforme aos cânones estéticos impostos pela moda), e de maneira mais geral, em sua adesão a uma imagem desvalorizadora da mulher (64).

Além disso, as descrições da personalidade feminina dos observadores pertencentes ao sexo masculino, ao invés de darem atenção necessária para tal serviço, as reduzem à estereótipos inventados: “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes” (Bourdieu 65).

Perrot (2007) aponta também para “o relato da história” através do qual se deu o mais profundo silenciamento. Durante muito tempo a ciência histórica se interessava apenas pelos acontecimentos públicos – guerras, reinados e, pelos homens públicos– heróis de guerra ou santos que

viajam e evangelizam, enquanto sobre as santas que rezavam e preservavam a virgindade, as rainhas, damas, cortesãs, mulheres do povo, em comparação aos homens pouco ou nada se registrou. Todavia, ao terem acesso à universidade, as mulheres observaram estas ausências e procuraram dar voz às que foram excluídas.

Outra questão que contribuiu para isso foi a escola dos *Annales*, indicada pela historiadora (2007) como inovadora no quesito de não deixar à história apenas os acontecimentos políticos, do qual elas estavam excluídas, mas também as perspectivas econômicas e sociais. Desta maneira, as mulheres começaram a ser relatadas com maior frequência pela ciência histórica.

Da perspectiva de Virginia Woolf, o silenciamento das mulheres era nítido ao observar as prateleiras de uma biblioteca na Inglaterra no início do século XX. O domínio absurdo das autorias masculinas era alarmante. Assim, em suas reflexões, a escritora procura pelos motivos de que a grande maioria das mulheres, mesmo após terem acesso à palavra escrita, continuavam sem escrever. Para ela, as dificuldades que as mulheres encontravam para se expressar por meio da palavra escrita eram muitas, dentre elas, a falta de um espaço próprio e silencioso (sem os barulhos e interrupções do restante da família), a falta de tempo (as atividades domésticas inesgotáveis), as dificuldades materiais (pouquíssimas mulheres trabalhavam fora de casa nesta época e eram independentes financeiramente), os padrões de comportamento (as mulheres “corretas” não deveriam ter pensamentos próprios, muito menos ousar dizê-los) e a ridicularização e opinião masculina: “havia um grupo enorme de opiniões masculinas que atestavam que nada deveria ser esperado das mulheres do ponto de vista intelectual” (Woolf 80). Sobre essa questão, até pouco tempo, na América Latina, levando em conta o atraso ainda maior do acesso à palavra escrita, a autoria feminina também estava ausente das prateleiras (a Inglaterra foi um dos primeiros países do mundo que concedeu este direito essencial às mulheres).

Perrot indica que “ao longo do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário” (93). Ela menciona diversos pensadores de correntes contrárias –Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Sylvain Maréchal (1750-1803), bispo de Órleans, Joseph de Maistre (1753-1821) e o anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), para citar apenas alguns–, que con-

cordavam que as mulheres não deveriam ter acesso ao saber temendo “a sedução do livre pensamento”. Concomitantemente, o direito à instrução foi reivindicado por mulheres pelo menos desde o século XVIII –Christine de Pisan (1364-1430), Mary Wollstonecraft (1759-1797), Germaine de Stael (1766-1817), George Sand (1804-1876)–, e, em alguns países, segue sendo motivo de luta, como no Paquistão, no qual Malala Yousafzai (1997) é ativista exigindo que as meninas paquistanesas tenham direito à educação.

Apesar das diversas problemáticas que trouxe consigo, nos países que abarcou, a Reforma Protestante colaborou para a emancipação feminina, quando fez da leitura da Bíblia uma obrigação para homens e mulheres (Perrot). Este fator teve consequências drásticas na condição das mulheres, que aprendendo a ler, tiveram maior acesso ao trabalho.

Mesmo assim, como já citado, o acesso à educação precisou passar por longos processos de aprofundamento. No início, as meninas eram educadas separadamente dos meninos e essa educação previa apenas inculcar-lhes o que era visto como necessário para servirem bem aos futuros maridos e filhos. No entanto, as coisas foram mudando ao longo do tempo.

Evidentemente, o acesso ao saber foi e é um fator de extrema relevância para o início da desconstrução do que havia sido imposto social e culturalmente como identidade feminina. Em outras palavras, por meio do acesso ao saber, a oportunidade de contar a própria história, de se inserir na história, de compor sua voz e por fim, ser ouvida, começa a se tornar realidade.

A protagonista-narradora da obra em questão, percebe, ao ganhar uma máquina de escrever, a possibilidade de contar a si própria através da literatura: “. . . seduziu-me a ideia de eu ser também mais um da história, com poder para determinar meu fim ou inventar-me uma vida. O enredo complicava-se; as personagens ficavam cada vez mais rebeldes” (Allende, 2010: 250). A transformação da sua realidade é possível pela liberdade inventiva inerente à criação artística. Já a rebeldia das personagens, pode despertar a pulsão para também modificar a própria realidade, bem como a realidade de suas leitoras.

A observação da situação social feminina revela uma quantidade inestimável de armas utilizadas pela cultura patriarcal para o silenciamento das mulheres, assim como o assassinato, a violência contra as mulhe-

res, a misoginia, a desvalorização de tudo o que está relacionado à elas, os pseudônimos masculinos, a proibição do saber, os padrões morais impostos através de diversas instituições sociais, os afazeres domésticos inesgotáveis e invisíveis, a maternidade como única vocação, as poucas referências femininas subversivas da ordem com as quais se identificar, além de muitas outras ferramentas.

Em seu ensaio, Woolf após criar a irmã de Shakespeare e apontar os prováveis obstáculos que esta enfrentaria em sua época, caso tivesse o mesmo talento do irmão para a escrita, demonstra que o passar do tempo não fez com que se estimulasse a criação artística das mulheres, ao contrário disso, revela o intuito de superioridade dos homens, por meio do silenciamento das mulheres nas artes e também na política:

. . . é bastante evidente que mesmo no século XIX uma mulher não era encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada. Sua mente deve ter-se exaurido, e sua força vital ter diminuído pela necessidade de se opor a isso e desaprovar aquilo. Então aqui nos deparamos com um complexo masculino obscuro e muito interessante, que teve bastante influência nos movimentos femininos; aquele desejo inveterado nem tanto de que ela seja inferior quanto de que ele seja superior, que o coloca onde quer que se olhe, não apenas diante das artes, mas também bloqueando o caminho para a política, mesmo quando o risco para ele parece ser ínfimo, e o requerente, humilde e devotado (Woolf 81).

Justamente pelo desencorajamento que as mulheres sofriam quando pretendiam se tornar artistas ou opinar sobre política, é que o fazer literário das mulheres, assim como o alcance de outros espaços para além do familiar, que começou a ocorrer com intensidade crescente durante o século XX e mais ainda neste início de século XXI, é um enfrentamento às forças contrárias das culturas patriarcais. Desta forma, junto aos diversos movimentos feministas, a literatura de autoria feminina apresenta-se desde o início como um instrumento de resistência, simplesmente por existir, porém a resistência na literatura de autoria feminina não se encerra nesta finalidade.

Na obra *Eva Luna* (2010) de Isabel Allende, a protagonista-narradora, contadora de histórias desde a infância, aprende a ler e escrever apenas aos quinze anos e, a partir disso, inicia um processo de enfrentamento das desigualdades presentes em seu contexto por meio da própria escrita.

Eva representa a força de enfrentamento conquistada pelas mulheres a partir do momento em que adentraram o espaço da palavra escrita, criando e revelando seus gritos e por fim, subvertendo os padrões sociais da cultura patriarcal.

O POTENCIAL DA PALAVRA PARA EVA LUNA

Em outras pesquisas realizadas sobre a obra em questão, observou-se que diante das limitações e violências vivenciadas na casa alheia, a menina Eva escolhe pelas incertezas da rua, o que resulta em duras experiências, mas que ao mesmo tempo a proporcionam maior liberdade para construir sua identidade. Para isso, a contação de histórias –estimulada pela mãe antes da morte–, a proporciona sobrevivência. É por meio da criação de narrativas que Eva Luna encontra saídas para as opressões de gênero e de classe social com as quais se depara, conquistando amizades e afetos, trocando narrações orais por abrigo e alimento, ao passo que permanece analfabeta quase até a idade adulta e, só a partir de então, apodera-se de um instrumento capaz de entregar-lhe variadas possibilidades com as quais enfrenta amarras de gênero e de classe social: a palavra escrita.

O crítico literário, Alfredo Bosi em *Literatura e Resistência*, expõe que “o imaginário popular se exprimiu, durante séculos, abaixo do limiar da escrita” (60).⁴ Relata que durante a ditadura militar brasileira, entrou em contato com um grupo de jovens periféricos, com os quais compreendeu que “. . .os excluídos do ‘milagre econômico’ . . . ansiavam, em primeiro lugar, pelo acesso ao conhecimento. E mediante o conhecimento, ter vez e voz em um mundo que se fecha para os que não conseguiram transpor o limiar da escrita” (262). Segundo ele, para os marginalizados “atos de ler e escrever podem converter-se em exercícios de educação para a cidadania” (Bosi 261).

Apesar de Bosi não citar as mulheres dentre os excluídos, como visto anteriormente, o estudo de Lemaire (1994) aponta para a exclusão das mulheres no momento de inserção da cultura escrita no Ocidente. Para

ela, foi justamente este momento de transição que baseou a ideia de superioridade dos homens sobre as mulheres.

Mesmo antes, a escrita sempre foi um instrumento de poder. Eram pouquíssimos os que detinham a habilidade e, certamente, isso os tornava bastante privilegiados. Assim continuou sendo quando o latim em coalição com o cristianismo, excluiu as mulheres da possibilidade de deter tal habilidade e poder. Dessa forma, com a escrita, a visão de mundo masculina foi sendo enaltecida, enquanto a visão de mundo feminina, que permanecia oral, foi sendo subjugada. Segundo Walter Ong: “A concentração do saber em textos teve conseqüências ideológicas . . . Criou-se a impressão de que, distintas do discurso (governado por regras retóricas escritas), as formas artísticas orais eram fundamentalmente desajeitadas e indignas de estudo sério” (18-9).

A exclusão das mulheres no processo de democratização da escrita no Ocidente, refletiu-se em características associadas à inferioridade designadas a elas. Com a passagem do tempo, diversos outros instrumentos foram somados para dar continuidade à estrutura social e simbólica que amparam o patriarcado, e que repercutem até a atualidade, mesmo após mais de século que as mulheres têm acesso em grande escala à cultura escrita.

O processo vivenciado pela protagonista-narradora faz alusão ao curso desenvolvido pelas mulheres até que conquistassem o direito à alfabetização e, enfim, pudessem narrar a própria história. Diferentemente de Eva, sua mãe não era analfabeta. Consuelo aprende a ler e escrever por meio da relação com a Igreja durante a infância. Lembra-se aqui que a primeira via para o mundo proibido da escrita encontrada pelas mulheres ocidentais também foi a religião (PERROT, 2007). Porém, apesar de ser descrita pela filha como uma ótima contadora de histórias, suas narrativas permanecem na oralidade até o fim de sua vida, sem que fossem transcritas para o papel. Quanto à leitura, exercida por ela assiduamente, julgava tão distante de seus privilégios, que lia apenas às escondidas:

A casa era um imenso labirinto de livros. Ao longo das paredes, os volumes acumulavam-se do chão até o teto . . . Todas as obras do pensamento universal encontravam-se naquelas prateleiras . . . Consuelo passava várias horas do dia limpando os livros. Quando terminava a última estante, tinha que iniciar novamente pela primeira, porém isso era o melhor de seu trabalho. Pegava-os com delicadeza, sacudia a poeira acariciando-os,

⁴ Explica-se que a narração oral não deixa de ser um instrumento poderoso e que também poderia ser aqui chamado de palavra, porém, observados os efeitos hierarquizantes que se deram a partir da instauração da escrita no Ocidente, a oralidade se tornou cada vez mais desprestigiada.

folheava as páginas, para mergulhar alguns minutos no mundo privado de cada um. Aprendeu a conhecê-los e a localizá-los nas prateleiras. Nunca ousou pedi-los emprestados, de maneira que os tirava escondido, levava-os para seu quarto, lia durante a noite e, no dia seguinte, tornava a colocá-los nos seus lugares (Allende, 2010: 18).

Desde antes do nascimento de Eva, a intenção de atravessar as fronteiras simbólicas do patriarcado já se manifesta na obra. Nessa passagem, observa-se o encantamento de Consuelo pelos livros. A limpeza da biblioteca do Professor Jones “era o melhor de seu trabalho”, no entanto, ao deixar claro que a mãe “nunca ousou pedi-los emprestados”, a filha enfatiza a consciência sobre a divisão entre as funções femininas, sempre ligadas ao universo doméstico, e as funções masculinas. Ao passo que, quando Consuelo se atreve a leva-los escondidos, a naturalização da falta de interesse das mulheres pelos assuntos pregados como masculinos pela cultura patriarcal, desaparece.

Segundo Bourdieu (2019), a eficácia dos símbolos que dividem homem e mulher marcam práticas diferentes para ambos e naturalizam uma identidade que na verdade é designada socialmente. A conexão entre o princípio de divisão androcêntrica –que enaltece a conduta masculina enquanto marginaliza a feminina–, e a exclusão das mulheres da cultura escrita, faz com que o ato da personagem demonstre que a falta de contato com o universo letrado das mulheres não tenha partido de um comportamento pré-determinado biologicamente no qual elas se desinteressariam pela literatura simplesmente por serem mulheres, mas sim, de um contexto histórico-social-cultural no qual as funções ditas femininas limitavam seu universo. As divisões entre as funções masculinas e femininas não passam de uma construção social, naturalizadas e bem acomodadas na fábula do discurso biológico:

Longe de as necessidades da reprodução biológica determinarem a organização simbólica da divisão sexual do trabalho e, progressivamente, de toda a ordem natural e sexual, é uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo, masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão do trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmos. A força particular da sociodiceia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação

inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada (Bourdieu: 44-5).

Após a morte de Consuelo, aos seis anos Eva Luna fica sob os cuidados de sua madrinha. A divisão hierárquica entre os sexos, observada pelo estudioso, pode ser constatada novamente na fala da Madrinha:

–Se você fosse homem, iria para a escola, depois começaria a estudar para advogado, assegurando assim o pão da minha velhice. Eles é que mais ganham, sabem enrolar as coisas. Quanto mais revoltado o rio, mais lucro para eles –dizia minha Madrinha.

Sustentava que é melhor ser homem, porque até o mais miserável tem sua própria mulher em quem mandar (Allende, 2010: 50).

Diferentemente da mãe que apenas se comporta conforme os padrões naturalizados como femininos, a madrinha de Eva Luna expressa com palavras as fronteiras entre os espaços femininos e masculinos. Explicita-se na fala da personagem, o quanto a possibilidade de estudar estava vinculada à segurança. A suposição do que ocorreria caso Eva houvesse nascido homem é muito mais positiva do que a expectativa que a nova cuidadora põe sobre a menina, afinal “até o mais miserável tem sua própria mulher em quem mandar”, evidenciando a associação entre escolaridade e a hierarquia entre os sexos. Conforme Castillo (2010), o primeiro passo para que a fala das mulheres começasse a causar o efeito desejado, pressupondo que quem fala pretende ser ouvido, foi dado por meio de sua entrada no universo da educação. O prestígio da escrita e da ciência, a que antes estavam excluídas, começa a ser utilizado por elas para se pronunciarem e mudarem suas realidades, portanto o excerto da obra demonstra que a madrinha ainda relacionava a educação à masculinidade. Como observou Bourdieu “a alienação genérica está na base de seu privilégio específico: os homens são educados no sentido de reconhecer os jogos sociais que apontam em uma forma qualquer de dominação . . .” (126).

Enquanto permaneciam restritas à oralidade, a opinião, a criatividade, a vontade, a identidade e até a presença das mulheres, foram amplamente silenciadas, como aponta Lemaire (1994). Desapareciam nas sombras, enquanto que o conhecimento científico e as criações artísticas eram iluminadas e enaltecidas para e por eles. No entanto, na ausência dos homens, a oralidade continuava a permiti-las certa inventividade. Com isso, deram

continuidade para a tradicional contação de histórias por meio da qual criavam e estabeleciam afetos e amizades.

Um ano após se tornar responsável por Eva, a Madrinha a julga pronta para começar a trabalhar. Em casas alheias, exercendo funções domésticas a partir dos sete anos de idade, a protagonista utiliza-se da contação de histórias para conquistar proteção.

Eva Luna é evocada por diversas personagens como “aquela que contava histórias” e com essas mesmas personagens é que a narradora-protagonista vem a estabelecer suas relações mais íntimas. A primeira de quem ganha confiança e afeto dessa maneira é a avó adotiva: “Elvira foi para mim uma verdadeira avó. Com ela aprendi a barganhar palavras por outros bens e tive muita sorte, porque sempre encontrei alguém disposto a essa transação” (Allende, 2010: 74). Além da avó, é lembrada dessa forma por seu primeiro amigo e amante, Huberto Naranjo e por sua amiga e colega de apartamento, Mimi. Com a conquista desses laços, recebe auxílio, de maneira que a contação de histórias é a forma que encontra para modificar a situação impiedosa à que, ela própria, supõe estar destinada: “As circunstâncias meio estranhas de minha concepção tiveram consequências mais para benéficas: deram-me uma saúde inabalável e a rebeldia que demorou um pouco a se manifestar, mas finalmente salvou-me da vida de humilhações para a qual, sem dúvida, estava destinada” (Allende, 2010: 26).

Apesar de dar crédito às circunstâncias de sua concepção, é por meio da narração oral que sua rebeldia pode ser exercida e com a qual consegue meios –ainda que escassos–, para sobreviver até ser alfabetizada. Aos quinze anos, enquanto vive na casa de Riad Halabí, inicia o processo de aquisição da linguagem escrita com a Professora Inês. A partir disso, as narrativas criadas se tornam mais memorizáveis, criativas e densas, o que a causa inigualável alegria: “A possibilidade de escrever permitiu que prescindisse das rimas para recordar, e pude forjar histórias com incontáveis personagens e aventuras” (Allende, 2010: 151).

Como já visto, as mulheres permaneceram restritas à oralidade por longo período, e não só para elas, mas também para todos os grupos sociais que assim permaneceram até os últimos séculos, para que se pudesse recordar histórias sem a tecnologia da escrita, eram necessários diversos métodos, como a rima e a repetição, uma estrutura bastante diferente do que a que conhecemos em literatura, de forma que a própria amplitude

da inventividade era limitada pela necessidade de criar e recontar diversas vezes uma mesma história sem o auxílio da fixação de palavras por meio da escrita. Os padrões de memorização nas culturas orais primárias:

. . . para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. O pensamento deve surgir em padrões, fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epitéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados (a assembléia, a refeição, o duelo, o “ajudante” do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação - ou em outra forma mnemônica. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados (Ong 45).

A partir da conquista do direito à educação, as mulheres se depararam com outros instrumentos –moldados ao longo do tempo a partir da premissa da exclusão do universo letrado– de perpetuação do patriarcado: evidentemente que se outros grupos sociais foram excluídos do universo letrado, durante muito tempo a literatura foi escrita exclusivamente por homens, brancos, das classes sociais mais altas. Desta maneira, grande parte da literatura ocidental carrega estereótipos de uma identidade feminina limitada ao olhar masculino. Zolin (2018) indica que a crítica feminista percebeu na autoria masculina a frequente representação de uma personalidade feminina estigmatizada e simplificada, consequência dos aspectos culturais inculcados na mente masculina. A repetição de dualismos como a virgem e a prostituta, a santa e a maldita, tornaram a literatura escrita por homens um dos instrumentos para a perpetuação do sistema patriarcal. Reduzindo-as simbolicamente, fez com que as mulheres sofressem um impacto bastante negativo sobre sua autoimagem, que só pôde começar a ser desconstruída num contínuo esforço de autorrepresentação.

A partir da alfabetização de Eva, observam-se tais estereótipos em suas primeiras leituras:

Quando pude ler corretamente, ele me trouxe novelas românticas, todas no mesmo estilo: secretária de lábios túrgidos, seios mórbidos e olhos cândidos conhece executivo de músculos de bronze, têmporas prateadas

e olhos de aço. Ela é sempre virgem, mesmo no caso incomum de ser viúva, ele é autoritário, superior a ela em todos os sentidos, há um desentendimento por ciúmes ou por herança, mas tudo se ajeita e ele a toma nos braços metálicos, ela suspira sufocadamente e ambos são arrebatados pela paixão, mas nada grosseiro ou carnal. O apogeu era um único beijo que os conduzia ao êxtase de um paraíso sem retorno: o casamento. Depois do beijo nada mais havia, apenas a palavra ‘fim’, coroada de flores ou pombinhos. Em pouco tempo, na terceira página eu já adivinhava o argumento e, para distrair-me, modificava tudo, desviando o enredo para um desenlace trágico, muito diferente do idealizado pelo autor e mais de acordo com minha incurável tendência à morbidez e violência. Então, a mocinha transformava-se em traficante de armas e o empresário partia para cuidar de leprosos na Índia (Allende: 152).

A passagem apresenta características que comumente são relacionadas ao gênero feminino e ao gênero masculino em literatura. Essa reprodução dos padrões comportamentais referentes ao patriarcado está explícita em “ele é superior a ela em todos os sentidos” e “ela suspira sufocadamente”. Segundo Lemaire (1994), encontram-se nos estereótipos representados através das personagens, o reforço das fronteiras simbólicas entre as características masculinas e femininas. Enquanto representadas por escritores masculinos, a maioria das personagens femininas apareceram na literatura como o sexo mais fraco, envolvidas com questões consideradas “irrelevantes” do dia-a-dia. Ao contrário disso, a maior parte dos personagens masculinos criados por homens, são apresentados como superiores, com preocupações distantes da vida cotidiana.

No entanto, com a facilidade de supor o fim das histórias (não são expostas a quais obras se refere) que tanto se repetem, a protagonista-narradora altera o rumo das narrativas. Em suas versões, tanto a representação da mulher como a do homem fogem dos estereótipos. Quando transforma a mocinha em traficante de armas, ela deixa de caber no ideal, para se tornar uma transgressora, ao mesmo tempo em que, o empresário, ao partir para cuidar de leprosos, atravessa a fronteira entre as funções masculinas e femininas, para adentrar num território feminilizado: os cuidados.

Apesar de não ser possível indicar com precisão sua autoria, já que o clássico da literatura árabe é composto por contos de diversas origens, principalmente de narrativas orais, ao ganhar *As mil e uma noites* de Riad

Halabí, *Eva Luna* entra em contato com uma obra bastante diferente daquelas que descreve anteriormente. Com *As mil e uma noite* (Hillsheim, Ramoz, Cruz), a protagonista-narradora depara-se com Scheherazade, outra protagonista-narradora, capaz de reverter seu destino por meio da contação de histórias: o rei persa, após ser traído pela esposa, decide se vingar das mulheres e, assim, a cada dia se casa com uma nova mulher e manda executá-la no dia seguinte. Ao se casar com o rei, a protagonista de *As mil e uma noites* ameaçada pela possível execução, decide utilizar o talento para a contação de histórias para solucionar seu problema. Todas as noites, encanta o marido com suas narrativas as quais não conclui despertando-lhe a curiosidade e, dessa forma, mantém-se viva. Ao fim das mil e uma noites, o rei está apaixonado pela esposa e desiste de matá-la.

Um dia, a professora Inês falou a Riad Halabí sobre *As mil e uma noites*. Em sua viagem seguinte, ele trouxe pra mim quatro enormes livros encadernados em couro vermelho, e neles mergulhei, até perder de vista os contornos da realidade. O erotismo e a fantasia entraram em minha vida com a força de um tufão, rompendo todos os limites possíveis e virando pelo avesso a ordem estabelecida das coisas (Allende, 2010: 152).

No excerto, observa-se o poder que a leitura da obra exerce sobre *Eva*, a ponto de romper os limites daquilo que lhe parecia estabelecido. Se antes alterava o rumo dos repetitivos enredos, se antes notava o comportamento frágil e submisso das personagens femininas, ao se defrontar com a sedutora e corajosa Scheherazade os possíveis rumos se expandem para além dos limites que imaginava. As fronteiras simbólicas são rompidas por meio da quebra do estereótipo da mulher na literatura, envolvendo-a em erotismo e fantasia.

Por si só o erotismo, partindo de uma narradora mulher, rompe com o estereótipo do que comumente observa-se na literatura canônica ocidental, representado em personagens femininas –frígidas e inocentes ou pervertidas e demoníacas. Sobre a representação das mulheres na autoria feminina, a entrevista da escritora chilena Valdivieso, citada por Pffeifer (tradução nossa),⁵ esclarece: “é possível pensar que a escritura não passa pelo sexo senão pela representação que o sexo tem na sociedade” (68).

⁵ “Es posible pensar que la escritura no passa por el sexo sino por la representación que el sexo tiene en la sociedad” (Valdivieso, *apud* Pffeifer 68).

Assim, recorrendo mais uma vez ao sociólogo Bourdieu, “A sexualidade, tal como a entendemos, é efetivamente uma invenção histórica, mas que se efetivou progressivamente à medida que realizava o processo de diferenciação” (170). Segundo ele, os corpos de homens e mulheres são adestrados para cumprirem com as performances prescritas por seus papéis sociais. Neste longo processo de adestramento, a sexualidade feminina foi amplamente reprimida, de forma que o erotismo como foco narrativo da literatura de autoria feminina também é uma forma de subversão.

Além disso, supõe-se que Isabel Allende se refira à obra *As mil e uma noites* no intuito de indicar a identificação de Eva Luna com Scheherazade. Nas obras, as diversas histórias são amarradas por uma linha narrativa traçada pelas protagonistas. Ambas enfrentam adversidades utilizando a contação de histórias como escudo para se proteger até que encontrassem estratégias mais estáveis para sobreviver, no caso de Scheherazade, a paixão do rei e, no caso de Eva Luna, a escrita. Para as duas, a narrativa oral é instrumento de libertação diante das amarras de um mundo incutido por valores masculinos. À vista disso, sendo *As mil e uma noites* o clássico literário que tornou a personagem fixada pela memória como a contadora de histórias árabe, poderíamos tratar de Eva Luna como a contadora de histórias latino-americana.

Pouco depois, Eva Luna precisa ir embora do vilarejo onde aprende a ler e escrever. No caminho, refletindo sobre o passado para compreender quais eram suas possibilidades no retorno para a capital:

Não obstante, no correr daquelas horas procurei livrar-me da languidez das recordações e conseguir a frieza indispensável para revisar o passado e fazer um inventário de minhas possibilidades. Até então vivera às ordens de outras pessoas, faminta de afeto, sem outro futuro além do dia de amanhã e sem mais fortuna do que minhas histórias. Precisava efetuar um contínuo esforço de imaginação para suprir tudo o que me faltara. Até minha mãe era uma sombra efêmera, que eu precisava desenhar cada dia, a fim de não perdê-la nos labirintos da memória. . . Fitei minhas mãos maltratadas pelos trabalhos domésticos, passei-as pelo rosto, apalpando o formato dos ossos, mergulhei os dedos nos cabelos e, com um suspiro, disse basta. Repeti em voz alta, basta, basta, basta! (Allende, 2010: 202).

Para solucionar o que vinha adiante, a protagonista busca visitar o passado que, inevitavelmente, relembram as privações que viveu. Nessa

passagem, observa-se simultaneamente seu desgaste emocional e físico, sua necessidade por mudança ao repetir a palavra “basta”, e a percepção de que as histórias eram sua única “fortuna”. Retornando à capital, reencontra Mimi, que busca incentivar que torne a escrita seu único ofício. Na passagem seguinte, verifica-se a reação de Eva quando é presenteada com uma máquina de escrita:

Desde que a professora Inês me tinha ensinado o alfabeto, eu escrevia quase toda noite, mas senti que aquela era uma ocasião diferente, algo que poderia alterar meu rumo. Peguei uma folha de papel, alva e em branco, como um lençol recém-lavado para fazer amor, e a introduzi no rolo. . . Acreditei que aquela página esperava vinte e tantos anos por mim, que eu vivera apenas para esse instante, e desejei que a partir desse momento meu único ofício fosse o de captar as histórias suspensas no ar mais sutil, para torna-las minhas. . . As personagens desprenderam-se das sombras onde haviam permanecido ocultas durante anos e surgiram à luz daquela quarta-feira, cada uma com seu rosto, sua voz, suas paixões e obsessões. Puseram-se em ordem os relatos arquivados na memória genética desde antes de meu nascimento e muitos outros, registrados durante anos em meus cadernos. Comecei a recordar fatos muitos distantes, recuperei as narrativas de minha mãe, quando vivíamos entre os débeis mentais, os cancerosos e os embalsamados do Professor Jones. Surgiram um índio picado por víbora e um tirano com as mãos devoradas pela lepra. Resgatei uma solteirona que perdera o couro cabeludo, como se houvesse sido arrancado pela máquina bobinadora, um diagnóstico em sua poltrona episcopal de veludo, um árabe de coração generoso e tantos outros homens e mulheres, cujas vidas estavam ao meu alcance, para dispor delas segundo minha própria e soberana vontade. O passado transformava-se aos poucos em presente e eu me apoderava igualmente do futuro, os mortos ganhavam vida com a esperança de eternidade, reuniam-se os dispersos, e todo o esfumaçado pelo esquecimento adquiria contornos precisos (Allende, 2010: 250).

Nota-se a metaficção utilizada pela autora. Nesse excerto, Eva Luna está descrevendo como o processo de escrita da história com a qual o/a leitor/a se envolve desde o início da obra. Os caminhos sinuosos para que chegasse nesse momento são rememorados, o que evidencia a sensação de alcançar o que a espera desde o início da vida, levando consigo o talento silenciado de seu pleno potencial pelo longo analfabetismo, e que

só pode ser utilizado integralmente a partir da conquista da alfabetização e, mais ainda, a partir da possibilidade de tornar esse o seu ofício.

O tempo real desigual ao tempo da narrativa poderia despertar uma reação de estranhamento ao leitor desatento perante a idade com que Eva começa sua carreira na escrita. Se não fosse pelo longo trajeto em que suas narrativas permanecem na oralidade e servem apenas para garantia de suas relações interpessoais, aos vinte anos, alcançar visibilidade no mundo letrado, poderia parecer precoce para a realidade, porém é no desenvolvimento da trama que o tempo é alongado, reforçando as adversidades para chegar até este momento.

Conforme Zolin (2005), o início da luta feminista pautava o direito à educação e a vida profissional, o que fez surgir a entrada de muitas mulheres no universo da literatura, tornando a escrita uma profissão, além de um instrumento para subverter sua condição subalternizada. Quando Eva constata que vivera mais de vinte anos para chegar ao instante de sentar em frente à uma máquina de escrever, utilizar seu talento para além da oralidade e enfim, ter a possibilidade de tornar-se escritora, nos relembra os percursos femininos para o alcance dessa alternativa. Segundo Schneider sobre a literatura de autoria feminina indígena, pode também alcançar o que se pretende destacar aqui: “O acesso à língua escrita resultou, bem mais recentemente, no surgimento de vários escritores indígenas. . . que vêm se empenhando em resgatar ou dar novo formato à identidade. . . , disseminando a diversidade cultural” (39). Essa passagem cabe também à literatura de muitas mulheres latino-americanas, que conforme foram acessando a escrita, adentraram a literatura tal como Eva e, da mesma maneira que os povos nativos, utilizaram-na para se reapresentar.⁶

Com a ajuda de Mimi, que agora trabalhava em telenovelas, consegue uma entrevista com o diretor da televisão a fim de apresentar a ele uma história e ver se, com isso, conseguiria um emprego na área. Assinado o contrato para escrever o roteiro da próxima telenovela que iria ao ar, em meio à uma discussão com Mimi, reflete sobre a situação da pobreza

vivida anteriormente e a impressão da riqueza: “Eu recebera um adiantamento pela telenovela, soma que me parecia fabulosa e me pesava no bolso” (Allende, 2010: 263).

Com uma educação digna, se torna possível sua entrada no mundo do trabalho não servil, de forma que alcança independência financeira e vê o afastamento dos dias onde a incerteza imperava. O talento com as palavras unido à alfabetização lhe proporciona uma vida bastante distinta da anterior, repleta de misérias. A escrita é o caminho encontrado por Eva para conquistar essa independência. Zolin (2018: 185) relaciona a primeira onda do feminismo à entrada das mulheres no campo profissional de escrita, que até então era “eminentemente masculina”. A britânica Virginia Woolf, publica *Um Teto Todo Seu* originalmente em 1929, no qual associa a possibilidade da escrita feminina com alguma renda que lhes conferisse independência financeira. Porém, a escritora vê nas primeiras obras de autoria feminina um quesito que lhe parece problemático: o ressentimento. Ao contrário disso, para Bosi, “do ressentimento impotente nasce a potência da sua crítica social e política” (258). Por meio do feminismo, como o da precursora brasileira Nísia Floresta Brasileira Augusta, citada por Zolin, que publicou em 1832 a obra *Direitos das mulheres e injustiças dos homens*, colocou-se em discussão o direito das mulheres à educação e à vida profissional. Com o tempo, outras mulheres somaram-se ao feminismo e assim, foram conquistando espaço para que a própria escrita lhes provesse espaço para pronunciamentos e independência financeira, como foi para Eva.

A própria dependência econômica foi (e por vezes continua sendo) durante longo período uma estratégia para dar continuidade ao sistema patriarcal. As poucas escritoras do século XIX, por exemplo, além de enfrentarem a hostilidade social, enfrentavam dificuldades materiais, precisando lidar com a dependência financeira do marido ou do pai, como relembra Zolin (2005). Tal dependência designava-as as tarefas domésticas, até hoje invisíveis e não remuneradas. Dessa maneira, mantinham-nas limitadas, inculcando-lhes a ideia de que só alcançariam uma condição estável se servissem ao homem. Além de órfã e de ser solteira, Eva estava inserida no século XX, o que não a exporia tanto à submissão financeira perante o homem, quanto se a história se passasse no século anterior, mas as dificuldades financeiras são representadas durante toda a obra. É justamente por estar em um cenário mais avançado em relação ao século XIX, que consegue reverter sua situação financeira por meio da escrita.

⁶ A autorrepresentação na literatura dos nativos intenta romper com a descaracterização cultural sofrida com os efeitos duradouros da colonização europeia. Esta mesma colonização foi um dos fatores que mais impactaram o início de uma cultura patriarcal no continente latino-americano. Pode-se compreender, portanto, que a reapresentação das mulheres por meio de sua escrita, por vezes, tinha a mesma intenção.

A partir da conquista do direito à educação e à vida profissional, como aponta Zolin a escrita feminina “reverteu os valores que alicerçavam a tradição literária masculina no que tange à representação da mulher e os valores a ela referentes” (2005: 185). Da mesma forma, a protagonista afasta-se das temáticas comumente consideradas mais femininas:

. . . a Televisão Nacional não deu tréguas aos pacientes espectadores, de imediato lançando ao ar minha novela. . . O público foi tomado de surpresa já no primeiro capítulo, não conseguindo refazer-se do aturdimento nos seguintes. Acho que ninguém entendeu qual o rumo daquela história disparatada, pois estavam todos acostumados aos ciúmes, despeito, ambição, ou pelo menos à virgindade, mas nada disso aparecia em suas telas, e iam dormir cada noite com a alma perturbada. . . (Allende, 2010: 293).

A autoria feminina desmascarou problemáticas de gênero e questionou os papéis sociais, buscando ampliar as possibilidades de identidade feminina. No caso da surpresa sentida pelo público ao se depararem com a novela, nota-se que a escrita de Eva, tal como na autoria feminina, não reproduzia as estruturas sociais, ao contrário, perturbava os telespectadores com suas críticas sociais.

A partir disso, observa-se com mais nitidez o potencial literário para a resistência. Continuamente a autoria masculina repetiu estereótipos femininos, de forma que tais repetições causaram impactos negativos sobre a autoimagem das mulheres, como aponta Scheneider (41). Mas foi também por meio da literatura que as mulheres puderam reconstruir suas identidades e encontrar um lugar para si no mundo, tal qual Eva Luna. Concomitantemente ao feminismo, a literatura de autoria feminina evoluiu. A literatura de autoria feminina se tornou um dos artifícios de resistência frente às inúmeras desigualdades sociais, principalmente as desigualdades de gênero. De um princípio ainda reprodutor das práticas sociais repressivas, desmascarou-se a face injusta e violenta do patriarcado, dando lugar para críticas sociais inerentes à criação literária que as encaminhou para mais perto de uma plenitude existencial representadas em personagens femininas contemporâneas que podem vislumbrar o mundo para além dos muros de suas casas.

Eva enfrenta as amarras de gênero e de classe social para romper com os limites que a restringia de exercer seu talento em plenitude a partir da tardia alfabetização, assim como as primeiras mulheres, que silenciadas

pela falta de acesso ao universo letrado durante séculos, encontraram na escrita chaves para abrir portas que as levaram a transcorrer entre as fronteiras simbólicas impostas pelo patriarcado. De acordo com Bourdieu, as mulheres estavam restritas ao papel de espectadoras “desinteressadas das coisas sérias, tais como a política” (127). Ao vislumbrarem o mundo para além das fronteiras, depararam-se com ainda mais motivos para fazer da literatura um espaço de resistência.

Ao articular em si realidade e ficção, a literatura ganha potencial de resistência, como faz a protagonista-narradora: “Em certas ocasiões, sentia que esse universo fabricado pelo poder da imaginação tinha contornos mais firmes e duráveis do que a região confusa onde perambulavam os seres de carne e osso que me rodeavam” (Allende, 2010: 188). Diante da orfandade, das problemáticas de classe social, do analfabetismo, das desigualdades de gênero e da ditadura militar, Eva Luna assinala os valores e antivalores de seu meio, fazendo da escrita uma resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eva Luna, narrada em primeira pessoa, apresenta adversidades subjacentes de classe social e da condição feminina. Em forma de relato, evidencia a força da voz das mulheres por meio da escrita, que a leva a subverter a ordem aparentemente natural da hierarquia entre os sexos.

Salientou-se, neste texto, o percurso das mulheres chilenas para o alcance do direito à educação. Alfabetizadas, atravessaram a fronteira entre o silêncio e a voz, sendo que a oralidade passou a ser desprestigiada logo que os homens puderam adentrar o território letrado. Após séculos de restrição, foram progressivamente alcançando certa credibilidade por meio da palavra escrita e, gradualmente, adentrando territórios masculinizados.

A literatura foi um desses espaços. Assim, muitas escritoras utilizaram-na para contar a própria história, além de subverter os estereótipos de gênero representados pelas personagens femininas criadas por autores homens. É a partir da alfabetização que Eva, transformando suas narrativas orais em literatura escrita, começa a transpor fronteiras simbólicas com muito mais facilidade. Assim, o poder da literatura de autoria feminina na América Latina foi enfatizado. Observou-se que, mesmo quando não levantou qualquer bandeira, a literatura de autoria feminina se

desenrolou concomitantemente ao feminismo, demonstrando seu caráter ideológico.

As narrativas compõem um traço tão característico da protagonista, que outras personagens referem-se a ela como “aquela que contava histórias”. A vulnerabilidade enquanto permanece analfabeta é enfatizada pelo talento para a contação de histórias. Apesar de lhe conferir sobrevivência, seu talento só passa a lhe entregar autonomia e realização pessoal a partir da alfabetização que se dá aos quinze anos de idade. Ao adquirir a habilidade de leitura e escrita, a personagem demonstra os limites da oralidade e, a partir de então, desenvolve independência financeira e suas narrativas passam a ser prestigiadas. A conexão entre o desamparo e a oralidade de Eva indica a alusão da trajetória vivenciada pelas mulheres pelo direito à educação.

Tal como realizado pela autoria feminina na América Latina, após conquistar espaço para expor suas narrativas, Eva Luna faz de sua escrita um meio para subverter os estereótipos femininos, não apenas por meio da representação das personagens femininas, mas também por meio da tematização política, que anteriormente era restrita aos assuntos masculinizados.

Em momentos de crise, como a ditadura militar, enquanto as problemáticas de gênero e de classe social são realçadas, torna-se ainda mais necessário o repúdio aos valores sociais opressores. Quando articulada à resistência, a literatura substitui tais valores por um protagonismo marginalizado que olha para o território descentralizado em que se encontra e que, através de diversos atos de resistência, busca reterritorializar, reconstruir identidades. Buscou-se demonstrar precisamente estes movimentos realizados pela protagonista-narradora Eva Luna, que resiste por meio da escrita, atravessando, dessa forma, as fronteiras simbólicas do patriarcado.

TRABALHOS CITADOS

- Allende, Isabel. *Eva Luna*. Trad. Luísa Ibañez. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- Allende, Isabel. *Reflexiones*. Disponível em: <http://www.isabelallende.com/es/musings> Acesso em: 31 out. 2020.
- Bonder, Gloria. “Mujer y Educación em América Latina: Hacia la igualdad de oportunidades”. *Monográfico: Género y Educación* 6. Revista Iberoamericana de Educación. Biblioteca Digital, 1994: 9-48. Disponível em: <https://rieoei.org/historico/oeivirt/rie06a01.htm> Acesso em: 8 de mai. 2020.
- Bosi, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- Castillo, Alejandra. “Feminismo, educación y democracia en Chile (1872-1925)”. *Pedagogía y Saberes* 33. Universidad Pedagógica Nacional, 2010: 73-82. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/786> Acesso em: 02 de fev. 2020.
- Contreras, Sandra Palestro. “Feminismo no Chile: traços de ontem e de hoje”. *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A construção das mulheres como atores políticos e democráticos*. Eds. Eva A. Blay e Lúcia Avelar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.
- Hillesheim, Betina, Flávia Ramos e Lilían Cruz. “A salvação pela palavra narrada: o caso das “Mil e uma noites””. *Cadernos de Educação* 33. Pelotas: FaE/PPGE/UFPeL, 2009: 219-230.
- Kirkwood, Julieta. *El feminismo como negación del autoritarismo*. Santiago: Flacso, 1983.
- Lemaire, Ria. “Repensando a História Literária”. *Tendências e Impasses: O feminismo como Crítica da Cultura*. Ed. Heloisa de Buarque. Rio de Janeiro: Roxo, 1994: 58-71.
- Lobo, Luiza. *A Literatura de autoria feminina na América Latina*. Registros do SEPLIC: Editora Departamento de Ciência da Literatura, 1997.

Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/LLobo.html> Acesso em: 20/10/2020.

Ong, Walter. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

Perrot, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Correa. São Paulo, Contexto, 2007.

Pfeiffer, Erna. “Reflexiones sobre la literatura femenina chilena”. *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Eds. Karl Konut e José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main: Vervuert, 2002.

Schneider, Liane. “Mulheres e Resistencia: Poesia Indígena em Foco no Canadá e no Brasil”. Eds. Bertoni Licario e Patrícia Nakagome. *Literatura e Resistencia*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

Woolf, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Bina Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Zolin, Lúcia Osana. “Crítica Feminista”. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Eds. Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin. Maringá: Eduem, 2005.

Zolin, Lúcia Osana. “Estratégias de Suberificação na Ficção Contemporânea de Mulheres: Exílio, Migração e Outros Deslocamentos”. *Literatura e Resistencia*. Eds. Regina Dalcastagnè e Berttoni Licario. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

maría José
barros cruz

Universidad Adolfo Ibáñez
maria.barros@uai.cl

poéticas del caminar y la errancia en poema de Chile de Gabriela Mistral y a pie por Chile de Manuel Rojas¹

The poetics of walking and wandering in *Poema de Chile* by
Gabriela Mistral and *A pie por Chile* by Manuel Rojas

recibido 08/07/2022
aceptado 04/11/2022

RESUMEN

En este artículo propongo una lectura en diálogo de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral y *A pie por Chile* de Manuel Rojas, escritores chilenos que llevaron una vida errante y que hicieron de ese tipo de desplazamiento una poética. Entendiendo el caminar como una práctica histórica y cultural, la hipótesis es que en ambos textos el ejercicio de escribir la caminata por el territorio nacional implica la elaboración de una geografía corporeizada, que pone en el centro la experiencia revitalizadora del cuerpo y una ética colectiva del caminar. De esta manera, tanto Mistral como Rojas abordan las vicisitudes de sus vidas errantes y celebran el caminar como un acto creativo y liberador, que potencia el encuentro con la naturaleza y los otros.

PALABRAS CLAVE

Caminar, errancia, cuerpo, Gabriela Mistral, Manuel Rojas.

ABSTRACT

In this article, I set forth a reading in dialogue with *Poema de Chile* by Gabriela Mistral and *A pie por Chile* by Manuel Rojas, two Chilean writers who lived wandering lives and created a poetics out of this kind of roaming. Understanding walking as a historical and cultural practice, the hypothesis of this article is that, in both texts, the exercise of writing the walk through Chilean lands implies mapping an embodied geography, which centers the nourishing experience of the body and a collaborative ethics of walking. In this way, both Mistral and Rojas address the vicis-

situdes of their wandering lives and celebrate walking as a creative and liberating act that enhances the encounter with nature and with others.

KEYWORDS

Walking, wandering, body, Gabriela Mistral, Manuel Rojas.

INTRODUCCIÓN: LAS GEOGRAFÍAS CORPOREIZADAS DE MISTRAL Y ROJAS

La lectura en diálogo en torno a Gabriela Mistral (1889-1957) y Manuel Rojas (1896-1973), escritores fundamentales de la tradición literaria chilena e hispanoamericana del siglo XX, resulta un ejercicio crítico poco frecuente. La identificación de sus obras con dos géneros literarios específicos, la poesía y la narrativa, respectivamente, ha obstaculizado la posibilidad de merodear las zonas de contacto biográficas, socio-culturales y textuales que existen entre ambos autores y que se relacionan directamente con la experiencia vital y escritural de la errancia. Tanto Mistral como Rojas fueron sujetos migrantes, que durante una parte importante de sus vidas deambularon por distintas ciudades chilenas y países del mundo sin tener una residencia fija, situación que los llevó a tener una relación escurridiza y a ratos incómoda con Chile en su versión nacional oficial. Ambos también hicieron de la errancia una poética, es decir, es-

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt de Iniciación 11220124 “Poéticas de la errancia en Gabriela Mistral y Manuel Rojas: escribir, deambular y caminar (1889-1973)”, de cual soy la investigadora responsable.

cribieron y reflexionaron de forma insistente sobre esta forma particular de desplazamiento y viaje en su literatura, artículos de prensa, cartas y diarios. En sus textos abundan –con sus propias particularidades– las subjetividades andariegas, vagabundas y trashumantes, y el caminar es una de las acciones privilegiadas por Mistral y Rojas al momento de abordar cómo la errancia fue delineando sus trayectos biográficos y literarios.

A la luz de lo anterior, en este artículo me focalizo en dos obras específicas, *Poema de Chile* de Mistral y *A pie por Chile* de Rojas, publicadas en el año 1967, y que justamente coinciden en la elaboración de un relato de viaje por el territorio nacional en que ambos escritores se autorrepresentan como cuerpos caminantes en compañía de otros. En esta línea, quisiera proponer como primera aproximación o entrada de lectura lo siguiente: los imaginarios elaborados en torno al acto de caminar en *Poema de Chile* y *A pie por Chile* se relacionan directamente con las vicisitudes de las vidas errantes de Mistral y Rojas. ¿Pero qué entendemos por errancia y cómo se vincula este tipo de desplazamiento con el acto de caminar? De acuerdo con Cécile Quintana y Céline Gilard, la etimología latina de la palabra errancia procede del cruce entre dos verbos o acciones: *iterare* (viajar) y *errare* (equivocarse). En este sentido, la errancia se vincula en primer lugar con una “modalidad particular del viaje que hiciera del mismo desplazamiento incesante una finalidad” (Quintana y Gilard 3), mientras que su sentido figurado remite “al hecho de salirse del camino y, por consiguiente, de equivocarse” (*idem*). En su estudio sobre la errancia judía en la literatura latinoamericana, Juana Lorena Campos también llama la atención sobre las posibilidades etimológicas de esta palabra y advierte que “el significado de “vagar” se sobrepone al significado de “error” a través de la historia de la lengua” (15). Desde esta perspectiva, sostiene que es importante recuperar la idea de “error”, pues dicho significado “hace de la errancia un paso más allá del exilio y la diáspora” (18). A diferencia del exiliado o el diaspórico, el errante es un sujeto que se equivoca, que no acierta a su lugar de llegada y que por lo mismo debe emprender la marcha continuamente. Por eso los vagabundos errantes, así como los caminantes, suelen ser mirados con sospecha por los defensores de cualquier tipo de frontera o propiedad vinculada a la tierra: su cuerpo nómada es siempre una amenaza. Considerando estas ideas, propongo que las caminatas a través del territorio chileno descritas por Mistral y Rojas nos hablan de un transitar errante, siempre abierto a la exploración de nuevas rutas o senderos “errados” y en el que resulta más importante la caminata

misma que el punto de llegada. En oposición a la seguridad de la casa o el sedentarismo, en *Poema de Chile* y *A pie por Chile* la práctica del caminar –así como la escritura– funciona como una potencia creativa e identitaria liberadora, que busca poner en el centro la experiencia revitalizadora del cuerpo.

Antes de entrar de lleno en la hipótesis que me propongo desarrollar, quisiera referirme brevemente a algunas ideas de Rebeca Solnit y David Le Breton sobre el acto de caminar entendido en un sentido cultural e histórico y que me han permitido pensar cómo Mistral y Rojas articulan literariamente sus caminatas. De acuerdo con Solnit, caminar es casi siempre un ejercicio de carácter funcional. Caminamos porque necesitamos desplazarnos, ir de un lugar a otro. Sin embargo, el caminar –al igual que respirar o comer– “puede ser investido de significados culturales extremadamente diferentes, desde lo erótico hasta lo espiritual, desde lo revolucionario hasta lo artístico” (Solnit 16-17). En este sentido, uno de los propósitos de este ensayo es indagar en los significados culturales que el caminar adquiere en *Poema de Chile* y *A pie por Chile*. Como veremos más adelante, en ambas obras el acto de caminar está revestido de un significado festivo. Para Mistral y Rojas, lo anterior se relaciona en primer lugar con la posibilidad de recuperar la conciencia de sus cuerpos mientras caminan. Como bien sostiene Le Breton, “Una caminata se inscribe en los músculos, la piel, es física y remite a la condición corporal que es la de lo humano” (28). Efectivamente, en ambos textos la escritura de la marcha está condicionada por los ritmos y las limitaciones del cuerpo: los caminantes sienten sed, buscan refugio frente a la lluvia o toman una siesta para descansar. Ahora bien, son precisamente estas exigencias físicas y del entorno las que proporcionan importantes gratificaciones a los caminantes durante la ruta, pues abren la jornada a encuentros, recuerdos o senderos inesperados. Allí radica, como diría Le Breton, “el júbilo de caminar” (17). En la posibilidad de volver a sentir el cuerpo y abrirse a explorar el mundo desde ahí.

Por otro lado, resulta importante considerar también el lugar por donde transitan los cuerpos caminantes puestos en escena por Mistral y Rojas. En ambas obras el caminar se realiza por Chile, tal como sus títulos lo indican, pero sus recorridos por el país se focalizan en parajes naturales –montañas, ríos, playas, bosques, huertas– y pequeñas localidades rurales o costeras, evitando con especial ahínco las ciudades y las aglomeraciones. En este sentido, *Poema de Chile* y *A pie por Chile* son textos que dialogan

con tradiciones caminantes que encuentran en la naturaleza su principal inspiración. Siguiendo a Solnit, el gusto por el paisaje y las caminatas en espacios abiertos tiene en Europa una historia ya de tres siglos, que se remonta a los primeros románticos: “Se dice que Wordsworth y sus compañeros hicieron del caminar algo distinto y novedoso, y así fundaron el linaje de todos aquellos que caminan por caminar y por el placer de estar en el paisaje” (132). Fueron ellos quienes se atrevieron a salir de los jardines para ir en busca de la naturaleza en estado salvaje, ejercicio que hacia mediados de siglo XIX será exaltado por David Henry Thoreau, gran inspirador de Rojas. Poco a poco, el caminar como acto cultural y experiencia estética se democratiza y expande hacia otros sectores sociales. Así, durante las primeras décadas del siglo XX, se fundan en Gran Bretaña cientos de clubes senderistas de trabajadores que encuentran en el caminar una práctica recreativa frente a la explotación y transformación de sus cuerpos “en una creación de la maquinaria industrial” (Solnit 260). De distintas maneras, *Poema de Chile* y *A pie por Chile* son textos que hablan de este gusto moderno por la naturaleza y el paisaje descrito por Solnit; sin embargo, no podemos desconocer que la práctica del caminar también encuentra sus antecedentes locales en las culturas indígenas y campesina, en el caso de Mistral, y en la cultura popular y anarquista, en el caso de Rojas.

Sobre la base de las ideas recién expuestas, la hipótesis que propongo en torno a *Poema de Chile* y *A pie por Chile* es que en ambas obras el ejercicio de escribir la caminata implica la elaboración de una geografía corporeizada, es decir, mediada por la consciencia del cuerpo y sus sentidos. Las subjetividades caminantes que dan vida a estos relatos de viajes por el territorio chileno se vinculan con la naturaleza y sus múltiples formas de vida desde una perspectiva festiva, que pone en el centro la experiencia revitalizadora del cuerpo y la construcción de relaciones colaborativas que nos hablan de una ética del caminar. Desde esta perspectiva, observaremos cómo en *Poema de Chile*, texto escrito por Mistral en sus años de *errancia extranjera*, la poeta elabora literariamente su deseo de recobrar y recordar la tierra chilena a partir del cuerpo caminante y la conformación de una pequeña comunidad multiespecies, mestiza e intergeneracional; mientras que en *A pie por Chile*, volumen que reúne artículos de prensa escritos por Rojas en su etapa ya adulta o madura, asistimos a una *pulsión de errancia* que se traduce en la realización de caminatas y excursiones ocasionales con amigos y familiares, actividades corporales que le permiten

romper momentáneamente con un estilo de vida urbano, que es descrito en estos textos como sedentario y rutinario.

LA CAMINATA EN POEMA DE CHILE: “¡TAN FELIZ QUE HACE LA MARCHA!”

Comencemos con Gabriela Mistral y algunos apuntes sobre su vida andariega. En 1922, la Premio Nobel de Literatura dejó Chile rumbo a México con el fin de colaborar en la Reforma de Educación impulsada por José Vasconcelos y, antes de su muerte en Nueva York en 1957, regresó a su tierra natal solo en tres oportunidades. En ese intervalo de más de treinta años vivió en España, Portugal, Brasil, Guatemala, México, Italia y Estados Unidos, países donde ejerció cargos diplomáticos y estableció redes de contacto con importantes escritores e intelectuales de su tiempo. Además, durante este período en el extranjero, Mistral recorrió distintos países de América y Europa en su condición de cónsul y escritora. “Vagabunda, eso he sido yo, llámenme hasta gitana, viciosa de rumbos locos, o bobos de puro azar. Vagancia y azar no los quiero para ti, vida querida” (*Caminando* 459), escribe la poeta chilena en una carta dirigida a su secretaria y compañera Doris Dana. Pero la “vagancia” de Mistral no se inicia con su partida a México, sino mucho antes y en su propio país. Desde 1905 hasta 1921 vive en distintas localidades y ciudades chilenas que le permiten conocer el territorio nacional de norte a sur, lugares donde asume diversos cargos vinculados a la docencia escolar.² Así lo señala en su “Cuaderno de Veracruz”, escrito entre 1948 y 1950, cuando se refiere a las críticas que recibe por parte de los chilenos debido a su transitar constante: “Es posible que aquellos chilenos tengan razón en detestar mi errantismo. Pero errante viví allí mismo en Chile. Solo la cordillera me retuvo siete años, siete, en Los Andes” (*Bendita* 251).

Las razones por las cuales Mistral nunca regresa a vivir a Chile son múltiples y muchas veces contradictorias. En sus cartas y diarios se encargó de explicar con detalles las circunstancias de “este destierro que parece enteramente voluntario, pero que no lo es” (*Bendita* 224). Mucho se ha discutido al respecto: si lo de Mistral fue un exilio autoelegido o bien un destierro obligado por ciertas circunstancias políticas y culturales de su tiempo que, de una u otra manera, le fueron desfavorables y postergaron

² Vive en La Compañía Baja, La Cantera, La Serena, Santiago, Los Andes, Traiguén, Antofagasta, Punta Arenas y Temuco (Macías 2005).

su retorno. Sin buscar dar una respuesta definitiva, Martina Bortignon plantea que “el exilio –entendido en un sentido amplio– es la circunstancia existencial desde la que Mistral escribe la mayor parte de su obra y en especial *Poema de Chile*” (154). Esta situación enunciativa es fundamental para ingresar en la lectura de este texto, cuya escritura es el resultado de un proceso largo y demoroso, que acompañó a Mistral por muchos años mientras residía en el extranjero y que finalmente fue publicado de forma póstuma por Doris Dana.³ Como bien sostiene Soledad Falabella, *Poema de Chile* es una “obra “en marcha” . . . que se va escribiendo y reescribiendo continuamente durante un largo periodo de tiempo” (38). Mistral viaja de un lugar a otro con sus manuscritos y desde distintos países del mundo solicita a sus amistades insumos bibliográficos sobre geografía chilena o botánica para poder escribir sus poemas. Y es que una de las grandes dificultades con las que se encuentra la poeta chilena a la hora de escribir su último poemario es la memoria o más bien la falta de ella. En sus diarios se refiere continuamente a la imposibilidad de corregir y acabar sus estrofas de *Poema de Chile* debido al olvido de datos o nombres sobre la tierra chilena.

En este contexto, el “Cuaderno de Nápoles” –fechado en 1952– es de suma importancia, pues allí abundan las referencias sobre el proceso de escritura de *Poema de Chile* y las dificultades a las que Mistral se enfrenta.⁴ La primera de ellas tiene relación con el daño que el “idioma extraño” (*Bendita* 259) produce en la lengua propia: “Se acaba hablando “en libro”, porque solo se lee y no se oye alrededor del idioma propio. Así y todo, aquí he hecho el *Poema de Chile*: sesenta estrofas de seis versos cada una” (*Bendita* 259). Por cierto, la preocupación que la poeta deja entrever es relevante si consideramos que su texto póstumo se caracteriza, precisamente, por recrear el habla popular y campesina de Chile. Pero lo que

más parece inquietar a Mistral es el olvido de la experiencia vivida que ni siquiera las referencias bibliográficas pueden subsanar. Porque lo que realmente mueve a la poeta chilena es el deseo de volver a reencontrarse de manera directa y personal con su tierra, sin la mediación de libros o terceros:

Mi mayor interés de ir a Chile, después de ver a los pocos míos de frontera adentro y hablar con ellos unas semanas, es la necesidad de acabar un larguísimo recado descriptivo sobre Chile. Pero sé que no me dejarán verlo. Sé que tengo que entregarme a la gente por no herirla. Sé que solo veré hoteles y casas de señores. No el paisaje, no los pastos cuyos nombres me faltan, no las cosechas, no la Cordillera a la cual no puedo subir, no los indios, no mi Patagonia querida, no las minas de carbón, no el desierto de la sal. . . (*Bendita* 272).

Finalmente, Mistral parece resignarse a la imposibilidad del retorno en las condiciones que ella quisiera y prosigue con la escritura de su *Poema de Chile*. “Lo escribo como quien sustituye un viaje que iba a hacer y emplea ese tiempo en dejar ahí –en los versos– contado el territorio en la medida de lo que sé y de lo que se puede” (*Bendita* 276), concluye en su cuaderno escrito en la ciudad italiana. Como se advierte en sus palabras, la escritura opera como una sustitución imaginaria frente al viaje que no puede realizar físicamente.

Así, en *Poema de Chile*, Mistral se da licencia para concretar a través de su literatura lo que no pudo hacer en vida: volver a su país y caminarlo.⁵ La poeta imagina su retorno imposible convertida en una fantasma –o un alma en pena (Rojo 321)– y recorre Chile desde el norte hasta el extremo austral en compañía de un niño atacameño y un huemul. Su condición espectral, descrita a partir de palabras como “niebla”, “vaho” y “aliento” (23), le permite recorrer libremente y sin ser vista por otros ese Chile que ella amaba. Como bien sostiene Grínor Rojo, en *Poema de Chile* Mistral “[R]egresa en calidad de fantasma, del fantasma que no ha llegado a ser todavía, pero que muy pronto será, y a un Chile que es menos el país que dejó que el mito o la profecía del que pudiera alguna vez llegar a ser”

3 Según Falabella, *Poema de Chile* es “una obra en marcha”, cuyo proceso creativo se iniciaría cuando Mistral deja Chile en 1922 (57). Rojo discrepa de esta hipótesis y sostiene que *Poema de Chile* comienza a tomar forma en el imaginario mistraliano hacia finales de la década del 30, después de la segunda visita de la poeta a su país (292). Por su parte, el crítico Concha plantea –apoyado en Vargas Saavedra– “que habría que situar los inicios del *Poema* en la segunda mitad de la década 1940-1950” (130).

4 En este cuaderno, el texto es mencionado con otros título además de *Poema de Chile*: “Recado sobre Chile” (*Bendita* 271) y “Viaje imaginario por Chile” (*Bendita* 276). Además, en una carta enviada a Matilde Ladrón de Guevara, Mistral se refiere a este libro como “Poema Criollo de Chile” (*Vivir* 282).

5 En “Cuaderno de los adioses”, Mistral se lamenta por no haber caminado más su país: “Toda mi vida yo resentiré el remordimiento de no haber caminado Chile zancada a zancada, de poseer en mis sentidos apenas unos rumbos de tierra y unos cuantos colores organizados en mi recuerdo, y unos pedazos de carretera” (*Bendita* 292).

(274). Consciente de su fama y de los compromisos sociales que una visita suya habría implicado, en su libro póstumo la poeta camina por los parajes naturales, locales y rurales de la tierra chilena que le hubiera gustado visitar, sin ataduras ni ceremonias protocolares. La escritura, entonces, le da la libertad para crearse un “segundo cuerpo” (*Poema* 15) y visualizar un regreso acorde a sus deseos y necesidades.

En los textos de *Tala* y *Lagar* que abordan el motivo del vagabundeo, el caminar suele ser descrito en términos de insatisfacción y alienación. Por el contrario, en *Poema de Chile*, la caminata en compañía del pequeño indio y el ciervo es representada desde un comienzo como una experiencia que la colma de gozo. “¡Tan feliz que hace la marcha! / Me ataranta lo que veo/ lo que miro o adivino/ lo que busco y lo que encuentro” (15), dice la voz en “Hallazgo” –poema que inaugura el libro– en cuanto sus pies tocan la tierra. El caminar se inviste de un significado festivo y ello se debe a que esta acción le permite recobrar material, espiritual y sensorialmente el país. La mama, quien dice haberlo olvidado todo “menos un valle y un pueblo” (19), se ha propuesto *andar la tierra*⁶ como una peregrina. Su propósito es recordar, recuperar y enseñar su tierra a otros, pero también alabar las distintas formas de vida que allí cohabitan. Lo interesante es cómo el caminar dota de corporeidad a esta ánima en pena capaz de sentir y palpar, dando cuenta de un estado liminar que según Solnit caracteriza al peregrinaje por su búsqueda de lo espiritual a través de lo corporal y lo material (68).

Efectivamente, la mama tiene una condición fronteriza que tensiona los límites entre vida y muerte, cuerpo y espíritu, tal como se observa en este fragmento del poema “Flores”: “No me duele el que no vean/ en cuerpo a la que es de sueño/ que se hace y se deshace/ y es y no es al mismo tiempo./ Lo que importa es que los miro,/ que los palpo y me los tengo/ felices como en los cuentos” (147). La hablante es conciente de su estado intersticial, dicho en frases antitéticas como “se hace y se deshace” o “es y no es”. Sabe que su figura es intangible e invisible para todos, a excepción del niño y el huemul, pero también sabe que tiene la facultad de “palpar” –verbo que se repite constantemente a lo largo del libro– a pesar de no tener un cuerpo. “También sin manos te palpo,/ ay mi ausente y re-

cobrada./ Para haberte y repasarte/ y cantarte tu tonada” (151), le dice la mama a la lavanda, una de sus plantas “extranjeras” predilectas. ¿Cómo se puede palpar sin manos? ¿Cómo tocar siendo fantasma? Lo que posibilita esta aparente contradicción o incongruencia en el poemario de Mistral es la condición caminante de la mama. Al caminar ella no solo recobra la tierra de la que terminó por exiliarse, sino que además reconquista su cuerpo desde una dimensión festiva y gozosa, centrada en la activación de su memoria afectiva a partir de los sentidos. En *Poema de Chile* caminar implica mirar, tocar y oler todo lo que la ruta pone al alcance de los tres viajeros y solo de esta manera la hablante vuelve a recordar y reaprender lo que la constituye como sujeto.

Veamos algunos ejemplos concretos. En distintos textos del libro, los olores permiten a la mama recordar lo olvidado. Mientras camina junto al niño y el huemul, ella va sintiendo el aroma de distintas plantas, hierbas y frutas que aparecen sobre la ruta, activando su memoria y la dicha del vagabundeo: “–Vuela un olor delicado/ y tímido y placentero,/ delgado como la brisa,/ íntimo como el aliento./ Lo había olvidado andando/ campos de olores violentos/ que se dicen y declaran/ casi, casi como un grito./ Sí, sí, ya no recordaba/ este aroma de embeleso” (190). Este fragmento corresponde a la primera estrofa del poema “Frutillar” y allí se observa con claridad cómo el olor de las frutillas, descrito como delicado y cautivador a la vez, la vuelve a conectar con el recuerdo de una memoria que estaba perdida. Situaciones como estas se repiten en otros poemas, por ejemplo, en “Balada de la menta”, lo que pone de manifiesto la importancia concedida en el libro póstumo de Mistral a la dimensión multisensorial del cuerpo caminante. Desde esta perspectiva, resulta importante observar el lugar especial que la poeta chilena concede al olfato y el tacto, sentidos que –junto con el gusto– han sido calificados tradicionalmente por la filosofía occidental como inferiores y corporales por sus implicancias en la experiencia del placer (Korsmeyer 15-16). De ahí la relevancia del poema “Aromas”, dedicado exclusivamente al sentido del olfato, en que la fantasma inicia al pequeño atacameño en los olores del huerto que él aún no logra percibir ni menos distinguir.

Hace ya algunos años, Iván Carrasco propuso entender *Poema de Chile* como un macrotexto de intencionalidad pedagógica, en el que la fantasma asume el rol de madre y maestra que guía al niño para que conozca su tierra y aprenda a vivir (121). Lejos del disciplinamiento de la sala de clases y el pupitre, la mama apuesta por un modelo de enseñanza al aire

6 Parafraseo una expresión de “He andado la Tierra”, poema inédito de Mistral publicado en *Almácigo*.

libre, donde el mundo es aprendido no a través de libros y manuales, sino que desde el contacto directo que permite el cuerpo caminante. En este sentido, la pedagogía mistraliana se distancia del modelo epistémico moderno que, de acuerdo con Santiago Castro-Gómez, emerge con la filosofía de Descartes. Desde entonces hasta nuestros días, Occidente cae en lo que el académico colombiano llama la *hybris del punto cero*, posición pretendidamente neutral y universal de observación, desde la cual se condenan como “obstáculos epistemológicos” todo lo relacionado con la experiencia corporal y las tradiciones culturales no europeas (Castro-Gómez 90). Desde una posición contraria, la “apunta-senderos” (64) –nombre que se da la mama en “Cordillera”– imparte lecciones situadas sobre la base del cuerpo, los sentidos y los conocimientos históricamente inferiorizados por la racionalidad moderna y borroneados en la cultura nacional oficial. Me refiero a los saberes campesinos, indígenas y femeninos que nutren fecundamente la escritura de *Poema de Chile* y que la fantasma se encarga de transmitir al pequeño atacameño mientras caminan. Como bien ha demostrado Rubí Carreño, en este texto la mama le entrega al niño conocimientos sobre plantas medicinales y, a través de este gesto, tanto la fantasma como Mistral “validate the knowledge of mothers and grandmothers” (Carreño 224). En consecuencia, la poeta apuesta por vehiculizar, desde el registro de la poesía, la riqueza y heterogeneidad cultural del mundo popular.

Revisemos algunas de las premisas que subyacen a esta pedagogía mistraliana de los sentidos. Como ya decíamos, el cuerpo caminante permite tener una aproximación directa hacia las plantas, los animales o los ríos que la mama va enseñando a sus pupilos. Desde esta perspectiva, lo que la fantasma busca es que el niño aprenda a relacionarse con la tierra y sus distintos elementos mediante la activación de su cuerpo y los sentidos. Por ejemplo, para enseñarle la salvia la mama le dice: “Mírala, abájate, huele” (140). Y para mostrarle el mar lo invita a escuchar con atención y sin prisa el sonido de las olas: “–Primero, óyelo cantar/ y no cuentes el tiempo./ Déjalo así, que él se diga/ y se diga como un cuento” (76). Conocer desde la experiencia del cuerpo es una fiesta y así lo hace entender la fantasma al pequeño atacameño cuando lo lleva a ver las palmeras de Ocoa: “–Apura el paso y llegando/ a Ocoa crees en ellas./ Unos creen por el ver/ y el tocar y otros bizquean/ hasta en tocando y en viendo/ y estos se pierden la fiesta” (123). Lejos del aprendizaje libresco o mediado por lo que otros han visto o cuentan, la mama busca que el niño se su-

merja personalmente en este paisaje sinestésico (Le Breton 77), donde se superponen profundidades que son visuales, táctiles, sonoras y olfativas a la vez. El aprendizaje, entonces, debe surgir de la propia experiencia y la comprensión del cuerpo como una puerta de entrada cognoscitiva hacia el mundo.

De la mano con lo anterior, la fantasma también busca inculcar en el niño el amor por todas las criaturas y formas de vida que coexisten en la tierra. La mama le enseña que todo lo que él observa es vida y debe ser respetado como tal. El poema “A veces, mama, te digo” es significativo en este contexto. El pequeño atacameño, que en distintos momentos del viaje interroga e incluso cuestiona a su maestra por ciertas actitudes de ella, le pregunta por qué habla “con los animales,/ la hierba o el viento loco” (70) mientras él se hace el dormido. Ella le responde lo siguiente: “–Porque todos están vivos/ y a lo vivo les respondo./ También contesto a lo mudo,/ por ser mis parientes todos” (70). Si el modelo epistémico moderno se sostiene en la premisa que “cuanto mayor sea la distancia frente al objeto, mayor será la objetividad” (Castro-Gómez 90), lo que propone Mistral en *Poema de Chile* a través de la figura pedagógica de la mama es justamente lo contrario. Ella no busca que el niño se vincule con su entorno desde la distancia o una pretendida objetividad, sino desde una relación afectiva basada en el cuidado y el respeto. En coherencia con las epistemologías indígenas que nutren parte de la literatura mistraliana y la declarada devoción de la poeta por Francisco de Asís, la mama le enseña al niño que todas las manifestaciones terrestres son seres vivientes sagrados y dignos de alabanza.⁷ Para ella los árboles, las matas y los animales son sus “hermanos” (71), como decía san Francisco. Desde esta perspectiva, la relación asimétrica entre sujeto y objeto que caracteriza a la episteme moderna se invierte por una relación de horizontalidad y

7 Sobre la presencia del mundo indígena en la poesía de Mistral se sugiere consultar los siguientes textos: “Andina Gabriela” (1997) de Cecilia Vicuña, “Culturas indígenas en la poesía de Gabriela Mistral” de Paula Miranda (2008) y “Otra vez somos los andinos que fuimos. Tala” (2018) de Magda Sepúlveda. En relación con la especial admiración de Mistral por Francisco de Asís, sus *Motivos de San Francisco* –publicados póstumamente en 1965, pero escritos durante su primera estadía en México entre 1922 y 1924 y luego en París y Provenza entre 1926 y 1929 (Horan vii)– son por cierto lectura obligada. Allí la poeta no solo describe con admiración cómo el santo italiano se relacionaba con la naturaleza y sus distintos seres vivientes, sino que además lo caracteriza como un sujeto caminante y su transitar como un caminar amoroso, respetuoso de lo más pequeño y atento a los dolores del mundo.

reciprocidad entre sujeto y sujeto. Por eso en el poema “Huerta” la mama conversa con una hierba como la albahaca y la acaricia, situación que el niño observa con extrañeza y por la cual la reprocha en los siguientes términos: “—Pero si no es más que pasto,/ mama. ¿Por qué la acaricias?” (104). Poco a poco, la fantasma se encarga de enseñarle que no todo es “pasto” y que incluso lo que muchas mujeres llaman “cizaña” (149) es vida.

En definitiva, la pedagogía de los sentidos inculcada por la fantasma es también una pedagogía de lo vivo, que en el futuro le permitirá al pequeño atacameño cuidar y preservar su tierra. Lo anterior se condice con la férrea defensa de los animales que Mistral manifiesta una y otra vez en su *Poema de Chile* en la voz de la mama. Así, en textos como “Perdices”, la fantasma se encarga de que el niño no siga los modelos de masculinidad hegemónica que legitiman su virilidad en actos de violencia como la caza, sino que aprenda a amar y alabar como ella a todas las criaturas: “Los hombres se sienten más/ hombres cuando van de caza./ Yo, chiquitito, soy mujer:/ un absurdo que ama y ama,/ algo que alaba y no mata,/ tampoco hace cosas grandes/ de esas que llaman hazañas” (194). Algo similar ocurre en el poema “El castor” mientras la mama y el indio observan a una castora que cuida y alimenta a sus crías. Como si de un mandamiento se tratara, la fantasma le dice a su pupilo: “Óyeme, indito, oye, Mío:/ nunca mates lo que es madre” (*Poema* 314). El niño acoge esta enseñanza y, movido por la curiosidad de lo desconocido, le responde: “—No mataré, pero... Mama,/ déjame ver el nidero./ ¡Cosa nunca vista!” (314). Como se advierte en los ejemplos citados, la pedagogía mistraliana de *Poema de Chile* se caracteriza por su profunda vocación ecológica y rechazo frente al maltrato animal. Desde esta perspectiva, podríamos decir que Mistral fue una adelantada que se atrevió a pensar lo colectivo a partir de la creación de “parentescos raros” (Haraway 21) y comunidades que trascienden lo estrictamente humano. No por nada Mistral eligió a una mujer ya mayor, un niño indígena y un huemul como los personajes destinados a caminar la tierra chilena. Al respecto, Jaime Concha ha propuesto que tras esta elección la poeta “está tomando partido por los seres más débiles, por las víctimas permanentes de la sociedad y que han sido en Chile objeto de una negación sistemática” (131). A esta iluminadora lectura agregó que esta decisión también implica la proposición de una comunidad nacional alternativa, que se caracteriza por su conformación intergeneracional, mestiza y multiespecies, en que las jerarquías entre adulto y niño, hombre

y mujer, humanos y animales se vuelven porosas. Caminar en la naturaleza es una oportunidad para encontrarse con otras especies y formas de vida, no necesariamente humanas, y en *Poema de Chile* es la mama quien se encarga de que el pequeño indio aprenda a identificar, valorar y amar la biodiversidad del territorio nacional. Lo anterior incluye, por cierto, el cuidado de los animales y las especies endémicas del país.

Pero caminar también implica salirse del camino y la fantasma promueve en sus pupilos los desvíos, actitud que da cuenta de una metodología de enseñanza abierta a la exploración y que por lo mismo se aparta de los sistemas educativos rígidos y disciplinantes. En la poesía chilena, la escuela ha sido imaginada en distintas oportunidades como un espacio denigrante, autoritario y asfixiante tanto para los profesores como los estudiantes. Pienso en textos como “Autorretrato” de Nicanor Parra, “Nunca salí del horroroso Chile” de Enrique Linh y “Mi mano no quiso escribir” de Leonel Lienlaf, entre otros. En *Poema de Chile*, por el contrario, el proceso pedagógico no solo es pensado como una fiesta de los sentidos, sino también como un caminar con otros, respetuoso de los ritmos del cuerpo y abierto a las distintas posibilidades que ofrecen los caminos.⁸ En este contexto, los desvíos —lejos de ser sancionados o prohibidos— son valorados por la mama como experiencias de aprendizaje significativas. Las chinchillas, las palmeras de Ocoa o el lago Llanquihue se conocen cuando los viajeros “tuercen” el camino. “—Otra vez dejar la ruta/ torciendo a cosa vedada” (287), le dice la mama al niño para llevarlo a conocer las aguas del Llanquihue y sus cisnes. Al igual que en otras oportunidades el atacameño se resiste e increpa a su mentora: “—No te entiendo, a veces, mama,/ tuerces el rumbo por nada” (287). Pero este capricho infantil dura poco y finalmente termina asombrado ante la visión del lago y sus aves.

Como hemos podido ver hasta ahora, la caminata en *Poema de Chile* entraña una incuestionable dimensión pedagógica, que busca poner de

8 En relación con los ritmos del cuerpo que la caminata de por sí implica, en *Poema de Chile* esto se observa en los distintos momentos en que los viajeros detienen la marcha para tomar agua (p. ej. “La fuente”) y dormir siesta o descansar cuando llega la noche (p. ej. las canciones de cuna dedicadas al huemul y textos como “Noche de metales” o “Yo me duermo enseguida”, entre otros). En esta misma línea, también resultan relevantes los momentos en que la mama motiva al indiecito a cantar para aligerar la caminata: “porque solo cuando cantas/ se nos aviva la marcha” (145).

relieve un proceso de aprendizaje situado en la naturaleza misma y abierto a la experiencia corporal. Desde ese posicionamiento que se aparta del modelo educativo tradicional, la mama se encarga de transmitir al niño no solo los conocimientos que le permitirán cuidar la tierra, sino también una ética basada en los principios de la reciprocidad y el respeto por todo lo vivo. En el libro póstumo de Mistral, el acto de caminar es comunitario –“Son muy tristes, mi chiquitito,/ las rutas sin compañero” (17)– e implica encontrarse con otros. En especial con seres vivientes no humanos, pero también con aquellos caminantes que, muchas veces sin saberlo, se comparte el mismo camino. En este sentido, es importante prestar atención al poema titulado “La ruta”, en el que se delinea una ética solidaria del caminar. Allí, el camino o sendero principal por el que transitan los tres viajeros es personificado como una mujer generosa y maternal, la “Mujer-Ruta” o “Mama Ocllo Cargadora” (173), quien conduce con afecto y cuidado a quienes caminan por su cuerpo.

En sintonía con esta actitud amable, la fantasma le enseña al niño a pensar en los otros caminantes que vendrán y a compartir lo que generosamente la ruta ha dispuesto para ellos. Cito un fragmento del poema “Frutillar” mencionado más arriba: “Abájate, mi chiquillo,/ hay frutillas que estoy viendo./ Abájate, coge pocas/ y deja algo a los que vienen” (191). Lo que vemos aquí es lo que más adelante, hacia el final de *Poema de Chile*, la fantasma llama la “ley del vagabundo”: “Bien que nos hemos amado/ bajo el orden del camino/ y la ley del vagabundo/ de partir pan y destino/ y de cargar a la espalda/ leña, yantar, ciervo herido” (339). En pocas palabras, esta ley –que aplica para los sujetos errantes como la mama, el niño y el huemul– se sostiene en una visión fraternal del caminar. Cuando se camina con otros se crea una comunidad y sus miembros deben estar dispuestos a compartir la comida, el cansancio o el peso y a ayudar a quienes lo necesiten. Esta es una de las lecciones que la fantasma entrega al niño antes de partir a su morada definitiva y que por cierto también le será de utilidad cuando él tenga su propia tierra o huerta y pueda dejar atrás su vida andariega.

LA CAMINATA EN A PIE POR CHILE: “EL ENCANTO DE LA MARCHA ESTÁ PRECISAMENTE EN LO IMPREVISTO”

Retomemos ahora la figura de Manuel Rojas y algunos detalles de su biografía trashumante. En el caso de Rojas, su vida errante comienza cuando es muy niño. Nacido en Buenos Aires en 1896, sus peripecias trasandinas se inician temprano junto a su familia y luego con su madre Dorotea. “Mis padres eran un poco vagabundos, como yo lo he sido” (24), recuerda Rojas en *Imágenes de infancia*. Luego, con solo dieciséis años, inicia una caminata desde Mendoza a Santiago que lo llevará a cruzar la cordillera de Los Andes a pie, de noche y en plena tormenta de nieve, travesía que será recordada por el escritor en su cuento “Laguna” y su novela *Hijo de ladrón*. Estando ya en Chile, Rojas comienza a deambular con sus compañeros anarquistas por distintos conventillos de Santiago, Valparaíso y el incipiente balneario de Cartagena realizando múltiples trabajos y oficios. “El azar, la necesidad de ganarme la vida de forma inmediata y el deseo de vagar” (*Imágenes* 20) es lo que mueve a Rojas durante este periodo de su vida. En 1920, en un clima de persecución política y frente al temor de ser deportado a Argentina por no tener sus papeles de nacionalidad en regla (Guerra 181), Rojas ingresa a una compañía de teatro y comienza las giras que lo llevan a recorrer Chile desde Tacna hasta el extremo sur e incluso países como Uruguay y Argentina. “El teatro terminó por arrastrarme: era un modo de ganarse la vida y de vagar; me desempeñé como apuntador y gracias a ello puede comer durante unos años y conocer Chile desde Tacna –en ese tiempo chilena– hasta el Estrecho de Magallanes” (22), explica Rojas en su *Antología autobiográfica*. Gran parte de esta vida andariega será ficcionalizada posteriormente por el escritor en su tetralogía dedicada a Aniceto Hevia, su álter ego.

Pero la vida errante que marca la juventud anarquista de Rojas no dura para siempre. En 1928, cuando ya había iniciado su carrera literaria con bastante éxito y alternaba su oficio de linotipista con la redacción de artículos, es nombrado bibliotecario en la Biblioteca Nacional y acepta un puesto de redactor de planta en el diario *Los Tiempos*. “Me convertí, pues, en un burócrata, aunque un burócrata de escasa renta” (16), escribe en su ensayo “Algo sobre mi experiencia literaria”. Desde entonces hasta inicios de los años 60, Rojas lleva una vida más bien sedentaria situada en Santiago –con la excepción de algunos viajes– y sus ocupaciones giran en torno a la familia y la universidad, el periodismo y la literatura. Sin em-

bargo, su vida da un vuelco nuevamente cuando en 1961 es invitado a la Universidad de Washington como profesor visitante. Allí se enamora de la estudiante Julianne Clark, contraen matrimonio y juntos realizan una serie de viajes por México, Estados Unidos, Cuba, España, Portugal, Italia, Francia, la Unión Soviética, Israel y Grecia. En varios de estos países dicta clases y conferencias, actividades gestionadas por el mismo autor con el propósito de conocer otras realidades y encontrarse con algunos escritores. Algunos de estos periplos fueron registrados por el autor en sus libros *Pasé por México un día* (1965) y *Viaje al país de los profetas* (1969), a lo que además se suman los materiales hasta hoy inéditos encontrados en el Archivo Manuel Rojas que se refieren, precisamente, a los viajes realizados durante este periodo.⁹

A diferencia de lo ocurrido con Mistral, quien escribe *Poema de Chile* en plena errancia, las crónicas que conforman el volumen *A pie por Chile* fueron escritas cuando Rojas ha dejado atrás la trashumancia de su juventud y ha optado por llevar una vida más bien sedentaria, dedicada a la familia y el trabajo estable en instituciones estatales como la Universidad de Chile. De acuerdo con lo explicado por el mismo Rojas en el prólogo de este libro, los textos reunidos en *A pie por Chile* corresponden preferentemente a una serie de artículos publicados en la prensa entre 1929 y 1961, periodo que coincide con lo que podríamos llamar la etapa de madurez del escritor, aspecto sobre el cual quisiera detenerme brevemente. En su libro *Novela y nación en el siglo XX chileno*, Ignacio Álvarez aborda las dislocaciones que marcan al narrador de la tetralogía rojiana y sostiene que el “narrador letrado” que revisita en estos textos sus días pasados de juventud y marginalidad coincidiría con la figura de un Manuel Rojas adulto y consciente de su condición de escritor: “Convertido en un escritor, es decir, habiendo transado su antigua libertad a cambio de cierta seguridad y también a cambio de poder escribir, Rojas no intenta –ni tampoco lo hace en sus novelas– explicar la distancia que lo separa del margen que alguna vez ocupó” (Álvarez 106). A partir de esta iluminadora lectura, podemos decir que en *A pie por Chile* ocurre justamente lo contrario: si en sus novelas sobre Aniceto Hevia podemos observar a un Rojas ya adulto que recurre al registro de la ficción para recrear su pasado

anarquista, andariego y marginal, en *A pie por Chile* será el género de la crónica o el artículo periodístico el que le permitirá a ese mismo Rojas reflexionar y escribir sobre su propio presente. Por cierto, en sus textos de prensa Manuel Rojas abordó los más diversos temas y “su” vida, por decirlo de alguna manera, no fue un eje temático de su labor periodística; sin embargo, los escritos sobre sus excursiones y caminatas reunidos en *A pie por Chile* dejan entrever los conflictos y también los acomodos de un Rojas que, como diría Álvarez, ya se había integrado socialmente.

En esta misma línea, resulta importante considerar otros antecedentes puestos de relieve por Pablo Concha en su artículo sobre Rojas y la masonería. Muchas de las crónicas incluidas en *A pie por Chile* se escriben cuando el escritor formaba parte del Club Andino de Chile. De hecho, esta institución –que reunió preferentemente a hombres de clase media apasionados por la montaña– es mencionada varias veces en los textos y también algunos de sus miembros. En su estudio, Concha revela que Eduardo Tischell y O’Higgins Palma –grandes amigos del escritor por esos años– fueron no solo parte del directorio del Club Andino al igual que Rojas, sino también fundadores de la logia Germinación N° 81 a la que perteneció el autor de *Hijo de ladrón* desde 1943 a 1950 (284-297). A partir de este antecedente y otros datos aportados por el investigador, Concha concluye que “En la biografía de Rojas, el andinismo y la masonería se superponen como redes sociales y como comunidades de pertenencia” (297). A lo anterior se suma el matrimonio de Rojas con Valerie López Edwards, mujer de la alta burguesía chilena, en 1941. Este vínculo le permite frecuentar otros círculos sociales, cercanos a la oligarquía tradicional y la clase alta de la época (Concha 295). Juntos, además, se trasladan a vivir a una casa ubicada en las inmediaciones de la avenida Pucuro, sector que el mismo autor define como un “barrio burgués” (*A pie* 139) en su crónica “El queltehue”. De esta manera, Concha demuestra cómo las redes sociales en las que se insertó Rojas durante su adultez van configurando “su nueva posición social” (296). Para efectos de nuestra lectura sobre *A pie por Chile*, estos elementos son importantes para comprender las circunstancias vitales y el lugar de enunciación desde el cual escribe Rojas sus crónicas.

Considerando lo anterior, creo que es importante detenerse en cómo el escritor se autorrepresenta en los artículos de *A pie por Chile* para dimensionar la relevancia que sus paseos por la naturaleza tienen en ese momento de su vida. Tres son las palabras que utiliza Rojas para referirse

⁹ Además de fotografías, en el archivo del escritor se han localizado diarios, artículos y textos de viajes sobre sus estadías en Israel, Cuba, Estados Unidos y la Unión Soviética, entre otros materiales.

a sí mismo y otros individuos con vidas similares a la suya: “hombre de la ciudad” (32), “funcionario” (106) y “papito” (186). En resumidas cuentas, podemos decir que las caminatas de este volumen son narradas por un sujeto ciudadano, absorbido por el ritmo acelerado de la sociedad moderna y el trabajo de empleado público. La imagen que Rojas proyecta de sí mismo es la de un sujeto cada vez con menos tiempo y libertad, que además ha perdido el contacto con la naturaleza y por ello se admira cuando transita por sus parajes. Cito a modo de ejemplo un fragmento de “Andando”, cuando el escritor y sus compañeros han subido la Pirámide de O’Brien y observan asombrados el paisaje natural y rural que se presenta ante sus ojos: “Poco a poco la ciudad desaparece y ya no se ve nada de ella. Empieza el campo, con sus vacas, sus corderos, sus caballos. . . El paisaje va cambiando; es otro aire el que se respira, otro cielo el que se ve; el hombre de la ciudad se pregunta si ha entrado en los límites de otro país. . .” (32-33). En esta misma línea, resulta interesante que Rojas haga hincapié en su condición de padre. Lejos de la figura patriarcal del padre autoritario y distante, en su artículo “Veraneo” el escritor aboga por una paternidad amorosa y un estilo de vida que permita a los hombres estar más cerca de sus hijos, compartir y jugar con ellos. Son dichas circunstancias vitales las que motivan la *pulsión de errancia* manifiesta en las crónicas de *A pie por Chile* y que nos hablan de un Rojas que busca en las caminatas y excursiones ocasionales una línea de fuga frente a un estilo de vida que, poco a poco, se había vuelto rutinario y hasta cierto punto alienante.

Lo interesante es cómo en el caso de Rojas lo corporal y lo intelectual se fusionan al momento de caminar y ello deriva en la práctica de la escritura: no solo se camina, sino que además se escribe sobre el caminar y lo que ocurre durante la caminata. Y se escribe para ser leído por otros. Desde dicho posicionamiento, el escritor da vida en *A pie por Chile* a una geografía corporeizada del territorio nacional, es decir, que se vive, siente y piensa desde el cuerpo caminante. Como veremos a continuación, en los escritos de Rojas las referencias al cuerpo, sus distintas partes y órganos se reiteran una y otra vez. Veamos un ejemplo de “Andando”, específicamente, el momento en que Rojas y sus compañeros se encuentran subiendo el cerro San Cristóbal: “Subimos por el segundo, poniendo a prueba nuestro corazón, nuestros pulmones y nuestras piernas. . . Seguimos la marcha. La sangre zumba a través del cuerpo, laten las sienes y el corazón parece querer huir de nuestro pecho; la garganta aspira ruidosamente el aire y lo devuelve a chorros” (28-29). Lo que esta cita pone de

manifiesto es cómo el acto de caminar permite a estos “hombres de ciudad” salir del sedentarismo y recuperar la consciencia de sus organismos, de su condición física. La descripción rojiana da cuenta de un cuerpo vivo y en movimiento, que opera como un engranaje o un sistema fisiológico interrelacionado y que se activa durante la marcha. Caminar les permite recobrar la consciencia y soberanía de sus cuerpos, recordar que no son máquinas sino cuerpos vivientes.

Ahora bien, el caminar en Rojas no se limita solo a sensaciones físicas o corporales, sino que también implica una dimensión intelectual como ya decíamos: cuerpo y mente van de la mano. De esta manera, en el artículo “Andando” antes citado podemos encontrar varias referencias letradas a las que Rojas hecha mano para describir sus caminatas, el paisaje y su forma de conectarse con la naturaleza. Por ejemplo, el descenso desde el castillo del cerro San Cristóbal es descrito en los siguientes términos:

Los brazos llevan el ritmo de la carrera y mantienen el equilibrio del cuerpo que avanza. Los pulmones se vacían y se llenan de aire, de un aire que huele a eucalipto y a espino, y que está atravesado por silbidos de pájaros y zumbidos de abejorros. Sube por la ladera el suave rumor de las aguas del río. Es una égloga casi urbana la que rodea al hombre que corre, y él corre a través de la égloga, sintiendo en su corazón el aliento y el latido de la vida y de la salud (31).

En este fragmento, los elementos fisiológicos y sensoriales del cuerpo se imbrican con los saberes letrados. Durante la carrera Rojas toma consciencia de su cuerpo sano y sus sentidos se activan para escuchar, oler y observar la naturaleza, al mismo tiempo que describe su inmersión en el paisaje como una “égloga casi urbana”. Probablemente sea el tópico del *locus amoenus* presente en el género de la égloga el que motiva la asociación entre paisaje y literatura sugerida por Rojas. De esta manera, el escritor verbaliza lo que va sintiendo durante la caminata, el “placer de la carrera” (31), y muestra a los lectores santiaguinos –no sin cierto dejo de ironía– que en su misma ciudad existe un paraje natural lleno de vida y belleza que ellos no han sabido ver ni valorar. En esta misma línea, cuando arman campamento en la falda del cerro Manquehue Rojas describe esta travesía como una “novela de aventuras” (35) y luego se refiere a la quebrada Agua del Palo nuevamente en términos literarios: “Se está tan bien aquí, lejos del mundanal ruido, oyendo correr el chorrito de agua de la quebrada, el deslizarse del viento entre el bosque, los cantos de los pá-

jaros...” (35-36). La cita a la “Oda I” de Fray Luis de León, más conocida como “Vida retirada”, nos remite a un estilo de vida sencillo y auténtico, alejado de la ciudad e inmerso en una naturaleza idílica, que de una u otra manera Rojas y sus compañeros encuentran durante sus caminatas y excursiones. Podemos decir, entonces, que en *A pie por Chile* la naturaleza se camina y disfruta no solo a través del cuerpo, sino también desde el filtro de la literatura. La manera que Rojas tiene de relacionarse con el mundo natural, así como la idea del goce vinculado a este espacio, están mediadas por sus lecturas y conocimientos literarios.

Lo anterior nos conduce inmediatamente a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las motivaciones que subyacen a las caminatas realizadas y escritas por Rojas en *A pie por Chile*? Si bien existen varias respuestas posibles, creo que la más importante ya fue dicha por Antonia Viu en su estudio sobre este libro de Rojas: “Frutas, cerros, esteros, ríos, nieve, playa y mar son los protagonistas de estas crónicas, una naturaleza que se recorre sin un afán naturalista, antropológico ni siquiera turístico, porque todo afán cede a la curiosidad gratuita, al placer de andar” (127). Mientras en la narrativa rojiana muchos de sus personajes deambulan ante todo por necesidad o para sobrevivir, en los artículos de *A pie por Chile* Rojas y sus amigos caminan por placer. Muchos recorridos concluyen en vistas panorámicas que asombran a los caminantes o descansos bajo árboles nativos y aguas refrescantes, tal como se describe en este fragmento del artículo “Esteros del cajón del río Colorado”: “La vista del Relbo nos dejó, a mí y a mi compañero, con la boca abierta. En un cauce de unos tres o cuatro metros de ancho corría el agua más pura y fresca que había visto y sentido en mi vida. . . Nos refrescamos allí, bebiendo sus aguas y bañándonos rápidamente en ellas, descansando después unos instantes bajo la sombra de los árboles. . .” (72). Pero el placer de andar o caminar también se relaciona con la idea de la naturaleza como una experiencia estética e incluso sublime, que por cierto recuerda la tradición de los románticos. Así, cuando Rojas explica al inicio de “Una excursión accidentada” por qué los andinistas insisten en subir a la montaña a pesar de los riesgos y los accidentes que ello implica, señala que los motivos no son materiales sino la pasión por la belleza y el desafío corporal: “La única respuesta es la pasión: una pasión sin límites por algo que existe en las montañas, tal vez su belleza, quizá su soledad, el peligro, la lucha, la aventura o el deseo de poder a prueba la resistencia de un organismo al cual la vida sedentaria carcome lentamente” (116). Por lo tanto, el placer de andar no está

exento de peligros y exigencias tanto físicas como mentales; sin embargo, Rojas valora la caminata como una práctica corporal revitalizante a nivel individual y colectivo: quien camina reconquista su cuerpo, pero también se reencuentra con otros y la belleza creadora de la naturaleza.

Desde esta perspectiva, el escritor chileno establece una clara diferenciación entre la caminata por parajes naturales y otras maneras de caminar que son descritas en términos más bien negativos o asociados con una idea de displacer. Me refiero específicamente al deambular urbano, que en el fragmento sobre la calle San Diego del artículo “Andando” es representado de la siguiente manera: “El hombre que anda mucho por el centro tiene ya ciertos movimientos especiales en el cuerpo; lo mueve así o de este otro modo; lo hace girar hacia la derecha o hacia la izquierda, según sea la dirección del obstáculo que avanza hacia él, y con estos movimientos ya maquinales evita los estrellones y los enredos. . .” (44). A diferencia de la marcha libre, abierta a lo imprevisible y muchas veces llena de barro o mojada por la lluvia, la caminata por la ciudad es puesta en escena como un andar mecanizado, torpe y confuso. Para Rojas, el caminar se asocia con el placer que proporciona el cuerpo en movimiento, con sus sentidos en estado de alerta y el descanso bajo un chorro de agua. Lo anterior se visualiza con claridad en las fotografías de las excursiones relatadas en *A pie por Chile* que se encuentran en el Archivo Manuel Rojas. Lejos de la imagen pública que tradicionalmente tenemos del escritor, por lo general vestido de manera formal y en una postura algo empaquetada, en estas fotografías vemos a un Rojas más relajado, incluso en traje de baño, y acompañado de sus amigos y familiares.

Otra de las razones que motivan el caminar en los textos de *A pie por Chile* es el conocimiento. Ya lo decía Rojas en las palabras introductorias de su libro: lo que él espera con sus textos es inspirar en otros “el deseo de caminar su tierra y conocerla con detención” (13). En coherencia con este propósito, en varias crónicas podemos observar a un Rojas aventurero, curioso y explorador, que se desafía continuamente con el objetivo de ver otros paisajes o explicarse algún fenómeno de la naturaleza. “Para conocer los rincones y gozar y experimentar su belleza es mucho mejor un caballo o una mula o, menos que esas cabalgaduras, las propias piernas” (105), aconseja el escritor al inicio de su artículo “Rincones de Chile”,

en una clara alusión a Mariano Latorre.¹⁰ Gracias a su propio esfuerzo físico y pasión por caminar, Rojas logra descubrir dónde nacen las aguas cuyos orígenes o fuentes lo intrigan, situación que se repite en distintos textos. Por ejemplo, en “Esteros del cajón del río Colorado”, relata su interés por “averiguar dónde nace el estero El Coipo” (66) y cómo en compañía de sus hijos y amigos logra dar con el lugar de su nacimiento. En este contexto, aparece la afición del escritor por la fotografía, técnica que utiliza para registrar sus salidas y descubrimientos: “Tomé foto de las tres gotas, pero, al revelarla, no aparecieron. El Coipo no nació, se hacía como podía. . .” (66). La fotografía, así como la escritura, son soportes de sus memorias y reflexiones sobre el caminar.

En línea con lo anterior, las caminatas rojianas por la naturaleza también se caracterizan por potenciar el encuentro con el mundo animal. Conejos, zorros, mariposas y pájaros atraviesan los escritos de *A pie por Chile*. Como bien señala Le Breton, “La caminata es una zoología que nunca termina de ofrecer nuevos animales a la vista o a las orejas de los caminantes” (65). En el caso de Rojas, su predilección está con las aves, animales que aparecen una y otra vez en sus cuentos y también en sus artículos de prensa (Barros 2021). Sus textos “El queltehue” y “Cóndores en libertad”, ambos de *A pie por Chile*, así como las múltiples referencias a distintos pájaros –gaviotas, taguas, garzas, etc.– que observa mientras camina por la playa o la montaña, son un ejemplo de ello. En este contexto, el artículo “De Vichuquén a Cobquecura” incluido en la edición de *A pie por Chile* de Catalonia es probablemente el más ilustrativo.¹¹ Allí Rojas nos deslumbra con sus conocimientos sobre estos animales y su capacidad para describir tanto sus rasgos físicos como conductas. Es así como nos enteramos de que en sus caminatas por Licantén y sus inmediaciones observa pájaros que desconocía hasta ese entonces: “Caminando solo llegué a lugares en que parecía que nunca nadie había estado. . . Vi allí pájaros que no había visto nunca y que no he vuelto a ver” (220). Estos pájaros son: el Trabajador, el Siete-Colores y el Runrún. Cito una de sus descripciones: “el Siete-Colores, además llamado *Trif-Trif Trome* por los araucanos (en Chiloé lo llaman Matraca), el pajarito más lindo de Chile,

más pequeño aun que el Chercán, también artista de la casa propia, con el agregado que es tan elegante que lo cuelga del tallo de una totora” (220, cursivas en el original). Luego de leer este fragmento, resulta fácil imaginarse a un Rojas deslumbrado por el avistamiento de pájaros que no conocía y sobre los cuales tuvo que investigar y leer para poder escribir sobre ellos. Y es que las aves ocupan en el imaginario literario rojiano un lugar fundamental, pues estas son asociadas con el valor de la libertad. De ahí la relevancia de “Cóndores en libertad”, crónica en que Rojas describe admirado el vuelo de unos cóndores sobre sus cabezas en el cerro Alto de los Bronces, estableciendo una oposición entre estos y sus pares en cautiverio.

Finalmente, la caminata rojiana implica –al igual como ocurre en *Poema de Chile* Mistral– una ética de lo colectivo. En las crónicas de *A pie por Chile* Rojas siempre camina con otros: sus amigos, los compañeros del Club Andino o sus hijos. Como bien sostiene Viu en su estudio antes citado, “la caminata en Rojas expresa la necesidad de orientarse sobre un territorio compartido con otros” (118). Los artículos sobre las excursiones a la montaña con los integrantes del Club Andino son significativos en este contexto, pues ponen de relieve un caminar exigente y muchas veces arriesgado, que se sostiene en la experiencia de una comunidad. Así, en “Excursión al Purgatorio”, vemos a un grupo de hombres “enamorados” (49) de la cordillera, que han decidido escalar con un equipamiento bastante precario y mochilas cargadas el cerro Purgatorio. En dichas circunstancias las decisiones se toman en grupo. Juntos deciden qué camino seguir o cuál es el mejor lugar para armar campamento. Cuando llegan a la cumbre, a más de dos mil cuatrocientos metros de altura, el cansancio compartido se mezcla con una profunda sensación de felicidad por la meta alcanzada:

Linda jornada. Lindo día. Maravilloso paisaje. Es la una de la tarde, es decir, nos hemos demorado siete horas justas en llegar hasta aquí. ¡Y qué siete horas! Me tiendo en el suelo, en el duro suelo, que me parece un colchón de plumas, y descanso. Creo que nadie ha descansado con mayor satisfacción que yo. Y nadie puede decir que no merecía, que no merecíamos, ese descansillo (58).

Algo similar se observa también en el artículo “Una excursión accidentada”, que como su título bien lo indica está llena de obstáculos –temporal incluido– que los amigos del club deben sortear. El viaje a los refugios Lagunillas y Piuquencillo no resulta como lo esperaban, porque

10 Me refiero al libro de Latorre *Chile, país de rincones*.

11 En la edición de *A pie por Chile* realizada por Daniel Muñoz y publicada en Catalonia se agregaron 27 artículos a los 65 originales incluidos por Rojas. “De Vichuquén a Cobquecura” es uno de estos.

“el andinista propone y la cordillera dispone” (117), y los excursionistas se consuelan compartiendo sus deseos y delirios en esos momentos difíciles. En ese mismo relato vemos a Rojas abriendo camino en medio de la nieve y también ayudando a su amigo Palma O’Higgins a llevar su mochila: “Sentí hacia él, al oír esa respuesta, un profundo sentimiento de compañerismo y de amistad, tal vez el mismo que sintió él cuando, viéndolo tan cansado, le pedí su mochila y me la eché al hombro” (128). Y es que efectivamente lo que moviliza a este grupo de aventureros y amantes de la naturaleza es un profundo sentido de amistad y solidaridad. Para Rojas, el caminar es un ejercicio hasta cierto punto de camaradería y que se practica entre hombres. Es cierto que en los relatos sobre sus travesías también hay mujeres, pero los protagonistas —además de la naturaleza— son en primer lugar el mismo Rojas y luego sus compañeros masculinos de ruta.

A MODO DE CIERRE

El primer objetivo de este ensayo fue proponer una lectura en diálogo sobre *Poema de Chile* de Mistral y *A pie por Chile* de Rojas, escritores que por lo general no suelen ser leídos de manera conjunta y que, como hemos podido observar, tienen varios puntos de encuentro que se relacionan con sus biografías errantes y el afán de escribir sobre el acto de caminar. En distintas circunstancias vitales, ambos autores decidieron escribir un relato de viaje por el territorio nacional, en que el construyen una imagen de sí mismos como cuerpos caminantes en compañía de otros. En el marco de su errancia extranjera, Mistral recurre a la poesía para concretar su retorno imposible y se imagina recorriendo la tierra chilena a pie en compañía de un niño y un huemul. Rojas, por su parte, escribe artículos de prensa sobre las caminatas y las excursiones que realiza en sus tiempos libres junto a sus amigos y familiares, dando cuenta de una pulsión de errancia que marca una etapa de su vida adulta. Aunque las motivaciones que subyacen a la escritura de *Poema de Chile* y *A pie por Chile* responden a coyunturas vitales y escriturales distintas, resulta interesante pensar en las convergencias que hemos podido rastrear en ambos textos. Enumero a modo resumen las más importantes: la decisión de escribir sobre el acto de caminar y lo que ocurre durante la caminata (en Rojas se suma también la fotografía); el lugar central que ocupa el cuerpo y su dimensión festiva en el conocimiento del territorio nacional; la invitación a los lectores a recorrer y descubrir el país desde sus parajes tanto naturales como loca-

les; y la conformación de pequeñas comunidades andariegas que remiten a una ética colectiva y solidaria del caminar.

Considerando lo anterior, quisiera profundizar brevemente en tres ideas. Si bien ambos textos fueron publicados en 1967, sus procesos creativos datan, al menos, de la década del 40. En este sentido, me parece importante relevar la mirada anticipada de Mistral y Rojas respecto al cuidado y la preservación de la naturaleza promovida por los movimientos ecologistas desde los años 60 hasta hoy.¹² Tanto en *Poema de Chile* como en *A pie por Chile*, ambos escritores demuestran no solo un profundo conocimiento de la flora y fauna del país, sino también una enorme sensibilidad frente a todo tipo de vida no-humana. En sus poemas, Mistral pone de manifiesto su amor por las plantas —en especial las hierbas— y defiende con ímpetu a los animales que son amenazados por el actuar predatorio de los humanos y, en particular, de los hombres. En sus crónicas, Rojas comparte sus conocimientos y experiencias sobre la montaña, rescata los saberes populares de los arrieros y nos deslumbra con sus descripciones detalladas sobre distintos tipos de pájaros. En definitiva, *Poema de Chile* y *A pie por Chile* son obras que convergen en una valoración temprana de la biodiversidad del territorio chileno y que inspiran a conocer el país desde una mirada alternativa a los relatos nacionales oficiales. En sus textos no hay héroes ni grandes monumentos, sino la naturaleza en sus múltiples manifestaciones y formas de vida: allí radica la grandeza nacional. Y para ambos autores la mejor manera de conocerla es a pie, caminando.

Pero esta caminata, como ya decíamos, no se realiza solo sino en compañía de otros. El caminar propuesto por Mistral y Rojas es colectivo; sin embargo, la comunidad que ambos escritores imaginan —al decir de Benedict Anderson— tiene una composición bastante disímil. En el caso de *Poema de Chile*, Mistral da vida a una pequeña comunidad multiespecies, mestiza e intergeneracional liderada por una mujer mayor, problematizando de esta manera los imperativos patriarcales y coloniales que históricamente han configurado el Estado-nación chileno. Adelantada a los tiempos y antes que cualquier teoría posthumanista, la escritora de Montegrande se atrevió a pensar vínculos fraternales entre humanos y animales, viejos y niños, blancos e indígenas como una forma posible

¹² Para una lectura ecocrítica de *Poema de Chile*, se sugiere revisar el artículo “La loca ecología de Gabriela Mistral” (2017) de Andrea Casals.

de replantear la comunidad nacional. En el caso de *A pie por Chile*, Rojas articula una comunidad más convencional, conformada preferentemente por hombres y, en ocasiones, por algunas mujeres y niños. Hijo de su tiempo y en línea también con su “nueva posición social”, como sostiene Pablo Concha, el autor de *Hijo de ladrón* da vida a una comunidad masculina de sujetos urbanos, muchos de ellos profesionales y de clase media, congregados en organizaciones como el Club Andino de Chile. Son hombres que responden a ciertos estereotipos hegemónicos de masculinidad, como el aventurero o el explorador, pero que también son sensibles frente a la belleza de la naturaleza y padres amorosos que quieren pasar más tiempo con sus hijos. Además, las relaciones que establecen entre ellos son solidarias y fraternales, al igual como ocurre en *Poema de Chile* con la mama, el pequeño atacameño y el ciervo. Y es que en ambos textos quienes caminan forman una comunidad y por eso se ayudan y acompañan unos a otros. Esa es la ética colaborativa del caminar propuesta por Mistral y Rojas.

Por último, me parece que la lectura en diálogo sobre el caminar en torno a *Poema de Chile* y *A pie por Chile* también invita a una entrada de género que queda pendiente para un próximo estudio. Caminar al aire libre y en el espacio público, así como ser un sujeto errante y sin residencia fija, no es lo mismo en el caso de un hombre o una mujer. La misma Gabriela Mistral fue objeto de críticas debido a su vida andariega, situación que tematiza críticamente en su *Poema de Chile* en voz de otras mujeres y del mismo niño. Caminar es un acto estético y político de resistencia, que problematiza las nociones de frontera, los imperativos de la productividad económica y la territorialidad patriarcal que divide los espacios públicos y privados en masculino y femenino. De ahí la necesidad de revisar cómo las caminatas elaboradas por Mistral y Rojas, en consideración de sus respectivas inscripciones de género, pueden ser leídas como ensayos o exploraciones de nuevas rutas literarias, políticas e identitarias que desafiaron y transgredieron la cultura de su tiempo.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Ignacio. “El diagrama de un nuevo pacto”. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Barros Cruz, María José. ““Cosas de pájaros”: animales, libertad y errancia en los artículos de prensa de los años 40 de Manuel Rojas”. *Anales De Literatura Chilena* 35 (2021): 151–160.
- Bortignon, Martina. ““Al país de la hierba / a donde hay tierra sobrada”: Magallanes como utopía y disolución en Poema de Chile de Gabriela Mistral”. *Literatura y lingüista* 42 (2002): 149-171.
- Campos Bustos, Juana Lorena. *Errancia. Migrantes y vagabundos judíos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Santiago: RIL Editores, 2018.
- Carreño, Rubí. “Making the Sunflower Sing: Medicinal Plants in Women’s Songs, Tonadas, and Poems: Chile-Wallmapu XX-XXI”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 28 (2019): 215-234.
- Castro-Gómez, Santiago. “El lado oscuro de la “época clásica”. Filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII”. *El color de la Razón: racismo epistemológico y razón imperial*. Comp. Walter Mignolo. Buenos Aires: Del Signo, 2014.
- Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Concha, Pablo. “Manuel Rojas, masón: primeras aproximaciones”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Eds. María José Barros y Pía Gutiérrez. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Guerra, Jorge. *Manuel Rojas, narrativa de la imagen. Su vínculo con el cine y la televisión*. Santiago: Narrativa Punto Aparte, 2020.
- Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM, 2003.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Ediciones Consonni, 2020.
- Horan, Elizabeth. “A note of this edition”. *Motivos: the life of St. Francis*. Ed. y trad. Elizabeth Horan. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 2013.

- Korsmeyer, Carolyn. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Le Breton, David. *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2014.
- Macías Brevis, Sergio. *Gabriela Mistral o retrato de una peregrina*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2013.
- . *Caminando se siembra. Prosas inéditas*. Comp. Luis Vargas Saavedra. Santiago: Lumen, 2013.
- . *Vivir y escribir. Prosas autobiográficas*. Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: Ediciones UDP, 2015.
- . *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo*. Comp. Jaime Quezada. Santiago: Catalonia, 2019.
- Quintana, Cecile; Gilard, Céline. “En torno a las definiciones de “errancia versus exilio” y “errancia cautiva”. *Sujetos y escrituras de la errancia en América Latina*. Ed. Cecile Quinta. Francia: Editions des archives contemporaines, 2020.
- Rojas, Manuel. “Algo sobre mi experiencia literaria”. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1961.
- . *Antología autobiográfica*. Santiago: LOM, 2008.
- . *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia, 2016.
- Rajo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. Una historia del caminar*. Santiago: Hueders, 2015.
- Viu, Antonia. “El orden de los cuerpos: la caminata en Imágenes de infancia y A pie por Chile”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Eds. María José Barros y Pía Gutiérrez. Santiago: Ediciones UC, 2020.

isabel ibaceta
anahí troncoso araya

Universidad de O'Higgins
isabel.ibaceta@uoh.cl

Universidad de O'Higgins
anahi.troncoso@uoh.cl

un día soleado (2018): el paisaje de lo cotidiano, ecos de una identidad urbano-barrial popular¹

*A Sunny Day (2018): the landscape of the everyday,
echoes of a popular urban-neighborhood identity*

recibido 30/09/2021
aceptado 24/11/2022

RESUMEN

A partir del análisis del libro-álbum *Un día soleado* (2018) de Rafael Rubio y Gabriela Lyon reconocemos imaginarios identitarios vinculados a prácticas culturales cotidianas y urbanas, junto con elementos patrimoniales y personajes de raigambre popular que construyen sentidos de lo nacional que se distancian de perspectivas esencialistas. Esta articulación discursiva de lo identitario, proponemos, da cuenta de un giro en la narrativa para las infancias de la última década, la que entre 1990 y 2010 se centró principalmente en visibilizar las culturas nativas, desde una perspectiva en la que predominaba la idea de unificación y homogeneización de la diversidad cultural.

PALABRAS CLAVE

Identidad nacional, literatura infantil, estudios del paisaje, Rafael Rubio, Gabriela Lyon.

ABSTRACT

From the analysis of the picturebook *Un día soleado* (2018) (*A sunny day*)² by Rafael Rubio and Gabriela Lyon, we recognize identity visions related to everyday and urban cultural practices, together with heritage elements and literary characters of popular roots which build up national identity senses that depart themselves from an essentialist perspective. This discursive articulation about identity, we propose, shows a change in Chilean children's narratives of the last decade since between 1990 and 2010 this was mainly focused on making native cultures visible, from an approach in which the idea of unification and homogenization of cultural diversity predominated.

KEYWORDS

National identity, children's literature, landscape studies, Rafael Rubio, Gabriela Lyon.

INTRODUCCIÓN

Las producciones literarias han influido históricamente en los procesos de creación, legitimación y difusión de discursos de identidad nacional en América Latina. Parte de ello, se da cuenta en diversas aproximaciones teóricas, tanto desde la esfera de los estudios literarios y culturales, así como desde la historiografía y la historia de las ideas (Sommer; Anderson; Brennan; Rojas Flores; Subercaseaux; entre otros/as). Desde el ámbito de los estudios literarios en Chile, existe una producción significativa de investigaciones que abordan los fenómenos y problemáticas que suscitan las discursividades de lo nacional y/o lo identitario (Yankas; Antillanca y Loncón; Carrasco; Mansilla; Rojo et al; Salomone et al; Álvarez; García; Traverso y Kottow, entre otros/as). Este notable interés académico, no obstante, es aún incipiente para el caso de las narrativas publicadas específicamente para las infancias, puesto que solo desde comienzos del siglo XXI la academia, principalmente en el extranjero, se ha abocado al estudio de los discursos sobre lo identitario en este tipo de literatura. A partir de entonces, se ha puesto en evidencia su relevancia en los procesos de conformación, transmisión, validación o subversión de imaginarios de identidades nacionales y regionales. Así, en las últimas dos décadas se visibilizan las relaciones entre estos discursos literarios y

1 Este trabajo se enmarca dentro del "Proyecto puente: identidad nacional, lectura y sistema escolar" (2021), financiado por la Vicerrectoría Académica de la Universidad de O'Higgins.

2 Esto corresponde a una traducción libre del título, dado que hasta donde sabemos no existe una versión en inglés de este libro-álbum.

fenómenos como la globalización y el imperialismo (Panau y Tsilimeni; Jones; entre otros/as); el colonialismo (Bradford; McGillis); los procesos de la modernidad (Truglio); los sentidos de pertenencia territorial (Doughty y Thompson; Carroll; Fischer); la constitución de una lengua nacional (Meek; Stephens); los conceptos de raza (Bradford; Keane; Ying-yu Chen); de ciudadanía, de mestizaje e interculturalidad (Kelen y Sundmark; Ibaceta; Sepúlveda y Astudillo; Franco; Valenzuela et al.), y su consecuente influencia en la cohesión social de los grupos humanos. Considerando la variedad de aproximaciones ante los discursos literarios, nos parece indispensable examinar y preguntarse por las construcciones de sentido que se articulan en la literatura para la infancia y cómo estas alimentan y conforman los imaginarios identitarios que pueblan el campo cultural. En tanto producción cultural que circula socialmente, dirigida a un público específico, la literatura para niños y niñas puede afectar positiva o negativamente en la elaboración de discursos identitarios que integren –o excluyan– la diversidad entre las nuevas generaciones, por lo que su análisis resulta fundamental en un contexto social marcado por la migración.

Con el propósito de contribuir a la exploración de estos fenómenos discursivos en Chile, proponemos en este artículo un análisis semiótico del libro-álbum *Un día soleado* (2018). Utilizamos el concepto “libro-álbum” como traducción libre del término “picturebook” que acuñan Maria Nikolajeva y Carol Scott para referirse a libros cuya historia se articula necesariamente a través de una interdependencia entre el texto y la imagen. De allí la necesidad de unir las palabras ‘libro’ y ‘álbum’ y generar un único término (226).³ Al enfrentarse a trabajar con esta tipología de texto, es necesario precisar que utilizaremos los conceptos que en los años 90 ya establece Lawrence R. Sipes para referirse tanto a la información verbal como pictórica (imágenes); elementos característicos de los libros-álbum. Sobre la base de variados estudios previos, Sipes estratégicamente opta

por nominar “texto verbal” al primer elemento y “texto visual” al segundo (97), en el entendido de que tanto una palabra como una imagen son signos que comunican ideas y conceptos traducibles en palabras, siendo ambas formas narrativas. En consecuencia, en lo que sigue nos referiremos al texto como *texto verbal o narrativa verbal* y a las imágenes (ilustraciones) como *texto visual y/o narrativa visual*.

Realizamos la lectura de este libro-álbum desde paradigmas provenientes desde la *imagologie*, los estudios de paisaje y el postcolonialismo, entre otras. A partir de estas aproximaciones teóricas comprendemos lo nacional como un fenómeno social y discursivo ligado a la abolición de los regímenes monárquicos europeos a partir del siglo XVIII (Anderson 7) y durante el siglo XIX en Chile (Correa 11). El fin de la estructura monárquica, da paso a la implantación del nuevo ordenamiento político y territorial de la mano de la creación de los nuevos *estados-nación* que buscaron asegurar la gobernabilidad y el éxito económico por parte de la burguesía, generando en la población un sentido de soberanía y comunidad ligadas a aspectos territoriales (Brennan 47). A partir de estos procesos históricos, entendemos la identidad nacional como una abstracción mítica (Mariátegui 235), como una convención social articulada discursivamente a lo largo de la historia (Beller y Leerssen 22), la que, no obstante, tiene alcances materiales, permitiendo el establecimiento de formas concretas de economías administrativas y de mecanismos de control sobre la población (Bhabha 292; Larraín 13; Brennan 47, Williams 19). Dichos alcances permiten que los sentidos nacionales, de suyo subjetivos y variables a través de las épocas, sean reconocidos, aceptados e incluso venerados por diversos grupos sociales (Brennan 67).

Desde estas coordenadas teóricas, nos aproximamos a *Un día soleado* (2018), escrito por Rafael Rubio, ilustrado por la artista visual Gabriela Lyon y publicado por Ediciones Ekaré Sur. En el año 2019 esta obra recibió el prestigioso Premio Municipal de Literatura, instituido por la Municipalidad de Santiago en 1934, con el cual se ha galardonado a reconocidos autores y autoras de gran trayectoria. El libro-álbum, utilizando la técnica del grafito y la acuarela, narra la aventura de Simón, un perro callejero que vive en la ribera del río Mapocho y que cierto día conoce a Rafaela, una niña con la que juega en el parque hasta que otro perro roba la cartera de la niña. A partir de este evento, Simón y Rafaela intentan recuperar lo robado, siguiendo por el casco histórico de Santiago al perro ladrón. Mediante un relato que se configura a través del diálogo entre tex-

³ El libro-álbum nace en Europa alrededor de los años 60 y desde entonces se valora como una de las creaciones y contribuciones más características del campo de la literatura para las infancias. Esta es una tipología en la cual la narrativa se constituye a partir de la interrelación e interdependencia de los signos verbales (palabras escritas) y no verbales (imágenes) (Nodelman VII). El libro-álbum es a la vez una forma de arte que involucra una riqueza y complejidad desde la esfera del diseño editorial, es un objeto cultural, histórico, económico (Bader en Arizpe y Styles 19) y es una herramienta de socialización de las nuevas generaciones que articula un concepto sofisticado de lectorado implícito (Nodelman 35).

tos verbales y visuales, anclado en el registro genérico del verso popular y la cueca, asistimos a un recorrido por el centro de la capital que nos lleva desde la ribera del río, al Parque Forestal, al Museo Nacional de Bellas Artes, al Mercado Central y que llega hasta el puente Cal y Canto. Una vez que recuperan la cartera, el perro Simón y la niña vuelven en dirección hacia el oriente, donde se contempla el Mercado Tirso de Molina, el que se proyecta en perspectiva en la ilustración, desde el lecho del río.

En lo que sigue, levantamos la hipótesis de que a partir de la segunda década del siglo XXI se observa un giro en las tendencias discursivas relativas a la identidad nacional en la narrativa para niños y niñas en Chile, las que entre 1990 y 2010 se centraron en particularizar y visibilizar las culturas nativas, en una aproximación en la que predomina un resultado de unificación y homogeneización de la diversidad cultural, bajo la idea de *lo nacional*. Esta aproximación, según Isabel Ibaceta, está prominentemente ligada a una valoración de lo identitario en tanto fenómeno histórico, mítico y fundacional, donde el pasado y las raíces son el centro (“Chilean Children’s Literature” 61). Desmarcándose de este tipo de relato, identificamos que desde aproximadamente el año 2010 la narrativa para la infancia se preocupa más bien por lo regional, sin que ello se reduzca a ser parte del *todo nacional*. Este giro se articula dando valor además a la cultura material e inmaterial y a las prácticas culturales y cotidianas actuales, particularizadas por su emplazamiento territorial barrial. Con ello, lo identitario se desliga de las figuraciones literarias que conciben la identidad como una remanencia de procesos (culturales, raciales, etc.) pasados. Pensamos que *Un día soleado* es una obra representativa de este giro discursivo, giro que se cristaliza en un corpus mayor que es parte de un proyecto de investigación en curso.⁴

En concordancia con nuestra propuesta, problematizamos, desde algunas coordenadas de los *estudios del paisaje* y la *imagologie*, cómo la interrelación entre la narrativa verbal y visual rompe con las perspectivas unificadoras que ensalzan lo nacional y las raíces primigenias nativas, visibilizando al contrario lo cotidiano, urbano y lo barrial anclado en el presente. En segundo lugar, y de la mano de lo anterior, discutimos el

rol que le cabe a la construcción de una cultura popular y callejera en los sentidos identitarios que *Un día soleado* busca relevar. Las dos dimensiones previas dialogan y se connotan, en una red de significantes/significados, que incluye los ecos musicales que enfatizan como elemento identitario la tradición oral y la música de vertiente popular, como damos cuenta en el último apartado.

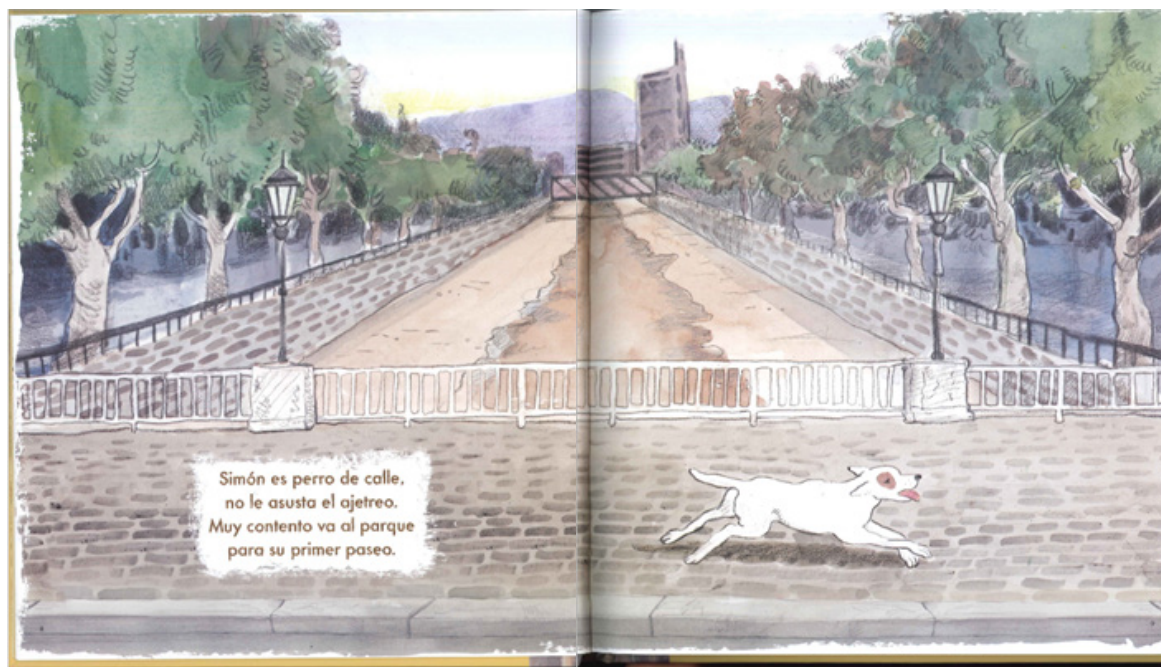
LO COTIDIANO, URBANO Y BARRIAL: OBLITERANDO LOS SENTIDOS UNIFICADORES DE LO NACIONAL

Un día soleado (2018) es un relato del devenir, del circular, del tránsito de *lo cotidiano*. Las marcas y realización de elementos identitarios se palpan desde allí, desde el momento presente. Esta es una historia que, a diferencia de las narrativas de la década del año 2000, no se centra en enaltecer en tono grandilocuente o mítico algún elemento, proceso o personaje, cuya presencia cristaliza una visión identitaria esencialista anclada únicamente en la sedimentación histórica, las tradiciones y el pasado. El alejamiento de Rubio y Lyon de este tipo de gran relato fundacional anclado en las raíces españolas y nativas originarias, que es predominante en la década precedente, es evidente a partir del propio título del libro: *Un día soleado*, el cual nos sitúa de plano en un día cualquiera, en un momento ordinario y presente. Esta perspectiva del ahora, denotativamente se enfatiza por medio tanto de la narrativa verbal como de la narrativa visual.

La narrativa verbal que moviliza principalmente la acción del relato, da cuenta de una situación cotidiana de la vida de un perro: “Simón es perro de calle,/ no le asusta el ajeteo./ Muy contento va al parque/ para su primer paseo” (Rubio y Lyon 8). Se observa que el paseo no es algo fortuito o extraordinario, sino parte de una rutina que Simón tiene.

La sensación de lo cotidiano se intensifica dada la exposición, a través de la narrativa visual, de elementos materiales y característicos que son totalmente reconocibles para cualquier habitante de Santiago y que representan un paisaje ineludible en sus desplazamientos constantes por la capital, como se observa en la imagen previa. El perfil metropolitano central que se aprecia en ella, se suma a diversos significantes que dan cuenta de un sentido de pertenencia material y concreta. Encontramos, por ejemplo, los buses del Transantiago bicolors, rojo y azul con sus características franjas blancas (Rubio y Lyon 30, 33). Estas constituyen marcadores sociogeográficos que indican recorridos específicos, no solo

4 Regional and Urban Landscapes: New Imagery of National Identity in Chilean Children’s Literature. Financiado por la International Research Society for Children’s Literature, en el año 2021.



(doble página 8-9)

de lugares que se alejan del centro, sino de espacios cultural y económicamente determinados. El paisaje discursivo que se intenciona a partir de las imágenes en la ilustración, conforma una red de significantes que aluden connotativamente al significado de lo corriente y diario. Parte de esta red la conforman los trazos de grafito y la acuarela que muestran los desperdicios en el lecho del río (Rubio y Lyon 5, 7), así como la inserción de la fauna más característica del centro de Santiago como lo son las palomas (Rubio y Lyon 7, 16, 25, 42), junto con la propia presencia del perro callejero en tanto “personaje referencial” (Pimentel 64), es decir, un personaje que constituye un efecto de sentido lingüístico y visual, erigido en un proceso de sedimentación propio de la tradición literaria. Es en este proceso de sedimentación semántico-simbólico que se conforma, a lo largo de la historia literaria de América Latina, la figura del perro callejero, la que se afianza como elemento inherente de la fisonomía tanto urbana como rural del continente, lo cual abordaremos con mayor detención más adelante.

Todos estos elementos de la narrativa visual de *Un día soleado*, que constituyen un paisaje corriente, un imaginario cotidiano de vivencia colectiva y de un habitar ordinario, adquieren un peso idiosincrásico e imprimen un sentido de pertenencia y/o entablan un proceso de apropiación identitaria que se vincula con la valorización del patrimonio material natural, representado por el territorio urbanísticamente intervenido de la capital. La narrativa verbal por sí sola nos comunica una acción que no tiene marcas geográficas y por ello carece en gran medida de contexto y espesor. No obstante, la dimensión contextual y el espesor de este relato, se adiciona a través de la narrativa visual que posibilita referentes territoriales a lectores/as que conocen o tienen una relación con el casco histórico de Santiago. Los textos visuales, como por ejemplo el río, tienen la potencialidad de convocar en el/la lector/a el tránsito histórico de este cauce, en tanto pieza determinante en la fundación de la ciudad. De esta forma, las cualidades principalmente temporales de la narrativa verbal en conjunto con aquellas espaciales de la narrativa visual conforman una relación “sinérgica”. En esta relación ambos códigos (texto verbal y texto

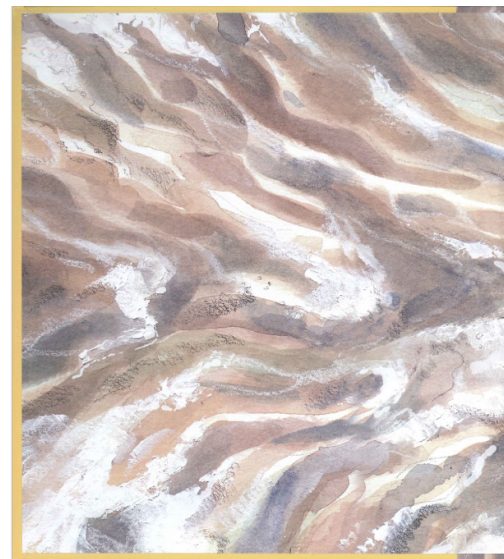
visual) son interpretados por separados para luego construir un significado integrado (Sipe 100).

Esta posibilidad de pertenencia y especificación territorial que produce la relación sinérgica, se habilita debido a que el paisaje, si bien constituye un elemento material concreto, “ha sido moldeado y organizado ya sea físicamente (a través del cultivo o la construcción) o de forma imaginaria [simbólica] (a través de la creación artística y literaria)” (Carroll 2).⁵ Siguiendo el planteamiento de Jane Carroll, quien se vale de un diálogo entre los estudios literarios y los estudios históricos del paisaje y la geografía, se reconoce que el paisaje se construye cuando se produce la intervinculación entre aspectos de la geografía y la cultura humana. Es en ese momento en que el espacio se transforma en *paisaje* (2).

El *paisaje* construido por medio de los textos verbales y visuales en *Un día soleado*, además de enfrentarnos a un relato identitario anclado en lo cotidiano, enfatiza de manera evidente el carácter *urbano* como rasgo representativo y propio del territorio. Ello es visible a lo largo de todo el libro-álbum y se refuerza por medio de los paratextos, tales como las guardas del libro, una nota autoral y una ilustración de cierre que no es parte de la narrativa visual que acompaña la trama.⁶

Las guardas que introducen y cierran el relato, operan como un contenedor de toda la narrativa, en ellas se mezclan tonos café, grises y blancos, representando las turbias aguas del Mapocho. Duran y Bosh han evidenciado cómo las guardas en los libros-álbum proyectan una potencia de significantes (Cit. en Pantaleo 39), como vemos a continuación para el caso de la icónica figura del río.

Este cauce es una de las conformaciones geográficas e históricas más características de la capital. El cariz del río es de suyo un ícono de la urbanidad, en tanto su canalización, como señala Héctor Rojas, es “uno de los hitos modernizadores más relevantes de Chile” (73). La figura estilizada de las paredes de piedra del río, su sistema de luminarias, faroles, puentes, barandales y jardines aledaños, nos alejan de la fisonomía bucó-



(guarda inicial)

lica que reviste la imagen de un río en un sector rural. La narrativa visual del libro-álbum muestra claramente el carácter metropolitano intervenido del río, al ilustrar escaleras para bajar a su lecho y el tendido eléctrico de su contorno (Rubio y Lyon 32). Esta construcción del afluente nos remonta a los impulsos viales y urbanísticos de realizar un saneamiento “higiénico-estético” con el fin de domeñar la naturaleza e instaurar el orden y el progreso (cit. en Rojas 78). En ese sentido, se puede decir que históricamente el río actúa como una característica topográfica que intrínsecamente connota ciertos ideales en torno a lo que la nación y, particularmente, la capital debía/debe ser. De igual forma que durante los siglos XIX y XX, la intervención del Mapocho alude a los procesos modernizadores. En la época de la Conquista, las cartas de Valdivia ensalzando la fertilidad propiciada por este torrente fluvial, entre otros factores, articula una retórica que busca generar una identidad de territorio viable, explotable y, por lo tanto, lucrativo para la corona española (Barraza 125). Por su parte, la articulación discursiva (texto visual) de este cauce característico en *Un día soleado* sigue la tradición histórica literaria del siglo XX, connotando lo urbano, lo que se resalta como marca distintiva de pertenencia territorial.

⁵ Todas las citas textuales del trabajo de Carroll corresponden a traducciones libres de nuestra autoría.

⁶ Nodelman, en su capítulo cinco, discute cómo elementos del diseño, similares a los que mencionamos, tienen un rol que supera lo meramente decorativo, contribuyendo a la conformación de significaciones y particularidades narrativas (102-124).



(página 47)

En el libro-álbum, esta perspectiva identitaria urbana se refuerza sintagmáticamente a través del uso de algunos elementos peritextuales, como lo son una nota autoral al final del libro y una ilustración de cierre.⁷ La nota concentra su descripción y elogios en el contorno urbano de la ciudad, señalando las formaciones geográficas naturales como elementos que resguardan y caracterizan el territorio metropolitano: el valle, las altas montañas (que no tienen nombre en el texto) y el río Mapocho, cuyo nombre propio sí se particulariza en la narrativa verbal. En la imagen de cierre que acompaña esta descripción, cuya perspectiva y ordenamiento de los elementos presentes semejan una postal, se delinea el perfil de Santiago mirado desde el poniente, donde destacan las arterias de circulación vehicular y grandes edificios, incluido el Costanera Center que ocupa un lugar central en la ilustración. Todo lo anterior, coronado por una Cordillera de los Andes que contrasta con un *puro cielo azulado*. Aquí, el macizo andino opera metonímicamente representando al todo nacional en tanto hito geofísico que encadena y vertebrata todo el territorio actualmente denominado como *chileno*. Como se aprecia en la imagen siguiente, no obstante, la cordillera es un telón de fondo, que le da prestancia a la

fisonomía urbana del espacio. Esta especie de postal es uno de los instrumentos peritextuales que convierte el territorio céntrico de Santiago en *paisaje*, el cual “comprende una diversidad de características topográficas que integradas son percibidas como un todo intervencional y unificado” (Carroll 4).

Es importante reconocer, no obstante, que el *todo unificado* que se resalta en la nota autoral, en la imagen de cierre y en la narrativa visual a lo largo de todo el libro-álbum, no pretende articular un gran relato que esencialice y caracterice a toda la capital, sino que se centra en ciertos hitos del casco histórico de la ciudad. En este sentido, proponemos que se plasma un discurso identitario *barrial*. Este énfasis se construye particularmente a través de textos visuales que operan simbólicamente como marcadores geomorfológicos, no solo en tanto coordenadas topográficas que designan un punto físico particular, sino también como referentes históricos de orden cultural y patrimonial. Estos referentes además sugieren una relación con la cultura y el patrimonio, tanto material (artístico, arquitectónico) como inmaterial (prácticas de socialización y prácticas culturales). Los referentes mencionados corresponden a sitios y construcciones emblemáticas como el Parque Forestal, el Museo de Bellas Artes, el Mercado Central, el Mercado de Abastos Tirso de Molina y el cerro San Cristóbal. En torno a estos elementos constitutivos de la geografía, el paisaje, el patrimonio y la cultura material se entrelazan los textos verbales y visuales en *Un día soleado*. Es por medio de la identificación y recepción de las relaciones multi-modales, como dirían Arizpe y Styles (21), que se articula un diálogo semántico-ideológico que genera un discurso identitario del barrio. Con ello, el libro-álbum se resiste a la unificación metropolitana, señalando y habitando solo ciertos recodos de la capital. Esta concepción identitaria, notablemente deja fuera los clásicos hitos céntricos asociados a la fundación de la ciudad, como lo son la Plaza de Armas y el Cerro Huelén, lo cuales nos podrían remitir, a través de un efecto metonímico, a la posterior división político-administrativa aglutinante y homogeneizadora del ordenamiento territorial: la nación.

La narrativa barrial y del recodo icónico se sustentan por medio de las interrelaciones entre los textos verbales y visuales. Los tránsitos topográficos y culturales se construyen en gran medida a través de la narrativa visual que exalta la geografía y el paisaje (incluyendo los elementos culturales, que como ya hemos mencionados son parte de lo que hemos denominamos paisaje). La narrativa verbal, por su parte, se ocupa mayor-

⁷ Desde una perspectiva genettiana, entendemos lo peritextual como aquellos paratextos que son obra principal, pero no exclusiva, de editores/as. Estos peritextos se diferencian de los epitextos, los cuales son elementos que están materialmente separados del cuerpo de los libros (Cit. en Pantaleo 39).

mente de señalar las acciones, es decir, la trama del tiempo del relato (el encuentro, la persecución y el desenlace).

Las estrategias utilizadas para resaltar el patrimonio material e inmaterial dicen relación, por una parte, con elementos genérico-picarescos ligados al motivo/cronotopo del “camino” que permiten a los personajes el desplazamiento por un espacio extenso y heterogéneo (Bajtín 273-279). La aparición del pícaro perro “ladronzuelo” (Rubio y Lyon 19) desencadena la posibilidad de que Rafaela y Simón transiten por todos los sectores icónicos a los que se les da relieve en la narrativa visual. La figura de Simón, también puede leerse desde lo picaresco en tanto trotamundos que tiene a su alcance la diversidad social y cultural a su paso. En consecuencia, es la narrativa verbal anclada en la trama y la acción la que da pie al tránsito por este territorio; tránsito cuya velocidad está dada por la versificación y la melodía de la copla y la cueca, aspecto en el que nos detendremos más adelante. Por otra parte, está el lenguaje artístico pictográfico que se nos presenta con un alto espesor en su nivel de referencialidad, amasijando en detalle los sitios icónicos mencionados. Este espesor se revela no solo en la forma de capturar y poner en perspectiva las particularidades estilístico-arquitectónicas de los inmuebles en cuestión, sino enseñando el cariz que adquieren dado su emplazamiento en un territorio geográfica y culturalmente situado. En el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, por ejemplo, la ilustración permite identificar claramente el espacio donde se ubica el edificio, con su flora y espacio público aledaño reconocible, pero dando cuenta además de la estatua *Unidos en la gloria y en la muerte* de Rebeca Matte (Rubio y Lyon 21) obra característica del frontis del museo. En una operatoria similar en el Mercado Central se representa la fuente, coronada por la escultura de mármol de una joven que carga un cántaro, obra de Carlos Lagarrigue Alessandri (29). La fisonomía de esta escultura, presente en el lugar desde inicios del siglo XXI, actúa como sello cultural que remite de inmediato, por una parte, al espacio material del Mercado en un proceso de ubicación visual que nos contextualiza espacialmente. Por otra parte, no obstante, la escultura connota la dimensión histórica y económica de este espacio, arraigada en las prácticas culturales cotidianas del presente, pues se emplaza en un espacio del devenir cotidiano, al que ya nos abocaremos en un momento.

Una vez que recuperan la cartera, Rafaela y Simón caminan hacia el oriente, dándonos la espalda, por el lecho del río. La perspectiva que en este momento se retrata muestra el Puente de los Carros, monumento

nacional y espacio vital para comerciantes del Mercado Tirso de Molina. Este circuito texto-visual por distintas formaciones arquitectónicas y naturales (urbanísticamente moldeadas) funcionan como articuladores de un sentido identitario, por cuanto, como señala Dominique Sandis, los componentes físico-espaciales tienden a ser constantes aglutinadores de las ideas de pertenencia, y a la vez pueden presentar una variabilidad menor a otras marcas identitarias, permitiendo con ello generar un efecto de continuidad y permanencia temporal (178). En Chile, basta pensar en la cordillera como ícono discursivo que pervive en las narrativas de lo nacional. La propuesta de Sandis se confirma, si consideramos que de la misma forma en que *Un día soleado* permite un vínculo con la historia, representada por la tradición artística de élite de la mano de escultoras/es como Matte y Lagarrigue (ambos formados en Francia y cuyas obras son parte del proyecto modernizador europeizante de fines del siglo XIX), este libro también articula un nexo con el presente y con prácticas y producciones culturales actuales populares. Es el caso de la figura del malabarista callejero que ocupa un lugar visible en el frontis del Museo de Bellas Artes (Rubio y Lyon 20), cuya salida poniente muestra, además, un afiche de la exposición *Jauriá*⁸ perteneciente a Gabriela Lyon (Rubio y Lyon 24), artista gráfica que articula la narrativa visual de este mismo libro-álbum. En contraste con las esculturas de Matte y Lagarrigue, Gabriela Lyon, en un giro intertextual hacia su propia exposición, se opone a la tradición de lo sublime, humano e imperecedero, optando por lo animal, callejero y corriente.

De lo anterior, concluimos que la particularización visual de los grandes referentes (el Museo, el Mercado, El Parque Forestal, etc.) además de permitir vislumbrar distintos procesos socio históricos a través de su semblante de concreto y formaciones geográficas naturales e intervenidas, nos posiciona en el presente, en un tiempo corriente que conforma un panorama de nuestros tránsitos diarios, volviendo a la narrativa de lo cotidiano. Ello se relaciona, de manera importante, a una retórica visual y verbal que llama la atención hacia lo patrimonial, pero no solo en tanto elemento material, sino también inmaterial.

Así, de la mano de la presencia de los espacios y sitios históricos que hemos mencionado, se encuentran a la vez las prácticas sociales vincula-

⁸ Exposición *Jauriá* de Gabriela Lyon, muestra que se extendió durante el mes de abril de 2017 en la Galería Madhaus, Las Condes.

das a esas zonas. Es por ello que, de la misma forma en que en el Museo Nacional de Bellas Artes encontramos el contradiscurso del artista callejero y vemos los cambios históricos de los fenómenos artísticos entre el siglo XX y el siglo XXI, reconocemos, a la vez, como complemento del mármol y la grandiosidad escultural de la fuente de Lagarrigue en el Mercado Central, las costumbres culinarias populares contemporáneas asociadas a este espacio. Se observan aquí no solo la típica diversidad de pescados y mariscos característicos del Mercado, sino también las papas fritas con hamburguesas que son parte del paisaje cultural del presente. Fuera del Mercado se resalta el transitar, la acción de abastecimiento de la mano de señoras que van con bolsas de productos. Vemos también una diversidad de personas, lo que probablemente busca dar cuenta de la fisonomía multicultural que, si bien es un fenómeno presente en toda la historia de este país, es actualmente sin duda una característica especialmente notoria en el centro de la capital. Esto se atisba por medio de la gráfica de transeúntes con diversos tonos de piel en la configuración de lo narrativa visual del Mercado. La probable intencionalidad de connotar elementos migratorios se observan sobre el Puente de Cal y Canto (otro hito histórico arquitectónico), en el cual vemos a un joven con un carro de supermercado, sobre el cual se monta una máquina de exprimir jugo de naranjas, venta que llega a Chile con los inmigrantes hace algunos años.

A partir de lo discutido y expuesto en este apartado concluimos que la obra de Rubio y Lyon se desmarca de la constitución de significados que buscan homogenizar y/o unificar lo sentidos de lo nacional bajo algún significante que alude a elementos históricos o racialmente legendarios, poniendo de manifiesto en su lugar la dimensión subjetiva de lo identitario ligado a las prácticas culturales cotidianas, urbanas y a elementos patrimoniales que adquieren significancia desde el habitar presente. Veremos que esta perspectiva en torno a los sentidos de lo propio se articula conjuntamente con elementos que comúnmente gatillan ideas de pertenencia cultural y territorial como lo es la tradición musical de vertiente oral y popular.

ENTRE QUILTROS Y EL RÍO MAPOCHO: RESCATANDO LA CULTURA E IDENTIDAD POPULAR

En *Un día soleado* no solo asistimos a un recorrido del casco histórico de Santiago, sino que también observamos la vida de los perros callejeros y los límites –simbólicos y físicos– que reporta el río Mapocho. A partir de estos elementos, queremos indagar en cómo se representa una cultura e identidad popular, a través de los personajes quiltros que habitan libremente la ciudad, y de una geografía local que ponen en tensión la idea del espacio urbano como lugar de progreso y civilización.

En primer lugar, nos parece importante destacar que la historia se presenta como una aventura, la que se desata por el hurto de la cartera de Rafaela (Rubio y Lyon 16), argumento que impulsa la persecución del perro ladrón y, en consecuencia, el viaje de Simón y Rafaela por distintos hitos del paisaje urbano de la comuna de Santiago. La presentación de la historia desde los códigos del relato de aventura, se confirma a partir de los versos del cantor popular (42), así como por la información incluida en la contraportada del libro. En esta estructura narrativa de la aventura, Simón se presenta como el “héroe de esta historia” (46), pues es quien recupera la cartera de Rafaela al enfrentarse en una pelea contra el perro ladrón (34-39). Al considerar estos elementos, resulta interesante contrastar este relato con las claves que caracterizan a la narración de aventuras, la que se identifica por el proceso de crecimiento del héroe, que se lleva a cabo como producto de un evento disruptivo que altera su vida normal y lo lleva a realizar un viaje que prueba su valía (Luengo 58). En este sentido, podemos identificar el robo como aquella acción que irrumpe en la vida cotidiana de Simón y Rafaela y que desata la aventura vivida. Sin embargo, aunque *Un día soleado* cuente con elementos que remiten a la tradición literaria del relato de aventuras, es en realidad “un cuento de quiltros, esos perros mestizos que pasean por el centro de la ciudad” (Rubio y Lyon 46), focalizado en experiencias cotidianas y en personajes comunes. En efecto, la ruptura de la rutina es totalmente fortuita, es decir, podría haberle ocurrido a cualquiera, y el viaje no es un proceso de conocimiento ni consustancial del héroe, sino más bien se trata de un recorrido –literal– por las calles de Santiago que no concluye con el crecimiento del protagonista, sino que, por el contrario, Simón retorna al mismo lugar en el que comenzó su historia: la orilla del río (43). De esta manera, las grandes hazañas y el héroe idealizado se sustituyen por acciones y personajes corrientes, dándole a la vida cotidiana y a los habitantes



(doble página 22-23)

del espacio público un cariz que se desmarca de lo épico, lo que pone en perspectiva todo el relato.

En segundo lugar, nos centraremos en los personajes protagónicos de esta historia: Simón y el perro ladrón. Cabe destacar que la presencia de personajes perrunos en la literatura cuenta con una larga data, siendo representados de manera sostenida a partir del renacimiento europeo e inicios de la modernidad a través de variados enfoques, tales como el realista, filosófico, satírico, crítico-social, entre otros (Subercaseaux, *Perros* 34-35). Esta tradición se compone de una diversa gama de canes y, en el caso latinoamericano, se caracteriza por incorporar al perro callejero y mestizo, a diferencia de lo que ocurre en las producciones europeas donde abundan los animales de raza (Subercaseaux, *Perros* 46-47). Esta característica de los textos latinoamericanos, revela la singularidad que tiene la figura del perro vagabundo en la región y su reconocimiento como parte de la fauna urbana local. En el caso chileno, ese perro vagabundo se identifica como quiltro, un animal sin raza conocida que forma parte del espectro urbano ciudadano y que ha demostrado su ingenio al

sobrevivir a las dificultades de la calle, configurándose como patrimonio cultural y popular, que resalta no solo la dimensión mestiza, sino también el cariz del bajo pueblo luchador (*aperrado*), autodeterminado, temerario y libertario. En este aspecto, no es coincidencia que uno de los íconos más visibles de la revuelta popular del 18 de octubre de 2019 sea precisamente un perro quiltro negro, conocido como el *matapacos*. Lo que demuestra que el imaginario social del perro tiene una pervivencia que excede al discurso literario y se posiciona como referente cultural más amplio.

Ahora bien, los personajes quiltros que forman parte de nuestro análisis son el motor de la historia y se caracterizan por representar dos polos opuestos: por un lado, tenemos a Simón, perro callejero y valiente que vive en el lecho del río y que pareciera no tener inconvenientes para sobrevivir, puesto que es alimentado por la gente en el parque (Rubio y Lyon 11) y sabe cómo defenderse. Al mismo tiempo, para ser un perro callejero, se ve muy limpio y fornido a través de las ilustraciones que realiza Gabriela Lyon. Su vida diaria se encuentra abierta a todas las posibilidades y su rápida amistad con Rafaela dan cuenta de su carácter

juguetón y afable. Por otra parte, el perro ladrón de “mordida certera” (16) se caracteriza como hostil y al acecho, ya que, ante el primer descuido de Rafaela, el perro aprovecha para obtener su cartera y huir con ella (16). Esta acción determinará su identidad, pues este perro no tiene un nombre propio en el relato, sino más bien se identifica con los adjetivos “ladrón” (16), “fugitivo” (23), “ladronzuelo” y “canalla” (19). Esta ausencia de nominación contribuye a remarcar su carácter antagónico en la historia, pues su identidad se condensa en las acciones de oposición que lleva a cabo ante Simón y Rafaela, es decir, el robo y la huida.

A pesar de esta contraposición, tanto Simón como el perro ladrón comparten una identidad callejera y quiltra. Esta característica implica que ambos sepan cómo desenvolverse, sobrevivir y defenderse en el espacio público, pues la calle es su hogar, al mismo tiempo que se reconoce en ellos una identidad popular. De igual forma, destacamos que se trata de perros que se mueven por la ciudad sin amos ni dueños que preestablezcan o limiten su devenir cotidiano, trasladándose libremente e, incluso, irrumpiendo en lugares que no han sido pensados para ellos, pero que los quiltros se apropian de todas formas: “El fugitivo y Simón/ entraron al Bellas Artes .../ ¡Perros en el museo!/, gritan pinturas,/ y huyen desfavoridas/ las esculturas” (23). Mientras el perro ladrón se fuga, el Museo Nacional de Bellas Artes pierde su carácter solemne y se transforma en un terreno de escape, disponible para los perros de la calle. El atrevimiento de los quiltros, sin embargo, no tiene que ver únicamente con el apuro de la huida, sino también con el ejercicio de un libre transitar que no se limita a las normas impuestas. Este gesto subversivo, además, se ve reforzado en la indignación de la *alta* cultura, personificada en las pinturas y esculturas, como también en la persecución del guardia de seguridad.

Esta libertad prevalece en todo el relato, pues incluso la relación afectiva que se traza entre Rafaela y Simón no concluye con la domesticación de este, pues ambos se separan al final de su aventura, augurando nuevos encuentros y sin perder su autonomía (42-43), lo que desarticula la idea de que el final feliz es aquel en que el animal se subordina, por amistad, a una persona. Sobre este aspecto, Paula Fleisner señala que el perro ha sido calificado históricamente como un animal amigable e idóneo para la domesticación y, por este motivo, la representación de este en la literatura puede contribuir a hacernos repensar “la relación entre el amor y la dominación que los animales humanos tendemos a naturalizar incluso entre los miembros de nuestra especie” (123). Desde esta aproximación,

la investigadora destaca el potencial de representar a aquellos canes sin pedigrí y desechados del mercado de mascotas, pues su libertad –incluso cuando retrata la pobreza y el maltrato– abre las posibilidades para pensar los afectos y la alteridad, sin la naturalización de la subordinación (134).

En el caso del texto de Rubio y Lyon, interpretamos que la libertad de Simón y el perro ladrón contribuye a repensar y revalorar las identidades populares y marginales que habitan el centro de la ciudad, al destacar su carácter indócil y la vida *patiperra* que se apropia del espacio público. Además, en el caso específico de Simón, su devenir por la ciudad da cuenta de una independencia y cotidianeidad en la que no solo el perro se siente parte del lugar, sino que también es reconocido por los otros habitantes animales del centro. Es así como, ante su primera salida del día, Simón recibe diversos saludos: “Desde árboles vecinos/ le gorjean jilgueros ...” (11) y “Las palomas lo saludan/ con ademanes corteses ...” (12). La personificación de los árboles como “vecinos” y del movimiento involuntario de las palomas con sus cabezas, como un gesto cortés, enfatiza la idea de que el espacio público es habitado y apropiado por Simón, lo que se refuerza al identificar el lecho del río como su hogar. Teniendo esto en consideración, observamos también que Simón callejea con soltura y vive su día a día con total libertad, dispuesto a afrontar cualquier aventura que se presente en su camino, no con el fin de constituir una figura heroica clásica, sino en tanto personaje común y corriente, un quiltro que habita el centro, pero que pertenece a la periferia, integrando la fisonomía característica del sector y que debe saber adaptarse a las vicisitudes de la calle para sobrevivir y disfrutar.

En sintonía con lo anterior, proponemos que la representación del río Mapocho también entrega claves para valorar la identidad y cultura popular en el relato, al constituir un límite físico y social del espacio urbano retratado en el libro-álbum. En primer lugar, el cauce del río Mapocho es, efectivamente, una frontera física de la zona norte de Santiago, que limita con las comunas de Recoleta e Independencia. En segundo lugar, esta frontera también se representa en la trama, al constituir el punto de inicio y de término de la historia, elemento que se profundiza a través de la dimensión peritextual de las guardas que, como se mencionó anteriormente, representan las aguas del río, conteniendo la narrativa del libro-álbum.

Al mismo tiempo, el río Mapocho pone límites al progreso urbano y, en consecuencia, a la supuesta omnipotencia del ser humano tecnificado, pues si bien es posible restringir y orientar su cauce, este no puede con-



(doble página 34-25)

trolarse totalmente, tal como lo demuestran los numerosos desbordes que se registran a lo largo de la historia⁹ y que nos recuerdan el ímpetu de la naturaleza y su carácter indómito. Dicha dimensión indómita nos hace reflexionar en torno a la dualidad de este espacio, hito de la modernidad, pero también lugar de la cultura popular. Precisamente, es en la ribera del río en la que muchos campamentos se han instalado, convirtiéndose así en el espacio de los excluidos, los pobres y los quiltros de la ciudad.

Representando este *bajo mundo*, el río Mapocho permite construir un imaginario en torno a las fisuras del progreso y la alteridad. En este sentido, rescatamos el planteamiento de Rojas, quien afirma: “[r]ío y ciudad son espacios de producción discursiva y de reproducción de prácticas sociales a los que se les ha impuesto un orden modernizador, pero que

finalmente son espacios resignificados por la marginalidad que se los apropia” (80).

La apropiación de este espacio significa no subordinarse a las normas sociales, lo que se observa en la resolución del conflicto de *Un día soleado*. Una vez que el perro ladrón descende a la ribera del río, se desata la pelea: “Ya se enfrentan los dos perros/ con gruñidos, uñas, muelas./ Ya se embisten bravamente:/ se acongoja Rafaela” (37). La riña, que incomoda a Rafaela, es la manera en la que los quiltros deciden resolver su disputa. Para que ésta se dé, deben descender al río y situarse bajo un puente, único lugar en el que este céntrico y expuesto territorio otorga cierta privacidad. Nuevamente, resulta significativo que no intervengan humanos en el desarrollo de la pelea, relevando la autonomía de estos animales, quienes, al término de su enfrentamiento, deciden caminar en direcciones opuestas por el lecho del río.

Destacamos, adicionalmente, que el sector de la pelea se connota visualmente a través de los rayados de las paredes del río. Durante el enfrentamiento de los perros, observamos frases como “Arauco Libre” jun-

⁹ El río Mapocho se ha desbordado en diversas ocasiones. Destacan por su impacto y consecuencias, los desbordes de junio de 1982, producto de un intenso temporal, y el del mes de abril de 2016, en el que el frente de mal tiempo se combinó con obras del Plan Santiago Centro Oriente, realizadas por la concesionaria Costanera Norte.

to a la imagen, en tonos rojos y negros, de un kultrún (34). Por medio de estos signos no verbales, no solo se construye un imaginario que vincula lo popular con la lucha de clases y de los pueblos indígenas, sino que también se ponen de relieve las producciones gráficas y artísticas callejeras, en tanto expresiones populares no mediadas por las lógicas que rigen el arte en sus circuitos oficiales.

A partir de lo discutido en esta sección, vemos que la figura de los quiltros permite situar la mirada en el devenir callejero y en la apropiación de los espacios públicos, como una nueva forma de habitar la ciudad y sus límites, rescatando una cultura e identidad popular local que revitaliza la geografía barrial.

RESEMANTIZANDO EL VALOR DE LA TRADICIÓN ORAL Y MUSICAL POPULAR

La tradición de la música popular de raigambre folclórica es evidentemente parte importante del patrimonio cultural de los pueblos. Esta tradición es fruto de transformaciones y diálogos interculturales de larga data, en los que se amalgaman y particularizan elementos culturales de la mano de los procesos de colonización. Si bien, como se verá, algunos códigos de la tradición musical popular tienen origen europeo-español, son desde hace más de un siglo reconocidos como símbolos de marcada pertenencia territorial en Chile.

En *Un día soleado* es claro el lugar de prominencia que se le otorga a la música popular en tanto atributo propio y característico del paisaje que lingüística y visualmente se construye. Esto se articula, en primer lugar, en el texto verbal a partir de la singularidad lingüístico-genérica con la que se elige relatar la historia: coplas y cuecas. En segundo lugar, hiper visibilizando la figura del cantor popular a través de la interrelación entre la narrativa verbal y visual que propone este libro-álbum.

Es importante mencionar que no es coincidencia que se proponga que elementos asociados a la dimensión de la “Cultura y el Patrimonio”, como lo son las “producciones artísticas y artefactos culturales”, así como la “música y la danza”, constituyan elementos claves que se intencionan frecuentemente en los libros creados para las infancias con el objetivo de infundir sentidos identitarios a través de la referencia a tradiciones valoradas y reconocidas por un grupo humano en particular (Sandis 198-209, 212).

La propuesta de *Un día soleado* da prominencia a esta dimensión patrimonial a partir de la configuración de un hablante lírico (que opera a la vez como narrador testigo por ser un cuento en versos) que relata el recorrido de Simón y Rafaela a través del registro genérico de la copla y la cueca. A lo largo del libro-álbum se identifican dos cuecas, las que se presentan en dos momentos claves del relato. La primera ocurre en el clímax de la historia, cuando Simón y Rafaela salen tras el perro ladrón y, ante el ajetreo, ingresan al Museo Nacional de Bellas Artes, luego de lo cual se da la persecución del infractor que les llevará a recorrer los hitos del casco histórico de los que hemos hablado. La segunda cueca se observa al final de la historia y opera como remate sonoro que finaliza la acción del relato, sirviendo también como despedida que, como veremos, vuelve la atención hacia la figura y roles del cantor popular. Reproducimos aquí esta segunda cueca y explicamos la estructura genérica de este tipo de producción musical, para mayor comprensión:

Se nos acaba la historia
de Simón y Rafaela.
¿Qué cuentos contaré ahora
Que el verso se arranca y vuela?

Se apagó la guitarra.
Cae la noche,
niños y perros juegan,
pasan los coches.

Pasan los coches, sí,
luces prendidas.
La oscuridad asoma
por la avenida.

Ya finaliza el cuento:
Todos contentos (44, el destacado es nuestro).

En el ejemplo previo, corroboramos que los versos de *Un día soleado* dan cuenta de las particularidades métricas (silábicas, acentuales y rimas) propias de la cueca, la que está compuesta por tres partes: una cuarteta (de versos octosílabos); una seguidilla (alternando heptasílabos y pentasílabos), en la que se repite el cuarto verso junto con la exclamación “sí” (*pasan los coches, sí*) y la cola (dos versos). El musicólogo Samuel Claro

Valdés, siguiendo al músico Fernando González Marabolí, señala que la “cueca o chilena es, en primer lugar, poesía, ‘música que habla’” (47), aspecto que se retrata con nitidez en el ejemplo anterior.

Asimismo, el uso de la copla como forma poética para articular el relato, da cuenta de una valorización de una tradición musical folclórica de origen español, pero de arraigo popular en Chile. Si bien existen variaciones, la copla se compone preponderantemente de versos octosílabos, los que “los poetas definen como la forma natural de cadencia rítmica ocupada por los hablantes de la lengua castellana” (Pinto 4). En el caso de *Un día soleado*, todas las coplas contienen versos octosílabos, lo que nos remite a la trascendencia y vitalidad que posee la tradición oral.

La dimensión lingüístico-genérica y estilística de la cueca y la copla, presente en el libro-álbum, nos comparte la historia por medio de una singularización de elementos como el “acento, la entonación, pronunciación y la melodía del lenguaje”, los cuales constituyen marcadores fundamentales que permiten articular sentidos de pertenencia temporal y cultural/territorial en la literatura para la niñez (Jobe 129).

En un diálogo con estos elementos lingüísticos y genéricos se visibiliza de manera gráfica la figura del cantor, cuya apariencia (vestimenta, complexión, actitud) denota un cultor de la vertiente popular urbana, que podríamos asociar al subgénero de la cueca brava. Precisamente, la ilustración que representa al cantor lo muestra como un hombre de pelo largo y bigote, vestido con un pantalón, camisa y chaleco de estilo sencillo, es decir, con una vestimenta informal. Su canto, como hemos visto, es sobre lo cotidiano, lo urbano y se focaliza en los quiltros de la ciudad. Ubicado en la ribera del río Mapocho, toca su guitarra y canta sus últimos versos. Todos estos elementos, denotados a través de los textos visuales, construyen una identidad de cantor popular, distanciándose de la figura estilizada de los huasos de salón. En este sentido, el rescate de la música popular de tradición folclórica presente en el libro-álbum no remite a la cueca oficial o *huasa*, sino más bien a aquella tradición que se configura en los márgenes de la ciudad, lo que marca una diferencia en relación a la comprensión identitaria nacional a la que adhieren Rubio y Lyon. En efecto, la cueca oficial, promovida bajo el régimen dictatorial,¹⁰ se asocia a una identidad patriótica esencialista y homogénea. Para Araucaria Rojas,

“la elección del folclor que ella [la dictadura] hace presenta al sujeto-huaso como vestigio que materializaría, en la práctica, el ‘deber ser chileno’” (52). Contrariamente, el cantor de *Un día soleado* nos acerca a una cultura situada, construida no desde un *deber ser* chileno, sino a partir de las experiencias cotidianas que movilizan al poeta.



(página 45)

Este poeta situado, por tanto, también forma parte del paisaje urbano. Es un sujeto que habita el espacio público y comparte su vida en las calles, lo que le permite saber lo que pasa, conocer el ajetreo y la aventura de Simón y Rafaela. Este elemento, nos permite asociar su figura a los cantores de micro, esos artistas ambulantes que transitan por la ciudad y que alteran la rutina a través de su música. Sin embargo, este cantor no solo irrumpe al intervenir los espacios con sus coplas y cuecas, sino que además impulsa a su público (lectores/as) a volver la mirada sobre aquello que, por cotidiano, no parece interesante. De esta manera, su rol no se limita a ser testigo de lo que ocurre y a transmitirlo, sino que también se reconoce en él su dimensión creadora. Desde la decisión de posar la mirada en esta historia de quiltros, hasta la elaboración de sus versos, su trabajo creativo está siempre en el centro. Esto se observa, por ejemplo, cuando identificamos una marca autoral que se explicita desde un comienzo: “Yo voy a contar su historia/ con versos del canto mío” (Rubio

¹⁰ En el año 1979, el régimen de Augusto Pinochet decretó la cueca como baile nacional.

y Lyon 5). Sus versos se estructuran y ordenan a través de su oficio creador, en el que además juega a cultivar expectativas, tal como se observa cuando los perros y Rafaela ingresan al Museo Nacional de Bellas Artes y el cantor anuncia: “Lo que allí sucedería/ contaré parte por parte” (23).

Finalmente, este ímpetu creador y la labor del cantor popular, como sujeto diseminador de historias y perpetuador de la tradición oral en el espacio público, constituyen el fundamento de la identidad de este personaje. Una identidad que se articula en su tránsito por las calles de Santiago y mediante los sentidos que despliega en su canto, el cual si bien incorpora elementos musicales folclóricos de la tradición como la copla y la cueca, versifica una temática asociada a una situación fortuita y cotidiana. Estos dos últimos elementos se enfatizan cuando la historia se acaba y el cantor se pregunta: “¿Qué cuentos cantaré ahora/ que el verso se arranca y vuela?” (Rubio y Lyon 44), poniendo en escena el tópico del *tempus fugit* a través del carácter efímero de sus versos. Esto da cuenta de que el canto del poeta no es una labor automatizada ni eterna, sino que se construye y vive en el presente.

CONCLUSIÓN

La narrativa para las infancias en Chile ha demostrado, desde sus orígenes, ser un espacio fértil para la construcción, la diseminación y/o la subversión de discursos relativos a la identidad nacional. Reconociendo aquello, este artículo se propuso indagar en la producción de sentidos asociados a lo identitario a través del análisis de los signos lingüísticos y pictográficos presentes en el libro-álbum *Un día soleado*. En él, observamos un tipo de relato que visibiliza y celebra una identidad regional barrial, particularizada en aspectos territoriales, culturales y patrimoniales que se cristalizan en el presente y en lo cotidiano, sin propender hacia una idea de *lo nacional* como discurso unificador, esencialista ni homogeneizante.

El análisis realizado, nos llevó a concluir, en primer lugar, que en *Un día soleado* se intenciona la valoración del espacio urbano como rasgo identitario, de la mano de una perspectiva estético-ideológica que enfatiza las prácticas culturales barriales corrientes, situadas en un presente que les otorga sentido. En segundo lugar, evidenciamos un rescate de la identidad popular a través de los personajes quiltros que revitalizan el espacio callejero y la representación contradictoria del río Mapocho. Finalmente, dimos cuenta de un rescate explícito de la tradición oral y la tradición

musical popular, el que se da de la mano de la figura del cantor/narrador que articula la historia.

A partir de estas conclusiones es posible observar que la producción de sentidos en torno a lo identitario se construye, en el libro-álbum, a través de una red de relaciones constituida por la recepción lectora de un diálogo entre signos verbales y visuales. Estas relaciones atañen a variadas dimensiones que, en conjunto, proponen una nueva aproximación a estos fenómenos desde el ámbito de las narrativas para las niñeces en Chile. Las dimensiones que cruzan todos los íconos, señales y elementos simbólicos en el libro, dicen relación con el patrimonio y la cultura (incluyendo componentes históricos y políticos); con la construcción discursiva de la geografía y el paisaje; con la particularización y visibilización de formas lingüísticas y producciones artísticas consideradas propias del territorio y de la cultura chilena, así como con elementos relativos a la apariencia física y temperamento de los personajes. La red que, a través de las coplas, cuecas y la propuesta gráfica de Lyon, amalgama todas estas dimensiones, se hace posible por medio de un diálogo donde lo visual connota y especifica lo verbal y viceversa, en un mecanismo propio de la tipología del libro-álbum.¹¹

Adicionalmente, los hallazgos de este trabajo entregan lineamientos fundamentales para el desarrollo de una investigación en curso, que pone en relación una diversidad de obras, autores/as y editoriales de la escena nacional actual, con el objetivo de analizar y problematizar los imaginarios de identidad nacional que se elaboran en la narrativa para niños y niñas publicada durante la última década. En este sentido, reconocemos que la propuesta de Rubio y Lyon, en torno a lo identitario, guarda notorias similitudes con un rango importante de textos que se publican en Chile a partir del año 2010, tales como *Sábados* (2018), de la reconocida escritora María José Ferrada, cuyo relato se centra en la actividad de un cantor popular de Valparaíso que sale cada sábado a realizar su labor artístico-económica con su hijo. Esta labor les permite el desplazamiento

11 A partir de los años 80, pero principalmente desde la década de 1990, se observa una prolífica generación de conceptos para nominar estos procesos de relación e interdependencia. En este contexto, se ha hablado de un “dueto” entre el texto y la imagen, de un “contrapunto”, de un “polisistema”, especificándose en tipos de relaciones que hacen referencia a ideas de “congruencia” y “desviación” y “limitación” de un signo con otro, entre otras (Sipe 98-99).

y descubrimiento de un territorio diverso, que deja atisbar distintas actividades económicas y de distensión de índole cotidiana: “Un restaurante y luego otro./ Una calle y luego otra./ La gente los escucha tocar./ Su papá guitarra./ Él pandero” (22), se lee en el libro de Ferrada. En este caso también hay una importante retórica visual que construye el sentido identitario porteño. Otro texto relevante al respecto es *Valparaíso: Secretos de la Ciudad del Viento* (2021) de Fernanda Casorzo y Manuel Peña. Si bien este tiene un corte vinculado, en alguna medida, al libro informativo con una perspectiva de rescate histórico-patrimonial, se advierte una puesta en valor del territorio, conjuntamente con prácticas económicas y culturales actuales que se llevan a cabo en ellos. Algo similar sucede con la propuesta de Pati Aguilera titulada *Para chuparse los dedos: recetario chileno ilustrado* (2013). En ella se describen platos tradicionales como la empanada de pino, pero junto con ellos se rescata el patrimonio culinario que es parte de los alimentos corrientemente consumidos por la población actual, como lo es un chacarero (sándwich), los panqueques con manjar o la chorrillana. En todos estos libros se motivan dimensiones de lo cotidiano, de las prácticas culturales contemporáneas como marcadores identitarios. Estos son solo algunos ejemplos del corpus que identificamos y que dan cuenta de un fenómeno que marca un precedente en la narrativa para niños/as de la segunda década del siglo XXI, fenómeno del cual *Un día soleado* es parte representativa.

Finalmente, enfatizamos la relevancia de leer y discutir críticamente en torno a la construcción discursiva de lo identitario en la literatura para la infancia, ya que este tema condensa disputas políticas, étnicas, históricas y culturales de larga data. Las perspectivas hegemónicas y esencialistas en torno a los sentidos nacionales, contribuyen a acallar la diversidad y la disidencia, constituyendo un terreno fértil para los discursos xenófobos y racistas que, lamentablemente, resultan muy comunes en la actualidad. Ante esto, la narrativa para niños/as, en tanto producción cultural específicamente dirigida a un grupo de la población, puede colaborar en la elaboración de discursos identitarios para las nuevas generaciones, que integren o excluyan la diversidad.

La literatura constituye un espacio de despliegue imaginativo. Su lenguaje se articula en un juego que transita constantemente de lo real a lo posible, atravesando fronteras que dinamizan nuestra experiencia en el mundo y, potencialmente, nos impulsan a transformarlo. En este sentido, indagar en los discursos identitarios que se construyen en la literatura

para niños y niñas resulta fundamental, por cuanto constituye una puerta para problematizar los imaginarios que ahí se configuran y, en consecuencia, reflexionar y preguntarse si estos contribuyen a limitar o a ampliar nuestras formas de pensarnos en y con la alteridad.

OBRAS CITADAS

- Aguilera, Pati. *Para chuparse los dedos: recetario chileno ilustrado*. Santiago: Letra Capital Ediciones, 2013.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Antillanca, Ariel y César Loncón. *Entre el mito y la realidad: el pueblo mapuche en la literatura*. Santiago: Lom Ediciones, 1998.
- Arizpe, Evelyn and Morag Styles. *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. London: Routledge-Falmer, 2005.
- Barraza, Eduardo. “Retóricas fundacionales: paisaje, texto y nación en la literatura Chilena”. *Diálogos culturales. Imaginarios nacionales: viajes, territorios e identidades*. Ed. Ana Traverso y Andrea Kottow. Santiago: RIL EDITORES, 2016. 121-138.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: HarperCollins Publishers, 1977.
- Beller, Manfred and Joep Leerssen. *Imagology, the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2007.
- Bhabha, Homi. *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Trad. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2010.
- Bradford, Clare. “Race, Ethnicity and Colonialism”. *The Routledge Companion to Children’s Literature*. Ed. David Rudd. London: Routledge, 2010.
- . *Reading Race: Aboriginality in Australian Children’s Literature*. Melbourne: Melbourne University Publishing, 2001.

- Brennan, Timothy. "La nostalgia nacional de la forma". *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Trad. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2010. 65-97.
- Casorzo Pino, Fernanda y Manuel Peña. *Valparaíso: secretos de la ciudad del viento*. Ilustrado por Fito Holloway. Santiago: Letra Capital Ediciones, 2021.
- Carroll, Jane. *Landscape in Children's Literature*. London: Routledge, 2012.
- Carrasco, Iván. "Literatura chilena: canonización e identidades". *Estudios Filológicos* 40 (2005): 29-48.
- . "Literatura y texto literario". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 15 (1989):18-23.
- Claro Valdés, Samuel y Carmen Peña Fuenzalida. *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.
- Correa, Sofía. "Identidad y globalización". *Atenea* 499.1 (2009): 11-32.
- Doughty, Terry and Dawn Thompson. Eds. *Knowing their Place? Identity and Space in Children's Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Ferrada, María José y Marcelo Escobar. *Sábados*. Santiago: Ediciones Ekaré Sur, 2018.
- Fischer Díaz, Carmela. "Identidad porteña e identidad argentina en Buenos Airesitos de Pipo Pescador". *Literatura Infantil y Juvenil e Identidades / Literatura para a Infância e Juventude e Identidades*, Vigo/Braga: ANILIJ-ELLOS/CIEC-Universidade do Minho, 2012. 177-199.
- Fleisner, Paula. "Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1. (2017): 111-138. <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60749>
- Franco, Bernarda. "La literatura infantil como formadora de identidades nacionales en Ecuador y Sudamérica". *Saber, Ciencia y Libertad* 9.2 (2014): 229-239.
- García, Mabel. "La narrativa de la nación en el discurso poético mapuche. Prolegómenos de una literatura nacional". *Revista Chilena de Literatura* 90 (2015): 79-104.
- Gomez Machado, Laís Pacifico. "La literatura infantil brasileña republicana y la educación moral y cívica de los niños en Brasil". *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*. Vol. 1. Universitat de Vic/Universitat Central de Catalunya: España, 2015.
- Ibaceta, Isabel. "Chilean children's literature and national identity: post-dictatorship discourses of Chileanness built through the representation of indigenous people". *Bookbird: a Journal of International Children's Literature*. 52.3 (2014):53-64.
- . "La influencia de la lectura y el lenguaje en el proceso de formación de la identidad étnica de los lectores infantiles". *Actas del Seminario internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer?: Perspectivas sobre la Lectura en la Infancia*. Plan Nacional de Fomento de la Lectura. Santiago: Maval, 2013.183-197.
- Jobe, Ronald A. *Cultural Connections: Using Literature to Explore World Cultures with Children*. Markham, Ontario: Pembroke, 1993.
- Jones, Laura. "Writing and Righting History: Henty's Nation." *The Nation in Children's Literature*. Ed. Kelen and Sundmark. Oxford: Routledge, 2013. 161-174.
- Keane, Jan. "Nation-Building in Australia: The Pre-Federation Children's Novels of Ethel Turner." *The Nation in Children's Literature*. Ed. Kelen and Sundmark. Oxford: Routledge, 2013. 125-138.
- Kelen, Christopher, Björn Sundmark. *The Nation in Children's Literature*. Oxford: Routledge, 2013.
- Larraín, Jorge. "Identidad chilena y el bicentenario". *Estudios Públicos* 120 (2010): 5-30.
- Luengo Almena, Juan Luis. "Narrativa contemporánea de aventuras y educación literaria en la adolescencia", *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, 7. (2011): 57-71. https://doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.05
- Nikolajeva, Maria and Carol Scott. "The Dynamics of Picturebook Communication". *Children's Literature in Education* 31.4 (2000): 225-239.
- Nodelman, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. London: The University of Georgia Press, 1988.
- Mansilla, Sergio. "Literatura e identidad cultural". *Estudios Filológicos* 41 (2006):131-143.

- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928.
- McGillis, Roderick. Ed. *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*. Oxford: Routledge, 2000.
- Meek, Margaret. Ed. *Children's Literature and National Identity*. Stoke on Trent: Trentham Books, 2001.
- Panaou, Petros and Tasoula Tshilimeni. "International Classic Characters and National Ideologies: Alice and Pinocchio in Greece." *The Nation in Children's Literature*. Ed. Kelen and Sundmark. Oxford: Routledge, 2013. 161-174.
- Pantaleo, Sylvia. "Paratext in Picturebooks." *The Routledge Companion to Picturebooks*. Ed. Kümmerling-Meibauer, Bettina. London: Routledge, 2021.
- Pinto Espinosa, Andrés. "La apropiación de la copla y su renovación formal, dentro del canto popular en Chile". *Revista Chilena de Literatura* 78. (2011): 1-19. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118424/la-apropiacion-de-la-copla-y-su-renovacion-formal-dentro-del-canto-popular-en-Chile.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Coyoacán/Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1998.
- Rojas, Héctor Andrés. "El río como la herida abierta de la ciudad latinoamericana". *Taller de Letras* 63. (2018):73-89. <https://doi.org/10.7764/tl6373-89>
- Rojas Flores, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810 -2010*. 2da ed. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles JUNJI, 2016.
- Rojas Sotoconil, Araucaria. "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989". *Revista Musical Chilena* 63.212. (2009): 51-76. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200005>
- Rojo, Grínor, Alicia Salomone y Claudia Zapata. *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.
- Rubio, Rafael y Gabriela Lyon. *Un día soleado*. Santiago: Ediciones Ekaré Sur, 2018.
- Salomone, Alicia, M. Eva Muzzopappa, Pamela Tala y Claudia Zapata. Eds. *Identidad y Nación en América Latina*. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2004.
- Sandis, Dominique. "Constructions of Hellenicity in Children's and Youth Fiction: A Practical Tool for the Analysis of Literary Images of National Culture and Identity". Ph.D. diss. University of Roehampton, 2007.
- Sepúlveda, Magda y Richard Astudillo. "¿Para comerte mejor?, contar desde una lectura multicultural". *Actas del Seminario internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer?: Perspectivas sobre la Lectura en la Infancia*. Plan Nacional de Fomento de la Lectura. Santiago: Maval, 2013. 64-71.
- Sipe, Lawrence R. "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships". *Children's Literature in Education* 29.2 (1998): 97-108.
- Sommer, Doris. "Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina". *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Trad. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2010. 99-134.
- Stephens, John. "Continuity, Fissure or Dysfunction: From Settler Society to Multicultural Society in Australian Fiction". *Voices of the Others Children's Literature and the Postcolonial Context*. Ed. McGillis Roderick. London: Routledge, 2000. 55-79.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile: nacionalismo y cultura*. Tomo IV. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.
- . "Perros y literatura: Condición humana y condición animal". *Atenea* 509. (2014): 33-62. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622014000100003>
- Tagwirei, Cuthbert. "Fictions, Nation Building and Ideologies of Belonging in Children's Literature: An analysis of Tunzi the Faithful Shadow". *Children's Literature in Education* 43.3 (2012). 191-212.
- Torres, Gerardo. "Identidad latinoamericana en la literatura infantil del caribe." *Educación y Biblioteca* 12.110 (2000): 65-78.
- Traverso, Ana y Andrea Kottow. *Diálogos culturales. Imaginarios nacionales: viajes, territorios e identidades*. Santiago: RIL Editores, 2016.

Truglio, Maria. *Italian Children's Literature and National Identity: Childhood, Melancholy, Modernity*. London: Routledge, 2017.

Valenzuela, Pilar. Ed. *Literatura y Educación: Construyendo Identidades*. Santiago: RIL Editores, 2021.

Williams, Raymond. *Towards 2000*. London: Chatto & Windus, 1982.

Yankas, Lautaro. "El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena". *Cuadernos Hispanoamericanos* 247 (1970): 113-137.

Ying-Yu Che, Irene. "Nation as Home? A New Quest for Taiwanese Aboriginal Literature". *The Nation in Children's Literature*. Ed. Kelen and Sundmark. Oxford: Routledge, 2013. 113-122.

d o c u m e n t o s

**francine
masiello**

**malú urriola,
el cuaderno de las
cosas inútiles**

documentos

El cuaderno de las cosas inútiles, último poemario de Malú Urriola, es un libro perentorio sobre nuestra angustia en tiempo presente. Se asienta sobre la precariedad, lo huidizo, los que parten sin decir adiós, los fantasmas que habitan las casas y los objetos, la incertidumbre, la soledad. Señala aquel contagio que asedia a los seres queridos y el duelo que los sobrevivientes, sufrimos a nivel global. Malú en estas páginas reúne sus poemas escritos durante el año de pandemia que ella vivió en Madrid. Observa el avance de la muerte, el abandono de las calles, los teatros vacíos, el comercio cerrado, el silencio de la gran metrópolis donde sólo quedan los inmigrantes sentados en las veredas. Se presta a una reflexión sobre la fracturación de la comunidad humana, la que nos deja en la más opresiva incomunicación sin que podamos alcanzar a les otros. Finalmente, este es un texto sobre el amor partido, sobre la urgencia de la escritura, sobre la naturaleza que todavía es capaz de propiciarnos vida y voz.

En medio de esta meditación, el libro se define como un texto en obras. Estamos, en fin de cuentas, delante de un “cuaderno”: apuntes, ideas sueltas, proyectos todavía informes, objetos que buscan su nombre. Lo innecesario, lo marginal, lo que no nos preocupa ni por su densidad ni por su inútil sustancia, el vaivén que desconoce paradero fijo, lo que se esfuma para no volver. En un libro en el cual la poeta se encuentra inerme ante el contagio de la muerte, hacia el final deja entrever un atisbo

de sol y luz. Frente a la permanencia de la muerte, entonces, el flujo y la iluminación, lo que promete belleza.

Tomemos el tema principal: la configuración de la muerte. El libro es un memento mori, un texto que recuerda las tempranas instancias de la pandemia, cuando tuvimos que abrazar la muerte vecina y nuestra condición de vulnerables, cuando hubo que testimoniar el cierre de la ciudad y dar la espalda a las puertas del mundo. Como sabemos, esta no es la primera vez en su carrera que Malú se enfrenta con la tristeza del duelo. Recuerden la incomodidad expresada en *Nada*, de 2003 (“¿Quién cantará ahora que la muerte habla?” nos preguntaba en este libro) o si no, el ejemplo de *Cadáver exquisito* de 2017 sobre la muerte de la madre. En el “cuaderno” que tenemos a mano, sin embargo, la autora da un paso más al dirigirse a las temporalidades de los cuerpos y los objetos, a los tiempos de la melancolía, y a aquellos momentos sin pasado ni futuro que nos anclan en el puro presente. Y frente al tiempo del virus, está el tiempo de la creación.

A partir de la aparición de la muerte, que toca las puertas vecinas y vaga por las calles, surge como respuesta un lento despertar de las “cosas”: los zapatos, los esmaltes, los cepillos de dientes, los quioscos, los calefactores. Será un proyecto de enumeración caótica, como se dijo una vez respecto de la poesía de Neruda. Sí, también la presenciamos en este nuevo poemario de Malú, pero ahora la enumeración exige un elenco de testigos para decir nuestra pena, para enunciar los detalles menores que abundan en nuestro entorno y que todavía –y a pesar de todo– nos hablan de su fuerza vital. “No hay manera de vivir sin rendirse/ –aunque sea por un momento–/ ante la belleza de las cosas inútiles,” escribe Malú. Finalmente, los pequeños detalles del mundo construyen una marcha rítmica para sostener los versos. Son la columna dorsal del libro, los huesos que sostienen su cuerpo. Palomas, perros, llamas azules, los coleópteros, las cañerías, las gotas de agua: estos pormenores configuran los ritmos que llevan a los peldaños de la materia misma y de allí a la poesía, a la urgencia de escribir.

Malú apela directamente al baile de la muerte, un tropo que forma parte de nuestra tradición literaria desde el medioevo. Si no es el llanto de Jorge Manrique por la muerte de su padre, será el llanto de los poetas de

vanguardia por las víctimas de la guerra civil. Si bien la desesperanza que corre por las calles de Madrid evoca a Neruda y Vallejo, a Miguel Hernández y Alberti, en las páginas del *Cuaderno de las cosas inútiles* la muerte ahora viaja por las calles sin fusil en la mano. Más bien el virus es caprichoso e invisible. Trota por las ciudades en tono lúdico y juguetón: “la muerte anda por la calle, silbando” escribe Malú en el primer poema y concluye el libro con el verso, “Empedrado abajo, la muerte toca el violín”. Con clara alusión al grabado de Alfred Rethel quien, a mediados del siglo XIX, enfocó la llegada de la peste en época de carnaval, Malú pide que comparemos la música de los vivos y los muertos. En el cuadro, el esqueleto parece tocar el violín, pero en realidad lleva en la mano un hueso tocándose con otro para producir, se supone, algún chirrido o sonsonete que apele a nuestro final. Al fondo, los músicos vivos corren: uno lleva el cello, otro el violín, otro el clarinete. La música proporcionada por el ser humano es poca al lado del monocorde rendido por la figura de la muerte. Aunque repita un solo tono, el muerto elabora un sonido más poderoso y seductor. Malú da vuelta a esta historia: sonido, vibración y ritmo gestionan no solo la muerte sino también la escritura.

Si bien los poemas trazan el contagio que invade las calles urbanas, ofrecen un penetrante rastreo sobre la formación de la palabra misma. El susurro, el aliento y el aire como puntos de partida. Frente al virus que quita el aire de los pulmones, están las células de aire saludables que motivan el tono verbal. La palabra anclada en la vía respiratoria, la palabra que busca salirse por los labios y la boca. Roland Barthes describía el “grano de la voz” como aquella figura minúscula que anida la respiración y genera vocablo y voz. Se refería a la producción del sonido desde el cuerpo mismo, desde los nudos del aire que suben por los pulmones para enunciar palabra y verbo. A diferencia de los efectos del contagio, aquí la materia como germen de aire da forma a la palabra misma mientras los cortes, las cesuras, los hiatos hacen temblar el verso. En efecto, tocamos la materialidad del poema, el punto de encuentro entre sonido y voz, entre voz y lenguaje. Desde el aire contagiado que respiramos, entonces, el virus nos lleva a la muerte; también desde el aire, se inicia la formación del lenguaje, el placer por la palabra.

¿Será que toda poesía esté contaminada por su tufillo de muerte, por la memoria de lo desvanecido, o por la materia elusiva que se niega a ser

capturada? “Es una amable tierra mi soledad,/ mi amado lápiz de arena” dice Malú. Lo que el viento se llevó. Si este compendio de las cosas inútiles trae a colación los elementos de la muerte —el desperdicio, la ruina, la pérdida de la historia humana—, también apunta a la vida, la luz, la frescura de la brisa matinal, la hermandad y el amor. Un constante andar, el verbo en movimiento. “Nunca estoy,” declara Malú, “vengo llegando siempre”.

Un fuerte componente ético guía las páginas de este libro. “Tuvimos una vida y la tratamos como a un perro” observa Malú al referirse a la falta de respeto que concedemos a la experiencia humana. Pero también apunta a un futuro que apela a la compasión: “Volveremos de la muerte humanos,/ o no volvamos”. Con el deseo de descubrir un nuevo vigor y compromiso con la humanidad, Malú tantea con la imagen de las puertas a medio abrir. “Un laberinto de puertas”, dice en su deseo de avanzar en el mundo. Por lo tanto, Malú compagina luz y sombra, la tormenta del virus y el torbellino del amor. Intenta capturar lo que dejó de existir, de trazar sus rastros de los sobrevivientes, de definirse mediante los objetos humildes que encuentra en su camino. El libro de Malú entonces es un curso sobre la soledad y el abandono, y también sobre el deseo. Anota el deseo de superar los silencios, de profundizar las aguas, de engendrar nuevos amores, de seguir con la escritura. Es esta, en fin de cuentas, “la única manera de estar viva”. Y aquí otra vez la ética del libro al insistir Malú en la absoluta necesidad de retomar el contacto con los otros.

Los poemas están en diálogo con el arte visual y la música, los espectáculos del teatro y del cine. Anotan los cielos de Sorolla o la música romántica de Fanny Mendelssohn, los carteles que publicitan los bailes de Sara Baras o del Flash Dance. Son recuerdos constantes del tiempo que ya se fue, de los conciertos ya apagados, de la música perdida, de la revolú de las horas. Es un libro sobre lo que ya no existe, sobre el deseo de resistir la muerte, pero al mismo tiempo celebra el mundo natural en su todo su esplendor. En este sentido, reafirma el mundo materializado dentro del poema mismo: la opulencia de las formas, su sonido, su plasticidad. El poema así será un campo magnético de pequeños objetos donde se siente el graznido de la materia sobre la hoja del papel.

Cómo escribir, pregunta la poeta, cómo resolver el verso a partir de la piedra. “Tengo un poema que se desmorona como una caja con piedras”,

explica, agregando súbitamente “Al menos tengo las piedras”. Hacer hablar la piedra es apelar al tiempo, ver inscrito su nombre en la lápida y, quizás en el sentido más autobiográfico y más real, recordar la distancia que la poeta ha corrido desde la publicación de su primer libro *Piedras rodantes* (1988), escrito con una joven voz rebelde que festejaba en aquel entonces el sueño de la libertad. Hacer hablar la piedra es aludir al cruce, íntimo y seguro, entre palabra y mundo. Es el gesto de tocar la materia, la dura nuez del poema, y hacerla vibrar. De abarcar los sonidos de las calles, los gestos de los inmigrantes, los chillidos de los vencejos. De entregarse al milagro del papel y el lápiz para imponer la voz y participar de la experiencia humana. Dice Malú al terminar un poema sobre el arte de escribir: “una anciana contempla en el fondo de una taza,/ la generosa brisa de la soledad y la ama/ como el jarro honra la tierra con que fue moldeado”. Fusión de materia y receptáculo donde se junta el todo en uno, el poema –a igual que el jarro– sostiene el entrañable vínculo entre la palabra con su entorno.

Procaz con el deseo de descentrar la muerte y de buscar la vida, de ubicarla en las zonas humildes –entre las hormigas, en las orillas del río–, Malú es optimista; “Donde haya oscuridad siembra una luna llena” escribe, concediéndole fuerza a la luz. Muchos de los poemas de este libro reflexionan sobre la escritura como manera de dejar constancia en la arena del tiempo. Escribir es la marca de conciencia, el comprobante de su ser. En este sentido, hay que dar vuelta al virus, asignarlo un significado otro: “El virus que gobierna mi sangre se llama poesía./ Ella quiere ser la única en mi vida y nunca supe decirle que no”. La escritura como manera de dejar rastros en la tierra, pistas en el aire, manchas sobre la página en blanco para leerse a una misma. La escritura, entonces, es sobrevivencia, es la fe en nuestra voz.

álvaro
bisama
mayné

preguntas
sobre la contra¹

documentos

1. ¿Cuánto queda del Bolaño que leímos alguna vez?
2. ¿Dónde descubrimos a Bolaño? ¿Cuándo? ¿Fue un secreto, algo que nos llegó en un murmullo o una lista de lecturas recomendada por los otros, certificada por el éxito? ¿Estábamos solos? ¿Con quiénes nos encontramos cuándo lo leíamos? ¿A quiénes perdimos de vista? ¿A qué escritores no pudimos leer más?
3. ¿Cuánto queda del pasado? ¿En realidad, qué es el pasado? ¿Existe el pasado en la literatura? ¿No existe todo a la vez? ¿Leer una novela no es algo que siempre nos pone en relación al presente porque, justamente, nos hace preguntarnos acerca del modo en que la lengua fósil se encarna y adquiere espesor y se convierte en algo vivo?
4. ¿Cuánto queda de ese descubrimiento, de la emoción de eso que alguna vez creímos que era nuevo?
5. ¿Alguien se acordará de todas las veces que Felipe Avello se presentó en la televisión con una polera que tenía estampada la portada de *Los detectives salvajes*?

6. ¿Se transformó Bolaño en un lugar común o fueron nuestras lecturas las que se domesticaron y se volvieron predecibles, fútiles, estériles?
7. ¿Cómo huir del parque temático Roberto Bolaño?
8. ¿Cuál fue el primer libro de Bolaño que Carlos Walker leyó? ¿Y el segundo?
9. ¿Qué significa estar contra Bolaño? ¿Es estar contra Bolaño o las lecturas de Bolaño o los lectores de Bolaño o contra las siluetas que Bolaño proyecta en el muro o la caverna de la literatura? ¿Es estar contra su poesía o la idea de esa poesía, eso que pudimos leer como un asunto trágico que quiso ser épico, que fue una señal de vida, un latido, una lengua secreta? ¿Es estar también contra la biblioteca de Bolaño, contra los fantasmas de Bolaño, contra los retratos de Bolaño?
10. ¿Es importante que el libro de Carlos no renuncie nunca a esa pregunta?

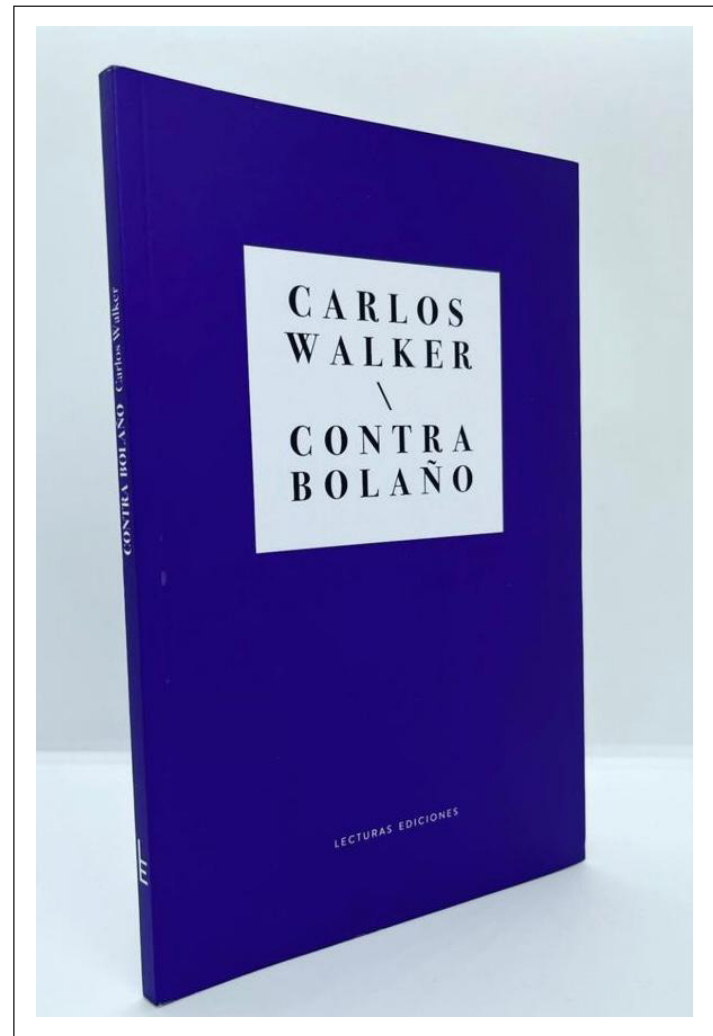


Presentación del libro *Contra Bolaño* de Carlos Walker

¹ Presentación del libro *Contra Bolaño* de Carlos Walker. Santiago: Lecturas Ediciones, 2022.

11. ¿Es importante que esa lectura de Bolaño, esa contra, sea a la vez un acto de amor, una pesquisa, el modo de resolver un enigma?
12. ¿Es ese el gesto que define este libro, o sea, lo que busca Carlos es restituirle a Bolaño una condición de enigma que perdió o que le hicimos perder en la sucesión de nuestras lecturas, en el palimpsesto de nuestras teorías, en la cacofonía de nuestras conspiraciones lectoras?
13. ¿Está buscando Carlos la memoria de un mundo perdido, de una literatura que alguna vez fue o pareció nueva o viva; o sea está buscando algo que era la memoria de un estilo o una prosa, de una forma de la respiración como si fuese una medida del tiempo?
14. ¿Por qué el desierto? ¿Por qué Santa Teresa, los cuerpos muertos se expanden geoméricamente hasta cambiar el paisaje? ¿Por qué El Chile? ¿Por qué Cesárea Tinajero? ¿Por qué todas esas voces de personajes que hablan sin parar en medio de la noche y los sitios eriazos, como si ese monólogo fuese la única constancia de su existencia, del peso que llegaron a tener en el mundo y que evita que entren irremediamente en el olvido?
15. ¿Cómo leer a B., a Belano, a Bolaño, a Lalo Cura, ahora? ¿Cómo monstruos o avatares de monstruos?
16. ¿Es Bolaño alguien que se aleja en la bruma, que se pierde en la niebla? ¿De qué está hecha esa bruma, esa niebla? ¿Es la misma que envuelve a los clásicos o los libros que recordamos como clásicos, que rodea a Manuel Rojas, a María Luisa Bombal, a Carlos Droguett? ¿Los objetos están más cerca de lo que aparentan? ¿Es la de los clásicos escolares? ¿De qué está hecha? ¿Esa niebla es la de los papers académicos? ¿Cómo leemos a autores que creemos conocer de memoria pero de los que no sabemos nada porque toda nueva lectura nos los revela como algo nuevo también?
17. ¿Quién es Bolaño? ¿Quién fue Bolaño? ¿Quién será Bolaño?
18. ¿La mejor obra de Bolaño existe como el reverso hipertrofiado de otras obras más famosas? ¿Sus novelas son exploraciones estéticas en el porno, en el snuff, en la parodia de la escena de avanzada, en la borra de los cafés de la poesía del exilio, en la ciencia ficción más escondida, en una serie de novelas de aprendizaje que son apocalipsis generacionales?
19. ¿Cómo lo leeremos? ¿Como un utopista a la deriva? ¿Como un novelista gótico? ¿Como un enciclopedista de lo falso? ¿Nos debiera preocupar que para leer a Bolaño debamos volver también a Schwob y *Bouvard y Pecuchét* antes que a Tolstoi y Emma Bovary?
20. ¿Es el libro de Carlos Walker una excusa para revisar y releer y celebrar el trabajo de Soledad Bianchi, de reconocer su ojo crítico y su capacidad de prefiguración, su habilidad de leer entre líneas y nadar y sobrevivir y leer y crear lazos y comunidades en el mar desquiciado de nuestra literatura?
21. ¿Qué es la crítica literaria? ¿Es una lectura paranoica, el reconocimiento de señales de vida extraterrestre, una excusa para entender el mundo, un castillo, una o dos bibliotecas rotas, un sistema cifrado de la propia biografía? ¿Quiénes somos cuando leemos al otro, cuando aprendemos a reconocer el ritmo y la percusión de un estilo, o atrapar una imagen que se deshace en una aporía, como puro fragmento de sombra?
22. ¿Qué es la crítica literaria? ¿Los apuntes borroneados de la propia memoria, la fantasía del retorno a la escena de un crimen, el acto de convocar a los fantasmas?
23. ¿Estar contra Bolaño significa estar contra el fantasma de Parra, de Sheldon, de James Ellroy (que está vivo), contra el de Lihn?
24. ¿Hemos aprendido lo que aprendía al final el pobre Gabriel Conroy en el cuento de Joyce, que no se le puede ganar a un fantasma, que no se puede competir con los espectros?
25. Y si la crítica puede ser una novela autobiográfica, ¿es este libro de Carlos Walker un viaje de vuelta, un retorno a la emoción básica de un descubrimiento literario que luego se vuelve vital? ¿Es la crítica un mecanismo para recuperar los sentidos extinguidos de un texto más allá de la nostalgia o las buenas conciencias, sino como un museo de saberes recuperados, de imágenes rescatadas del naufragio, de movimientos alucinados mientras se recorre la biblioteca y el mundo?

26. ¿Es la crítica literaria una forma de la melancolía?
27. ¿Todo novelista es un cartógrafo?
28. ¿Es Bolaño otro de los avatares del Ángel de la Historia de Walter Benjamin, o sea alguien que mira hacia atrás y contempla los escombros y lee y despliega el relato del mundo a partir de las ruinas?
29. ¿Es Norman Spinrad otro heterónimo de Nicanor Parra?
30. ¿Qué libro preferimos de Bolaño, ahora veinte o veinticinco años después, ahora después de que el examen de su obra parece haber agotado las zonas porosas, los espacios impredecibles, los lugares blandos? ¿Qué Bolaño preferimos? ¿El de “La parte de Fate”, el de las biografías más *border* de “La literatura nazi en América”, el de las cartas delirantes de “El espíritu de la ciencia ficción”, el de “Carnet de Baile”, el lector de Alice Sheldon y Lonco Quilapán, el que recuerda a Enrique Lihn en un sueño que luego se vuelve una pesadilla, el hombre que escucha a Suicide y a Lou Reed en los fonos mientras escribe, el de esos poemas que apenas se sostienen como tales pero que resultan –como toda mala poesía– la certeza que existe ahí un hálito de vida, una promesa que se renueva en cada lectura?
31. ¿Cómo leer este libro? ¿Como las notas de trabajo de alguien que se hunde en un misterio? ¿Como una vuelta o un paseo o una inspección por la tradición o los restos de la tradición? ¿Como un retrato imposible de algo fragmentado, puras piezas sueltas de un rompecabezas cuya ilustración cambia una y otra vez?
32. ¿Bolaño, Belano, B.?
33. ¿Enter ghost? ¿Exit ghost? ¿Re-enter ghost?
34. Entra B.; sale Belano, vuelve Bolaño.



r e s e ñ a s

poesía sobre poesía. ensayos de poetas chilenos (carmen berenguer, marina arrate, claudia rodríguez y mauricio torres paredes)

Gonzalo Rojas Canouet (Comp.)

Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2018.

ISBN: 978-956-7382-44-6

166 pp.

por carolina benítez

qfcarobenitez@gmail.com

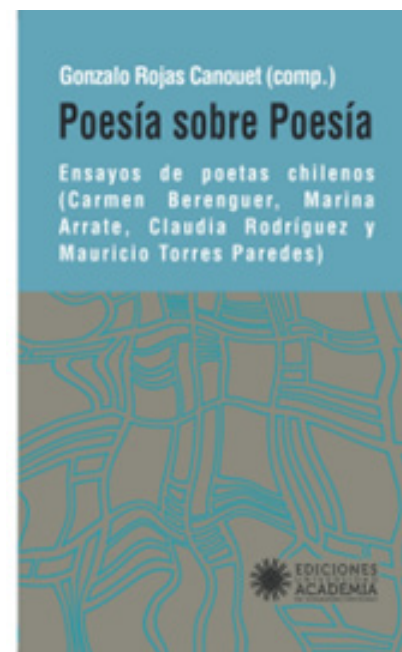
reseñas

Carecemos de libros nacionales que recojan el ejercicio de repensar los procesos escriturales poéticos, más aún si estos son presentados desde los propios autores. Uno de ellos, por citar un ejemplo, *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile: entrevistas* de Soledad Bianchi. Por tanto, en el marco de evocar una práctica poco acontecida, esta obra, a partir de las intervenciones expuestas en el Primer Coloquio de Literatura: Poesía sobre Poesía (18-20 octubre 2017) convocado por la Escuela de Pedagogía en Lengua Castellana y Comunicación de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, compila cuatro ensayos y dos entrevistas a destacadas poetas nacionales dentro de la esfera literaria: Carmen Berenguer, Marina Arrate, Claudia Rodríguez y Mauricio Torres. Relatando, desde coordenadas disímiles, sus conexiones en tanto personales como políticos y sociales que retroalimentan el quehacer poético. Vitalizando a mi modo de ver, el aporte que cada mirada y cada experiencia vital puede aportar al constructo de un mundo poético que puede atraparse o no en un poema.

Inicia Carmen Berenguer con su ensayo *Escribir*. Entrecruzando retazos de memorias con reflexiones clarificadoras acerca de sus proce-

tos escriturales y creativos, evidenciando el influjo materno y familiar conformado por mujeres sobre su escritura, archivo crucial que nos acerca al entendimiento de su actuación poética situada. Además, de su temprana admiración por el cine que profundizó la búsqueda de variadas formas de representar la realidad en plena dictadura chilena a través de lenguajes literarios y visuales. Desde ahí, el trabajo de Berenguer, tal como ella misma sentencia “denuncia las prácticas políticas del poder patriarcal (24)”, proponiendo con la palabra un espacio posible de experimentación que nace, justamente bajo las miradas de la represión, la censura y la violencia propia del quiebre político. Un sujeto en contexto de crisis que frente a la adversidad reluce la transgresión poética.

Marina Arrate recurre al ejercicio retrospectivo de analizar un ensayo propio, escrito hace más de quince años, titulado *El brazo y la cabellera: Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile*. A partir de su lectura, Arrate reflexiona acerca de lo escrito por autoras nacionales durante el siglo XX y en el comienzo de siglo XXI. Indaga, en una variedad de textos, la confluencia en un elemento común generacional, para luego comparar ambas observaciones sobre las experiencias de escrituras poéticas y su relación intergeneracional. Constatando que la escritura de mujeres ha representado en el grito, en la ira, en la valentía, en el arrojito, en la frustración, la forma de fisurar el discurso neoliberal. La rebeldía como respuesta al sufrimiento, en una “manifestación menos pasiva y masoquista (72)” que en años anteriores. Concluyendo que el contexto escritural femenino no ha cambiado sustantivamente, debido a la permanente necesidad de rebelarse contra una represión anclada en ambas generaciones.



Para Claudia Rodríguez la monstruosidad que queda definida sobre su piel y la de sus compañeras otorga a la escena poética una de las tantas maneras que evidencian lo dramático que puede llegar a ser ejercer el trabajo callejero y lo encarnado de la violencia patriarcal. Su salto a la escritura se plantea desde su juventud, cuando se identifica con un fragmento de la declaración de los derechos humanos, dado que en la mayoría de los textos leídos no era incluida o estos eran escritos en su contra por ser considerada divergente. Concibiendo tempranamente al lenguaje como ente dominante y masculino: imagen que se asocia inherente a la dominación violenta que ejercen algunos hombres que recurren a servicios sexuales. Por lo que, tal como la autora expresa, su tema es escribir de aquello que ha sido catalogado como lo maltrecho, lo corrompido, los dramas pobres, empleando su biografía como soporte de infinito conocimiento. La entrevista denota extrema sinceridad. Sin tapujos Rodríguez profundiza en la representación de lo monstruoso uniendo su experiencia en las calles a lo neoliberal, asumiéndose parte constituyente de esa monstruosidad, ya que no reniega de aquello que se es. No se disfraza para consentir al modelo fidelizado en el falso marketing del éxito como su entorno. Algunas reflexiones cargan con el propio peso de ser diferente: “Cuando una nace pobre, poblacional, parece que para un niño travesti no queda más que hacerse la linda para sobrevivir (79)”, o “El mundo y la patria creen que las travestis no podemos ser inteligentes y capaces (80)”. Palabras como rebelión y revelación de un mundo que creíamos marginado inclusive de los márgenes. Pobres que discriminan a travestis: Una muestra más de que el ser humano pretende salir de su propia miseria aplastando a otras y otros.

El reconocimiento de la memoria de la falla poética y su relación con la cultura chilena, es el eje central de lo formulado por Mauricio Torres, tanto en su trabajo ensayístico como en la entrevista. Acercamiento a la poesía y su acontecer en lo no nombrado, es decir, la manifestación en la agonía de un Chile hundido, ahogado en mecanizaciones que ocultan las fallas como realidades mimetizadas. En palabras del propio Mauricio: “La poesía debe encontrarse y buscar los recovecos en la falla, la cual sería de alguna manera el espacio por donde se asoma la realidad (122)”. Por tanto, para que exista memoria

a través de la poesía, es necesario atrapar un acontecimiento y ver en aquello una exposición, un registro del instante, una manifestación que posibilita un complemento a una remembranza colectiva. En la entrevista Torres nos sumerge en reflexiones acerca de qué es la falla poética, cómo reconocerla y qué hacer con ella al encontrarla.

En definitiva, aunque estas escrituras provengan desde distintos epicentros, el sentido del impacto recae en una palabra: rebeldía. El arte de fisurar con el uso del lenguaje lo establecido en la violencia patriarcal, en el canon literario, en la represión dictatorial y en el consumismo instalado por el capitalismo.

el palomar

Francisco Magallanes

La Plata: Club Hem, 2021.

ISBN: 978-987-3746-50-5

78 pp.

por victoria cóccaro

victoriacoc@gmail.com

reseñas

Ni narrar ni describir, Francisco Magallanes abre una tercera vía para la novela. Ni Balzac ni Zolá, ni narrador omnisciente ni narrador testigo: *habla*. Los personajes hablan, no pueden hacer otra cosa que hablar. No son vistos desde afuera, a la distancia, para detallar cómo van vestidos: el punto de vista es el de la lengua. Desde allí brota todo: trama, intriga, escenarios, protagonistas, aire de época, enigmas. Todo desde la lengua, es decir, del material con el que trabajan los escritores y las escritoras. Un material que, sabemos, siempre viene con todas las marcas de la historicidad, de sistemas políticos y económicos, que funciona, entonces, como un sismógrafo del presente. Un material con el que, también sabemos, somos hablados. La escritura sería, entonces, ese tire y afloje con la lengua, un hacer con el lenguaje, un hacerle cosas al lenguaje antes o a la vez que nos haga cosas a nosotros, antes o a la vez que “taca” nos “aplique mafia”, para usar las palabras de uno de los personajes-vozes de *El Palomar*. Lo que hay es habla, lengua en uso, o la lengua que nos usa. Ni narrar ni describir, flexionar la gramática, y no limpiarle al idioma sus marcas. Y hablando de marcas: Galaxy, Duna, Regata, así se cuenta una época vivida entre el interior de una remisería, el auto y los asados de El Camisa.

En la maquinaria de la flexión que engrana la escritura de Francisco Magallanes, cada sintaxis, un personaje; cada puntuación, un persona-

je; cada longitud de la frase —es decir, cada respiración—, un personaje; cada abanico semántico, un personaje. Lo que es lo mismo que decir: cada personaje le hace cosas diferentes al lenguaje. Pero, como esta prosa escribe sabiendo que cualquier articulación subjetiva —de un sujeto único, homogéneo, autocentrado— es problemática, esa enunciación siempre es porosa. Cuando un personaje habla —ya que no puede hacer otra cosa: ni anecdotario, ni diario, ni confesión, ni descargo, habla porque es lo que hace— en él hablan también otros:

“dice el Camisa”, “agita el Escorpión con la voz quebrada”. La voz, “siempre con la teka de la parla”, es lo que dice y lo que le dijeron. Allí, la coralidad de *El Palomar* se multiplica. Y esa porosidad también está en los nombres de personajes que no se llaman, “le dicen”: El Emo Villero, El Arveja, El Flaquito, La Ranita de Flequillo... En cada nombre retorcido por la lengua, en cada apodo, la cifra de una historia y una fisonomía. A tal punto la escritura de Magallanes trabaja con la lengua como material, como fósiles que guardan el secreto de una civilización extinta.

Ni Stendhal ni Zolá, Francisco Magallanes arma serie —y hace ver una serie, como el Kafka de Borges— con una zona de la narrativa argentina: desde Osvaldo y Leónidas Lamborghini a los policiales nebulosos de Rodolfo Walsh e incluso con el Borges de “La fiesta del monstruo”. Pero también se agrupa con la poesía. Sí, porque más que “narrativa”, dijimos, esto es *escritura, toma y daca con la lengua*. Allí, *El Palomar* se aúna a la ironía discursiva de los poemas de Susana Thénon, a las subversiones al idioma de Ricardo Zelarayán, pero también al barroco latinoamericano, cuya herencia, como dice Daniel García Helder, es la materialización del idioma a través de la multiplicación de



dialectos del español. Ni narrar ni describir, flexionar, o bien, trabajar con la porosidad de la lengua para narrar y describir. ¿Qué es si no la escritura? Ni narrativa ni poesía, *El Palomar* no se deja circunscribir en una u otra, ya que es, simplemente –y enormemente– escritura: trabajo con la lengua. Un trabajo que no se limita a ser una transcripción del habla de unos habitantes de un barrio de la provincia de Buenos Aires, sino que usa a ese material como contaminante –como kriptonita– del lenguaje. Ahí la maestría de Francisco Magallanes para zafar tanto de posiciones condescendientes como fetichizantes en la representación del otro. No hay un narrador que “le da la palabra” al que no la tiene. Esta tercera vía que abre Magallanes pone, entre la calle y el libro, la lengua, y allí, en aquello que pareciera haber sido extraído de la calle e incrustado en la página, se esconde, en verdad, un estilo. Y en él, tejido sonoro, ritmicidad, escansión, acompasamiento, que, dicho sea de paso, sugieren otra de las líneas con las que trabaja *El Palomar*: la del fútbol como clave –en el sentido musical– de la política argentina.

“Hoy puede ser el día en que la orden esté dada o que llegue la noche y nada”. Así empieza *El Palomar* y en ese umbral permanece. Transcurre entre la orden y la noche, la espera y la nada. Y entre la espera y la nada, ¿qué hacer?, hablar, llenar la espera con palabras. Hay algo que se espera, que cambiará el destino de los personajes, que los hará “ser mejores”, “vivirla bien”, “largar el coche” o, el sueño máximo, “manejar una facción”. Para eso, el laburito. Pero ¿qué hacer? *¿qué hacer?* de Lenin se reescribe en *El Palomar* como ¿qué hay que hacer? El de *El Palomar* es un Lenin drenado, desangrado o adormilado después de comer un chori que cayó como un sopapo. Se hace, sí, para “dar el salto”, “torcer el destino”, pero no se sabe qué se hace, “¿qué tenemos que hacer?”, insiste el personaje, “¿qué es lo que vamos a hacer?”. La respuesta, por supuesto, son más retorsiones de la lengua: se hace “la transa”, “la orden”, “la movida”.

Si algo queda de la revolución como horizonte es un arranque, como se arranca un coche una mañana helada para empezar a remi-sear. De la convicción leninista de *Qué hacer* a la acción ignorada que llevan adelante los personajes de *El Palomar* parecen quedar, sin embargo, ciertos resquicios de épica, una épica quebrada y astillada, que le pasó el camión del siglo xx por encima, pero que todavía parece

impulsar el hacer lo que sea para “pasar a otra secuencia”. Ahora bien, ese amuleto sentido de la épica que tienen los personajes debería advertirles que si en el salto te pasas de mambo en el aire das un vuelco y quedas patas –o ruedas– arriba.

Si lo único que hacen es hablar, porque ese es, en última instancia, su capital: la lengua, ¿cómo es que a estos personajes, que son puro verso, les meten el verso? Enigma, traición, intriga, sangre, sexo, comisario. En este sentido, *El Palomar* podría ser también una novela policial, pero de un policial ahuecado, cuyo enigma gravita en cada uno de los apartados e imanta la trama como un agujero negro, es decir un vacío, que si algo tuerce, dijimos, no es el destino sino la lengua.

Si el vacío es el centro de *El Palomar*, sobre el vacío hay una barra. Todo gira alrededor de la barra. El saber de la barra es el contrapeso del enigma. La barra de Gimnasia o la gimnasia de la barra sobre el lenguaje, ya lo dijimos: la flexión, sobre la narración y la descripción. Y la gimnasia es, también, la esgrima de la barra, es decir, la poesía, hacer cortes y saltos en el discurso para darle un ritmo, una nueva respiración o, lisa y llanamente, *una* respiración, para no morir sobre un charco de sangre. Y para no ahogarse ni dormirse, barrenar el lenguaje con el recuerdo de la barra, la barra es lo que ata la trama barrada de *El Palomar*. La trama barrada porque, dijimos, avanza, se multiplica, pero alrededor de un objetivo ignorado, de un hacer ahuecado. Mientras tanto, se está en la barra o sobre la barra, se entra a la barra o con la barra se viaja a Córdoba y se sale campeón. La barra está presente como tema, significante y grafía. Para otros, como anhelo, “¿cuándo me vas a meter en la barra?”, lo que la escritura escucha y traduce como: meter la barra, barrer la meta, barrar la trama, tramar la barra. La trama trabada es la lengua con la que se habla.

Y perdón por entregarme a la fiesta del significante pero, como quien dice, en *El Palomar*, vi luz y entré. Una apuesta por el significante que marca el proyecto editorial de Club Hem. Editorial de la ciudad de La Plata, donde la barra es también la diagonal, las diagonales en las que la Rubita de Labios Rosas se quiere perder con el personaje principal.

Si en la lógica de *El Palomar* escribir es manejar la barra, Magallanes logra lo que los personajes solo anhelan a la distancia y con la barra mete el verso en la narrativa.

Si la barra es la diagonal, es también, entonces, una forma de trazar el espacio. Y si de espacio hablamos la topología de *El Palomar* es una que incluye la reversibilidad, como en una cinta de Moebius el adentro se continúa en el afuera: puro exterior y puro encierro, El Palomar y Canadá, el adentro del que difícilmente se sale vivo y el afuera cuya hostilidad acerca a la muerte son las dos caras de la épica astillada que anida en los personajes. La cinta de Moebius es la que usualmente se usa para graficar un espacio infinito... ¿cómo permanecer en el infinito? Hablando, o bien, contando para ahuyentar la muerte, como nos enseñó Sherezade. Aún más difícil, ¿cómo salir del infinito? Sabemos que de esas torsiones y retorsiones no se puede salir sino es con agujeros, cortes y barras.

‘performar’ latinoamérica. estrategias queer de representación y agenciamiento del nuevo mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea

Gabriele Bizzarri

Milán: Ledizioni, 2020.

ISBN: 978-885-5262-60-6

226 pp.

por **sebastián cottenie**

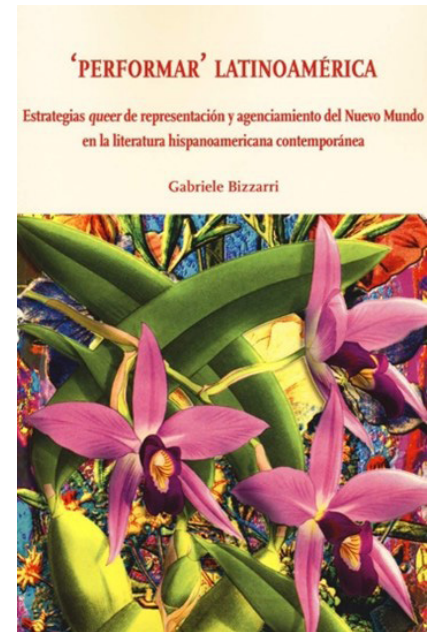
secottenie@uc.cl

reseñas

Mediante una exquisita –y, por cierto, barroca– prosa que se extiende por poco más de doscientas páginas, Gabriele Bizzarri estudia las estrategias *queer* que, a partir de los noventa, permiten a Pedro Lemebel, Diamela Eltit y Roberto Bolaño resucitar en clave performática el sueño de un territorio imaginario reclamado como *propio* y que, en un afán por entrecruzar los estudios poscoloniales y de género, el autor se aventura a apodarar *Queeramérica*. Haciendo uso de herramientas teóricas gestadas al calor y sudor de un tal mestizaje de saberes y resistencias, el autor propone una lectura latinoamericana –vale decir, colectivamente significativa para la región– de esta tríada de escritores chilenos que demuestra las potencialidades políticas y estéticas de repensar, en clave *queer*, un lugar de enunciación regional que desconfíe tanto del orden (una identidad fija y estable, a imagen de los esencialismos latinoamericanistas del siglo XX) como del desorden (la impotencia posmoderna de concebir un relato subcontinental). Es, en suma, en flagrante oposición a la opción postcomunitaria esbozada en la antología *McOndo* (1996), así como al diagnóstico que

Jorge Volpi hace sobre la muerte de Latinoamérica en *El insomnio de Bolívar* (2010), que Lemebel se le aparece a este ensayista italiano como santo y seña de una opción radicalmente posmoderna donde lo colectivo no ha sido desechado en favor de una *commodity* más atractiva, como pudiera parecer ‘lo individual’ en medio de esa “fiebre privatizadora mundial’ que [según Bizzarri] afectaría a la contemporaneidad” (16). De este modo, su ensayo se yergue como una suerte de contrarrelato díscolo en el que la escritura lemebeliana opera cual mojón (sexo) disidente para repensar la escena político-cultural postboom.

A fin de ‘performar’ –en el sentido de Judith Butler– *lo latinoamericano* (cual careta políticamente productiva, que no rostro ontológicamente propio), las ficciones de estos tres escritores se desplazan, según Bizzarri, del ghetto identitario a uno simbólico –esto es, “una construcción cultural abierta, desacralizada, dispuesta a dejarse atravesar por el frémite de la diversidad y la incoherencia” (17)– cuya fuerza centrípeta está dada por un *resentimiento* común en el que se encuentran dos bandas de ilegítimos: en palabras del autor, “los hijos condenados de América y los repudiados de Sodoma” (26). De esta manera, en el horizonte que implica la conformación de un *locus* estético-político a la vez propio y productivo, lo *queer* –así con q, pues, sin desconocer el debate sobre su traducción, opta por reivindicar el carácter “vitalmente inestable y alérgico a toda reivindicación de propiedad” (14) del término anglo– se presenta como una fuerza que “injerta linfa nueva en el cadáver-reliquia postcolonial reconfirmando su apego innato a la marca de lo inclasificable, radicalmente descolonizada, estructuralmente resistente a todo intento de apropiación externa” (17).



El itinerario crítico del libro se divide en dos partes, cada una de ellas subdividida, a su vez, en tres capítulos. En la primera, el autor comienza esbozando una breve introducción que permite situar la tesis central que sostiene el ejercicio intelectual por él emprendido: la emergencia de una “una comunidad americana afincada en el discurso” (18) que, a partir de los noventa, reivindica un lugar de enunciación regional “altamente específico y desestabilizadamente postidentitario” (19). Es así como, apelando a “la vocación disidente y [al] potencial desestabilizador de [los] orígenes” (Bizzarri 12) culturales de una América nuestra que —a decir de Miguel Rojas Mix— ostenta y reclama, por lo bajo, un centenar de nombres, Bizzarri ofrece una lectura que ‘redescubre’ la región desde lo performativo, propuesta donde la noción de ‘identidad’ ha sido reemplazada por la de ‘diversidad’. En las antípodas de aquel esencialismo perseguido y aducido por los latinoamericanismos del siglo XX (el canon ensayístico masculino, cabría precisar), la obra de estos tres chilenos permite al autor reivindicar “las potencialidades ‘identitarias’ de un continente ‘matria’ (o una “Nación marica”) que se traviste del que definiría un bolivarismo performativo” (17), en otras palabras, un continente estratégicamente imaginado y habitado en cuanto posibilidad de “agenciamiento” disidente (en el sentido con el que Perlongher infecta el término deleuziano/guattariano).

Tras haber apuntado las líneas generales de su propuesta, el autor consagra el siguiente capítulo a problematizar conceptualmente la intersección entre latinxs y sexodisidentes, otredades que —según su hipótesis— se encuentran, en las producciones de Lemebel, Eltit y Bolaño, mediante una suerte de “recíproco entendimiento simbólico” (23). A fin de demostrar la pertinencia de una mezcla teórica, tan quiltra como orgiástica, entre estudios poscoloniales y de género, el autor advierte dos mecanismos básicos que son comunes a ambas “estirpes” (22) a la hora de pensar sus “andares minoritarios” (22). Por un lado, la apropiación paródica del insulto (en el marco de la cual el “yo maricón” muestra vasos comunicantes con el “yo Calibán”) en cuanto estrategia identificatoria y, por otro, la condición bastarda o quiltra como resultado de “aberrantes cruces intercategoricos” (37)

de estas progenies —en jerga académica, ese *inbetweenery* tan fértil como traicionero que Bizzarri retoma de Bhabha.

Uno de los puntos más destacables y polémicos de la discusión teórica propuesta en este capítulo corresponde a la problematización de la recepción que ciertos académicos y activistas latinoamericanxs han hecho del término *queer*. Destacando y valorando el potencial de las traducciones geopolíticamente situadas de críticos como Arboleda Ríos (“loca”), Sutherland (“marica”), López/Davis y Rivas (“cuir”) y, en particular, Falconí (“cuyr”), Bizzarri reivindica, por su parte, el “radicalismo decolonial inherente” (38) del lexema anglo, al mismo tiempo que confiesa ver en las diversas *queerizaciones* de lo *queer* llevadas a cabo desde América Latina una suerte de tautología o redundancia. Dicho esto, para evitar clausurar un debate que —a esta altura— ya adquiere tintes rizomáticos, aunque quizás también con el objetivo de destrabar el impasse resultante tras reivindicar la q, el autor propone pasar de aquella ‘latinoamericanización del *queer*’ a una ‘queerización de América Latina’, rareza cultural que, según su tesis, constituye un fenómeno constante en la literatura hispanoamericana de los últimos treinta años.

En una suerte de clímax intelectual, y tras preguntarse si es que lo *queer* no sería, en cuanto desterritorializante posibilidad (neo)barroca, la verdadera ‘expresión americana’, el autor invoca y reclama —a partir de una cita lezamesca— esta etiqueta anti categórica como “paradigma del ‘devenir americano’” (40). No por nada, dicho sea de paso, Néstor Perlongher se erige como principal referente intelectual y estilístico a lo largo de este ensayo. Con el objetivo de fundamentar esta propuesta, Bizzarri consagra el tercer y último capítulo de la primera parte a ejemplificar literariamente esta contaminación mutua entre lo *queer* y lo latinoamericano apelando a un abanico de cinco obras narrativas del siglo XX. Es así como, para develar aquella sintomática “multiplicación de la respectiva resonancia” (47) entre mariconería y latinoamericanidad, revisita y problematiza críticamente “Un hombre muerto a puntapiés” (1927) de Pablo Palacio (Ecuador), *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso (Chile), *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia (Argentina), *Viaje a La Habana* (1990) de Reinaldo Arenas (Cuba) y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig (Argentina).

La segunda parte del libro, a su vez, se divide en tres capítulos monográficos dedicados, respectivamente, a las producciones de Lemebel, Eltit y Bolaño, esos “tres pilares chuecos” (81) que sustentan aquella utopía *queeramericana* ampliamente hilvanada en la sección anterior. Si bien el corpus literario escogido se acota a las letras chilenas, la lectura que de ellos hace el autor abraza lo continental, en la medida que recupera a estos “tres clásicos marginales (y de la marginalidad)” (21) en cuanto escritores que forjaron, al fragor de la (pos)dictadura noventera chilena, un imaginario común del cual viene a ser heredera toda una “estirpe, deliciosamente ‘degenerada’, de hij*s literari*s” (21) entre quienes se encuentran, por solo mencionar a algunxs, Félix Bruzzone, Mario Bellatín, Dany Salvatierra, Naty Menstrual, Claudia Rodríguez y Gabriela Cabezón Cámara.

Tomando las crónicas de *Loco afán* (1996) como hito fundacional de *Queeramérica*, en el primer capítulo de la segunda parte, Bizzarri estudia la obra de Lemebel preguntándose el significado que tiene un retorno a la identidad subcontinental en medio de la viralización global del sida. Con el fin de evidenciar las embestidas (post)dictatoriales que, en el Chile neoliberal de ese entonces, niegan un Estado de Derecho a aquellos cuerpos “que se escapan de las mallas del control categorial” (82), el cronista chileno presenta a las travestis prostitutas de San Camilo como las salvaguardias “de la biodiversidad local amenazada por los nuevos conquistadores” (83). Asimismo, su móvil representación del sida le permite concebir una suerte de *queeramericanidad* viscosa y promiscua donde, así como en una orgía, los fluidos corporales se intercambian clandestinos en un frenesí liberadoramente anticategorial a la vez que impugnadoramente político. Para dar cuenta de ello, Bizzarri se detiene en el ya mentado volumen *Loco afán*, así como en *La esquina es mi corazón* (dos obras cuyo alcance –según el autor– va más allá de la nación, alcanzando dimensiones continentales), para analizar las estrategias mediante las cuales se perfila una *localidad popular* barrocamente activada “por acumulación de imágenes diversas, por atiborramiento de referentes descolgados que transitan sin agarrar” (116), suerte de remix libidinoso que impugna tanto la colonización del norte global como cualquier “dictadura del fundamento originario” (124). Gracias a la pluma de Lemebel, *Queeramérica*

se redescubre, entonces, como subcontinente travesti, metáfora (post)identitaria cuya “política bolivariana disolvente y performativa” (124), por cierto, cobra dimensiones emblemáticas en la figura de esa *transvedette* latinoamericana de Juan Dávila (*The Liberator Simón Bolívar*, 1994) a la que Bizzarri echa mano al final del capítulo.

Por su parte, el siguiente capítulo se ofrece como una breve “cuña –puntual, feminista y violenta–” (125) en que la narrativa de Diamela Eltit –según Bizzarri, continuación lógica del CADA– es celebrada en su capacidad performática por deconstruir significados autoritarios “mediante la exhibición matérica de sus tramposos y arbitrarios procedimientos de legitimación” (126). Armado de la propuesta nellyrichardiana de una alianza táctica entre feminismo y disidencia sexual, así como en el horizonte de una conceptualización amplia de lo queer, el autor detiene su mirada sobre aquellos “cuerpos inciertos y no socializados” (127) que, diseminados a lo largo y ancho de la obra eltitiana, permiten dismantelar cualquier atisbo de identidad monológica. Es en tal sentido que, a partir de un estudio de caso ejemplar (*El cuarto mundo*, 1988), Bizzarri vislumbra el potencial de (re)articulación política que atraviesa la narrativa de la autora –pensada, según entiendo, cual caja de herramientas para una (de)construcción *queeramericana*– a partir de la configuración de un “‘cuerpo performativo’ del nuevo mundo” (131) construido mediante el injerto monstruoso de “sumandos imprecisos” (131).

Finalmente, en el último capítulo, Bizzarri presenta a un Bolaño que, preocupado, al igual que los *daddies* del *boom*, por el manoseado tema de la identidad subcontinental, agencia un giro queer en el que, tras descategorizar el constructo social latinoamericano, lo repolitiza. Atendiendo a una serie de “alusiones desencajadas” (157) sobre América Latina que articulan su narrativa (entre las que destacan vaporosos y clandestinos espacios, como baños públicos y piscinas), el crítico vislumbra en la prosa bolañesca un indeterminado limbo de lo flou en cuya lúbrica mezcolanza *queer* hallan eco las violentas borraduras identitarias –esas de las y los ‘sin nombre’ de 2666– que atraviesan la historia continental. De este modo, Bizzarri evidencia cómo el “espectro marica” (163) que acedia la producción escritural del novelista chileno opera cual “catalizador para la recodificación transgresiva de

algunas entre las más emblemáticas poéticas latinoamericanas del siglo XX” (163). En otras palabras: para el autor, Bolaño se hace cargo de la herencia novelística latinoamericana –aquellos “textos-monumentos” (163) del *boom*– sacando del clóset una performatividad subcontinental (destáquese, por cierto, su ejemplar lectura crítica de los roces *queer* que acechan a Óscar Amalfitano) que le permite, en la línea de las producciones artísticas de Lemebel y Eltit, apuntar sus flechas tanto a los ‘mcondistas’ como a aquellos proselitistas de lo autóctono.

poesía completa

César Vallejo

Ed. Luis Chueca

Santiago: Lumen, 2022.

ISBN: 978-842-6411-05-1

485 pp.

trilce

César Vallejo

Santiago: Descontexto Editores, 2022.

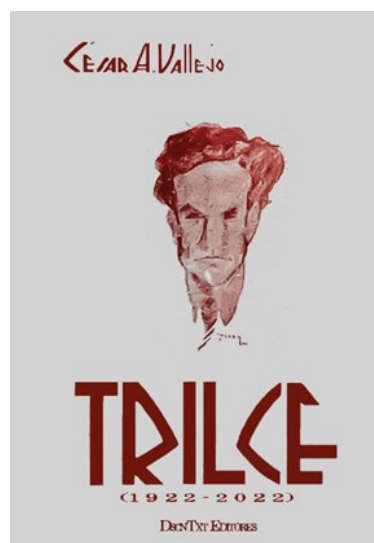
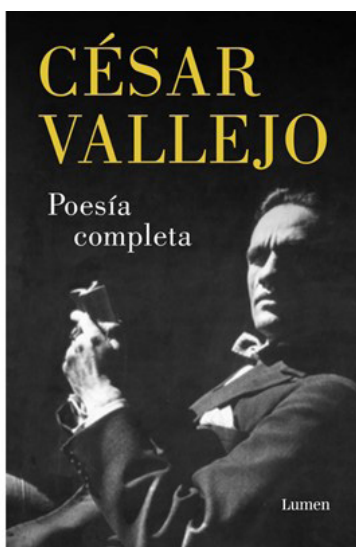
ISBN: 978-956-9438-34-9

143 pp.

por magda sepúlveda

reseñas

msepulvu@uc.cl



Con motivo de los cien años de la publicación de *Trilce* de César Vallejo, se editaron dos obras del poeta peruano en Chile. Me refiero a *Poesía completa* de la editorial Lumen y *Trilce* de Descontexto editores. ¿Qué logros tiene la edición de la poesía completa de Vallejo realizada por Luis Chueca? Destaco que los aciertos de este editor, estudioso y poeta, están en relación con estas cualidades que él aún bajo su nombre y que van a ser decisivas en esta edición.

Había estado acostumbrada a que la biografía apareciera al comienzo de una edición de obra completa. No niego que esto me resultaba un tanto tedioso, por ello aprecio la decisión de Chueca, quien opta por dividir la biografía según con qué libro se relaciona. Nos encontramos así con cuatro acertadas introducciones que nos ayudan a comprender cada libro. Chueca marca énfasis, de tal forma que *Los heraldos negros* está precedido por el relato de ganarse la vida y observar el trato feudal dado al campesinado. Por su parte, en la introducción a *Trilce*, Chueca nos informa que Vallejo estuvo encarcelado por 112 días, acusado de instigar los incidentes de Santiago de Chuco en 1920, los que terminaron con el incendio de un almacén. Se trata de un libro compuesto mayoritariamente en la cárcel. Distinta es la situación de *Poemas humanos*, que es un libro póstumo organizado por la viuda de Vallejo, mientras que *España aparta de mí este cáliz* fue impreso por los milicianos de Ediciones Literarias del Comisariado del Ejército del Este (1939), pero organizado por Vallejo, de manera que la edición de Chueca nos hace cuestionarnos si es realmente un libro póstumo y el que debemos considerar como último de su producción.

El acierto de las introducciones se puede comprobar al leer el primer poema de *Los heraldos negros* (1919),¹ que se llama de igual forma. Parte del poema dice así:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé
Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

¹ *Los heraldos negros* está fechado en 1918, pero comenzó a circular en 1919.

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
En el rostro más fiero y en el lomo más fuerte (65).

Vallejo afirma que los dolores “abren zanjas oscuras”, pero ¿qué es una zanja oscura? Zanja se entiende como separación. El dolor separa. Gracias al prólogo sabemos algunas de esas experiencias de dolor: la muerte de su hermano Miguel; el puñado de arroz que recibían como salario los trabajadores de la hacienda azucarera en donde se desempeñó como asistente de cajero; los otros trabajos que realizó para juntar el dinero para entrar a estudiar Letras en la Universidad de Trujillo; el modelo de sociabilidad limeña (1917) contrapuesto a la familia andina rural de donde provenía y que había debido abandonar. Todo ello lo puede haber arrojado a la zanja oscura.

La introducción a *Trilce* nos ayuda a comprender el poema 13 de ese libro sin títulos para los poemas, solo números, como números de celdas o de expedientes judiciales, desde allí piensa este recluso físico y/o existencial que habla en el poema:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hjar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón
[Pienso] en tu sexo, surco más prolífico
Y armonioso que el vientre de la Sombra
[pienso], sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.
[Oh] estruendo mudo.

¡Odumodneurtse! (182)

El poema comienza con “pienso en tu sexo”, no dice “toco su sexo”, porque quien habla está impedido de tocar, por ello observa casi con envidia la libertad del bruto “que goza donde quiere, donde puede”. Por el contrario, quien está a la sombra “piensa”, esa acción, que tiene tan mala propaganda hoy día, es profundamente erótica. Quizás el deseo se produce primero en la cabeza, en la imaginación. Y ese pensar, diciendo las palabras tabú, lleva al hablante al orgasmo que es definido

como un estruendo mudo y también como leer de otra manera, porque “Odumodneurtse” es estruendo mudo leído de derecha a izquierda. Para el editor, en Vallejo debemos entender “las posibilidades del amor y el sexo como vías para la plenitud del sujeto” (20).

Bajo el mismo contexto del recluso, Chueca interpreta el poema que abre *Trilce* como un reclamo contra quienes no lo dejan defecar tranquilo. Estos temas y el lenguaje utilizado llevaron a que la crítica rechazara el libro, por extraño y esquizofrénico. Ante lo cual, Chueca nos recuerda que Vallejo respondió a esta crítica, reclamando su derecho a la libertad: “Siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás” (157).

Junto a Vallejo, ese año 1922, varios autores dieron a luz textos que pertenecen hoy al canon. El editor nos indica que ese año “se publicaron otras cumbres de la literatura vanguardista como *La tierra baldía* de T S Eliot y *Ulises* de James Joyce; [y] el argentino Oliverio Girondo publicó sus *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*” (158). Ese mismo año aparecía *Desolación* de Mistral.

Es interesante comparar la edición de *Trilce* de Chueca con la edición príncipe que ha sacado Descontexto editores el 2022. En la edición príncipe no hay poema 31, mientras que en la edición de Lumen sí lo hay. Descontexto agrega la introducción a *Trilce* realizada por Antenor Orrego, amigo de Vallejo, el mismo año 1922, a través de la cual podemos inferir lo que estaba en el ambiente de ambos, pero no de la crítica hegemónica. En estos amigos estaba la conciencia de que “el poema rompe a hablar” (10), es decir la poesía se aparta del habla común. Orrego contrapone la actitud del poeta a la nuestra, mientras “él descubre y acopla identidades, nosotros acentuamos y separamos diferencias” (11), “nosotros percibimos los tabiques, él percibe las trayectorias” (11). Orrego llama a Vallejo “el indio maravilloso” y sabemos por Chueca que “Vallejo no se declara mestizo... sino únicamente heredero del indígena y sus nostalgias del Tahuantinsuyo” (16). Orrego nos cuenta además las peripecias de la bohemia compartida, valorando los “bajos” fondos que son grandes fondos donde aparece la “estirpe

chimú” y los “magníficos curacas” (16). Este prólogo rescatado por Descontexto nos ayuda a comprender la mirada alucinada de los compinches, que vieron pasado y presente juntos.

El poeta Chueca nos invita a poner atención a las palabras que cada poeta trae, que Vallejo trae a su poesía. Para Chueca, en *Trilce* hay una “insistencia en el alejamiento del paradigma de la belleza establecido, el uso de un léxico complejo de diversa procedencia: tecnicismos, arcaísmos, coloquialismos, regionalismos, términos derivados de sus formas originales y abundantes neologismos” (156).

También como poeta Chueca está más abierto a comprender cómo responde los insultos otro poeta. Vallejo solicita un prólogo a Abraham Valdelomar (narrador y columnista de varios diarios), para *Los heraldos negros*, pero el prólogo no llegó, entonces dice Chueca: “sustituyó el prólogo por un epígrafe desafiante: el bíblico *Qui pōtest cāpere capiat*: El que pueda entender que entienda” (15). Esta idea de responder el insulto en la obra la he apreciado también en Mistral.

Finalmente, Chueca nos hace comprender la risa de ciertos poemas donde Vallejo reflexiona sobre su escritura. Como en “Intensidad y altura”:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
Quiero decir muchísimo y me atollo;
No hay cifra hablada, que no sea suma,
No hay pirámide escrita sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
Quiero laurearme, pero me encebollo. (385)

Siguiendo a Chueca, podemos ver cómo Vallejo se mofa de sí mismo cuando quiere ser poeta laureado y se fuerza a escribir, pero la rima le sale tan pobre y absurda como “espuma” con “puma”; es decir, obtiene la rima de la misma palabra usada anteriormente. Entonces comienza a pensar que las grandes obras solo se han escrito con un fumado cogollo y que a esas alturas ya su poesía está totalmente encebollada. Como no quiero encebollarme más, y comenzar a hacer esa crítica que habla de “intensidad y altura” y que mueve a risa, finalizo aquí esta reseña.

vida animal. figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía

Valeria de los Ríos

Santiago: Metales Pesados, 2022.

ISBN: 978-956-6048-94-7

182 pp.

por david parra

diparra87@gmail.com

reseñas

En *Vida animal*, Valeria de los Ríos propone difuminar los trazos que delimitan las ficciones y convenciones en torno a lo humano y lo animal. Este proceso se lleva a cabo a través de dos movimientos: primero, a partir de un laborioso comentario acerca del problema de lo animal en la tradición del pensamiento occidental y, segundo, por medio de un rastreo de las figuraciones no humanas en distintos medios de representación. Este procedimiento que desmonta dicotomías y oposiciones contribuye a una cierta “destitución subjetiva”¹ de las identidades que se representan a sí mismas desde una “diferencia antropológica” o un “excepcionalísimo humano” (9). De este modo, el libro de la autora marca una interrogación que surge del cruce entre lo sensible y lo político.

1 Hay aquí una aproximación posible entre el libro de Valeria de los Ríos con la teoría psicoanalítica lacaniana, en la medida que la operación realizada por la autora contribuye a pensar una de las encrucijadas actuales del “malestar en la cultura”, a saber, las identificaciones simbólicas y las autorrepresentaciones imaginarias de lo humano que contribuyen a la depredación, a la acumulación y a la reificación del mundo y los otros.

Siguiendo el razonamiento de Emanuele Coccia en *Metamorfosis* (2021), la autora se propone pensar aquellas figuras que permiten diluir las jerarquías habituales que separan lo humano, lo animal y lo vegetal. La flor, por ejemplo, “es la prueba y la manifestación de un principio anatómico y plástico que confirma la idea de que tener un cuerpo ya no significa existir bajo una forma, sino tener la potencia de traducir toda forma en otra” (9). El ser-en-el-mundo, entonces, es un estado de “constante migración” que desmantela los intentos de fijar una “identidad



estable y monolítica” (8). Este punto de arranque supone una revisión de los presupuestos filosóficos respecto de lo humano y lo animal que anidan en la tradición occidental. Así, por ejemplo, el libro cuestiona la oposición dicotómica entre instinto y razón que, curiosamente, no estaba planteada exactamente así en el pensamiento aristotélico. Si bien para Aristóteles la capacidad de razonamiento, *logistikhōn*, es propia de lo humano, existiría una capacidad general para sentir, *aisthēsis*, de la que se desprende una *phantasia aisthētikē*, imaginación sensorial, de la que participan los animales más desarrollados. En este sentido, Aristóteles no niega la inteligencia a los animales. En cambio, con el cristianismo y el dualismo cartesiano, “comienza a usarse al animal como contraste para el hombre” (11). Esta oposición en que lo animal aparece como máxima forma de alteridad, contribuye a la justificación de distintas formas de violencia en un contexto denominado como “biopolítico” (Foucault, Agamben).

En el contexto contemporáneo, nos dice la autora comentando las Formas comunes de Gabriel Giorgi, la oposición binarista entre humano y animal, o entre “civilización y barbarie”, toma la forma de una distribución entre “persona y no-persona, entre vidas reconocibles y

legibles socialmente, entre las vidas a proteger y vidas a abandonar” (19). Si la figura de lo animal –agrega Valeria de los Ríos– “ha servido históricamente para excluir e incluso exterminar, también hace posible pensar nuevas formas de la política como otras formas de vida común” (54).²

Uno de los procedimientos escriturales que atraviesa el texto se orienta por un movimiento que desplaza la atención desde lo central a algo aparentemente accesorio, donde lo animal funciona como “elemento desestabilizador” (28) que desorganiza las relaciones habituales entre naturaleza y cultura. Así, por ejemplo, en la película *El hombre cuando es hombre* (1982) de Valeria Sarmiento, “[e]l signo animal se presenta como una alteridad que comúnmente se asocia a una su-puesta naturaleza, que le sirve a Sarmiento como un elemento disruptivo que desnaturaliza nuestras convenciones” (28). El signo animal, podría agregarse, funciona como un punto anamórfico que desarticula la perspectiva geometral del sujeto del conocimiento: la mancha en la imagen que nos revela en nuestras contradicciones.³

Este procedimiento especulativo también se observa en el análisis que hace la autora de una obra de Bolaño, *Una novelita lumpen*, llevada al cine por Alicia Scherson. En la película, la figura animal “aparece como metáfora textual y como presencia extraña en los sueños de la protagonista” (45), lo que da lugar a una desestabilización del sujeto y

2 La propuesta de Valeria de los Ríos permite releer con un relieve distinto la tradición literaria. Por ejemplo, en un fragmento de *Glosa* de Juan José Saer, se observa una operación similar respecto del problema de lo animal: “. . .el caballo está demasiado cerca del hombre (a quien se le concede, sin mayores obstáculos teóricos, la posibilidad de tropezar), lo cual contamina el razonamiento de peligros antropocéntricos, sin contar además que esa proximidad del caballo con el hombre ha hecho depositario al pobre animal de toda clase de proyecciones simbólicas, a punto tal que, bajo tantas capas de simbolismo, ya es difícil saber dónde se encuentra el verdadero caballo. Por otra parte, creemos conocer demasiadas cosas sobre el caballo –nos parece que es fuerte, que es fiel, que es noble, que es aguantador, que es nervioso, que gusta de la pampa y que su mayor ambición es ganar el premio Carlos Pellegrini. Estamos convencidos de que, si militara en política, sería nacionalista, y, si hablase, lo haría como el viejo Vizcacha” (Saer, *Glosa* 79).

3 “En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro” (Lacan *Seminario* XI 103). En este sentido, lo animal revelaría la mirada (gaze), esa función pulsátil y evanescente que revela nuestro deseo.

a la afirmación de la vida como pura virtualidad (Deleuze). Lo animal, como recurso visual, sirve en el filme para connotar procesos como la difuminación del “límite que define al sujeto –la clara distinción entre lo exterior y lo interior” (48). Esto tiene lugar, por ejemplo, en el uso del sueño en la película, donde “el cuerpo humano se equipara con el cuerpo animal” (53). El sueño revela el otro que soy: el animal que me habita y que desarma las identificaciones imaginarias propias de lo humano. Pero, también, el sueño se presenta como realización de una utopía: “un lumpen que deviene luciérnaga y que es capaz de soñar, afectivamente, con otros mundos posibles” (57).

Otro ejemplo es el análisis de *Vida de familia* de Alejandro Zambra, adaptada al cine por Cristián Jiménez y Alicia Scherson. Junto con analizar aspectos formales de la obra narrativa y su adaptación cinematográfica, la autora se detiene en los rasgos intermediales que contribuyen a una “ecología mediática contemporánea, en la que conviven libros, dispositivos de audio e imagen, teléfono e internet” (78). En este escenario, lo animal no ocupa un lugar central, sin embargo, no deja de tener un efecto disruptivo que genera interrogaciones a nuestra cotidianidad. Por ejemplo, la presencia y desaparición del gato del protagonista permite, en la película, prefigurar otra “forma de vida posible” para Martín. En la película, “Martín le habla al animal, lo reconoce con su mirada y su palabra. El gato responde con un maullido como otra forma de vida, y en la escena aparecen los dos cuerpos enfrentados en un reconocimiento primordial” (74). El gato, señala Derrida citado por la autora, constituye una “existencia rebelde a todo concepto” (73). El gato, entonces, como figura que aparece, desaparece e interfiere el espacio de la narración, se transforma –con su aparente intrascendencia– en un punto de interrogación que permite hacer entrar lo animal, no como una simple alteridad construida desde el dualismo humano-no humano, sino como existencia que cuestiona lo interno y lo externo, lo familiar y lo no familiar.⁴

4 No deja de ser llamativo –si seguimos la operación de pensamiento que la autora sugiere– que uno de los libros más conocidos escritos sobre la melancolía, *Estancias* de Giorgio Agamben, contenga un animal, un gato, en el epígrafe que condensa toda su propuesta teórica. Me refiero al famoso fragmento de Rilke que señala: “Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea,

La escritura de *Vida animal* propone, entonces, reevaluar los detalles que han quedado sedimentados por el campo de las representaciones con que repartimos el orden de lo sensible. Estos detalles conforman series que permiten otras lecturas posibles. En el caso de la obra del fotógrafo Sergio Larraín, habitualmente leído como un autor “humanista” (86), la autora examina una serie de figuraciones de lo infantil y lo animal que permiten reconfigurar dicha aproximación a la obra del fotógrafo. En esas imágenes que la autora revisa, “la noción de vida animal y vida infantil exceden la perspectiva humanista y apuntan a concebir formas de comunidad, no centradas necesariamente en el hombre como sujeto hegemónico y en los valores orientados al progreso, propios de la concepción humanista tradicional” (87).

Estas imágenes fotográficas de Larraín se caracterizan por otorgar una centralidad inusitada a niños y animales, y por mostrar la “potencia del juego infantil o el movimiento activo de niños y animales” (93), incluso la imagen de un gato desenfocado –dice la autora– es “centro y margen al mismo tiempo” (93). Esta dialéctica entre el centro y el margen permite que aparezca lo desconocido en el campo de lo familiar. Al igual que en el cine –siguiendo el razonamiento de Jonathan Burt que la autora cita–, el animal “constituye una ruptura en el campo de la representación” (117), debido a su ambiguo estado de sobrecarga semántica y del colapso de las asociaciones simbólicas, lo que resulta revelador de la posición del animal en nuestra cultura.

Lo animal suscita también una lectura ética. Tal como señala De los Ríos –siguiendo los razonamientos de Simone Weil– “la fragilidad y la finitud poseen un tipo especial de belleza que es siempre inherentemente ética” (119). Lo que existe, en tanto está sujeto a la necesidad, debe ser amado. En *Perro muerto* (2010) de Camilo Becerra el canino aparece asociado a un paisaje erial, “lugar propio para criaturas aban-

donadas, donde la vida queda expuesta a la precariedad y a la violencia” (119). Es allí, nos dice la autora, donde surge el imperativo ético del cuidado frente a la vulnerabilidad.

Mirar a los animales supone también reconocer los contornos espectrales de su “perpetuo desvanecimiento” (122). La imagen del animal impacta nuestra mirada consciente y el sustrato inconsciente u onírico que articula nuestra relación con el mundo. De ahí que para Gabriel Giorgi en *Formas comunes* –señala la autora– la cuestión animal, en la escena biopolítica contemporánea, traiga “al horizonte de lo visible esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza las diferenciaciones y gradaciones entre las vidas a proteger y las vidas a abandonar” (123).

Estas diferenciaciones también son abordadas respecto del género. En *El hombre cuando es hombre* (1982) de Valeria Sarmiento, la directora se sirve del signo animal para desnaturalizar nuestras convenciones (136). Así, en la apertura de la película los animales aparecen en un paisaje naturalizado que muestra las relaciones entre humano y animal: el hombre domina la naturaleza, pero también los animales se muestran en movimientos, su agencia, “su mirada y su intención de liberarse del yugo humano” (140). En la escena de la danza folklórica, la película metaforiza y cuestiona el “triunfo del hombre por sobre la mujer en el proceso de seducción. . . donde la mujer ocupa el lugar del animal” (141). Esta puesta en escena permite reconocer las ficciones que estructuran las normatividades de género en nuestra sociedad.

Este nuevo libro de Valeria de los Ríos se inserta en la escena intelectual como una contribución al desmantelamiento de las ficciones que estructuran y delimitan distintas formas de violencia y exclusión. De ahí que su gesto fundamental sea situarse en el borde de lo humano y lo animal, para reconocer allí una serie de divisiones, jerarquías y constructos que producen y reproducen formas culturales de administración –biopolítica– de la vida y la muerte. En estos bordes, lo animal y lo humano se desdibujan, productivamente, al servicio del pensamiento crítico. La autora no solo reconoce temáticamente estas contradicciones de nuestra cultura, sino que también revisa con detalle los recursos formales del cine, la literatura y la fotografía, que per-

no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma; no es, en el fondo, sino una segunda adquisición –esta vez toda interior– y mucho más intensa” (Agamben 21). El fragmento proviene de un prefacio que Rilke escribió a “Mitsou: historia de un gato”, que son las ilustraciones de un joven pintor, Balthus, a los diez años cuando pierde a su gato. El gato –dice Rilke– “nunca entra de lleno en nuestra vida. . . en el momento en que os creéis que os pertenece del todo, el gato se queda un poco fuera” (30-31).

miten esclarecer estos núcleos problemáticos. De la misma manera, el libro no se contenta únicamente con denunciar los distintos modos de aparición de la violencia, sino que, además, reconoce y prefigura potencias y formas afirmativas de otras vidas –otros deseos– posibles, de otros modos de relación no orientados por la lógica del capitalismo.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. 1995. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-Textos, 2006.

Lacan, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Trad. Juan Luis Delmont-Mauri & Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 2010.

Rilke, Rainer Maria. “Prefacio”. *Mitsou: historia de un gato*. Trad. Juan Andrés García Román. Santa Cruz de Tenerife, Artemisa ediciones, 2006.

Saer, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires, Seix Barral, 2021.

país portátil

Ed. Javier Guerrero

Review: Literature and Arts of the Americas,
Volumen 54, Número 2 (2021).

por irina troconis

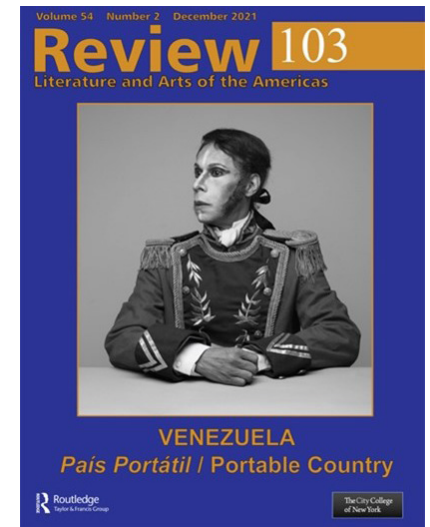
irt23@cornell.edu

reseñas

Según las más recientes estadísticas publicadas por la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR) y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), más de siete millones de venezolanos han abandonado el país desde el 2014, la gran mayoría buscando refugio en países de América Latina y el Caribe. Lejos de afectar a un único grupo determinado, la crisis migratoria —sin precedentes en la historia de Venezuela— ha visto la salida desesperada de ciudadanos provenientes de todas las áreas geográficas del país, todos los partidos políticos, todas las profesiones y todas las clases sociales. A pie y en avión, en carro y en balsa, cruzando puentes y atravesando junglas, el migrante venezolano se aferra a la esperanza de encontrar una vida mejor o, al menos, diferente de la realidad marcada por la pobreza generalizada, la hiperinflación, y la violencia cotidiana a la que se encuentran sometidos los que no tienen otra opción que quedarse.

El peso de la ausencia de los que se fueron, el recuerdo doloroso de los que se quedaron, la Venezuela congelada en un “antes” para siempre inaccesible, los cientos de casos de violencia xenofóbica que se acumulan en las páginas de periódicos internacionales, el acento venezolano que se disuelve en el inglés aprendido al apuro, la herencia nacional que se tropieza y da vuelcos al encontrarse con otras culturas y otros modos de vida. Todos estos elementos se entrelazan en testimonios que circulan en las redes, en trabajos académicos, en reportajes

televisivos, en la literatura y en las artes visuales. Reunir dichos testimonios, protegerlos del olvido y enfrentar las difíciles preguntas que hacen sobre la identidad nacional, la noción de pertenencia, la memoria y la ansiedad acerca de la imposibilidad de un futuro, es el trabajo doloroso y urgente que hace el volumen *País Portátil*, editado por Javier Guerrero, el cual constituye el primer esfuerzo de pensar a Venezuela, desde distintas voces, registros, y disciplinas, a partir de la identidad cambiante y el espacio liminal que ocupa el migrante.



Compuesto de un corpus multidisciplinario que incluye poemas, canciones, cuentos, fragmentos de novelas traducidos al inglés—algunos por primera vez—así como también reseñas de libros y entrevistas, *País Portátil* frustra cualquier intento de pensar la relación entre identidad, cuerpo y espacio en el contexto de la migración venezolana de manera homogénea o estable. Cada texto es una apuesta nueva, una constelación en desarrollo que crea resonancias con los otros textos a partir de una preocupación y un interés común en la ruina y la esperanza. Este interés sirve de ancla de los cuatro textos teóricos que abren el volumen y que desarrollan un análisis crítico que abarca trabajos en el campo de la poesía, la literatura digital y las artes visuales. Las miradas que surgen de estos textos desfamiliarizan la imagen de Venezuela al re-definirla como país portátil y ubicarla en un espacio que oscila entre el hogar y la calle extranjera, el mundo digital y la galería de arte, lo íntimo y lo público, y al hacerla hablar en idiomas recién aprendidos de realidades nuevas en las que transitan cuerpos inasimilados y, a veces, inasimilables.

El primer artículo, titulado “Between Fire and Ruins: Migrant Versions of Contemporary Venezuelan Poetry” y escrito por Gustavo

Guerrero, analiza el trabajo poético reciente de Natasha Tiniacos, Santiago Acosta, Alejandro Castro, Jesús Montoya y Adalber Salas Hernández, todos poetas jóvenes que escriben fuera de Venezuela y que han alcanzado un gran reconocimiento a nivel internacional en parte por el retrato heterogéneo y complejo que sus obras han construido de la diáspora venezolana. Tomando como punto de partida el concepto de “worldlessness” desarrollado por Hannah Arendt en su estudio sobre el totalitarismo y las formas de aislamiento y exclusión que dicho concepto identifica, Guerrero explora cómo cada poeta representa la experiencia de una pérdida multidimensional que no sólo incluye la pérdida del territorio nacional y de todo lo que en él queda, abandonado, al salir el migrante del país, sino también la pérdida de sentido: la carencia de una esfera pública dentro de la cual los gestos y las palabras importen, puedan ser entendidos, y construyan la base de una relacionalidad que permita imaginar colectivamente un futuro. Lejos de resolver o ponerle fin a esta pérdida, los cinco poetas se sumergen en la ansiedad que provoca, rechazando tanto la idealización del lugar de llegada—lugar que, aunque fuera de Venezuela, se encuentra también afectado por la desigualdad globalizada impuesta por un sistema internacional devastador que ha hecho imposible imaginar, entre otras cosas, un futuro para el planeta—como la nostalgia acrítica por el país que fue y no volverá a ser. La “geografía de la catástrofe” (174) que construye Acosta, los espacios “preliminares e intermediarios” (176) que dibuja Tiniacos, la desfamiliarización de la lengua madre en los poemas de Castro y Montoya, y la “omnipresencia obsesiva de la muerte” (175) en el trabajo de Salas Hernández son, para Guerrero, una apuesta estética y un acto de supervivencia que captura la experiencia de la “desilusión, la desposesión, la orfandad y la desesperanza” (178) al mismo tiempo que reclama el poder de la poesía de imaginar un mundo alternativo en el que pueda existir la promesa de un posible nuevo hogar. Ambiciosa y persuasiva, la revisión que hace Guerrero del trabajo reciente de estos cinco poetas es una invitación para considerar en detalle cada una de las obras mencionadas —particularmente *Parasitarias*, de Castro, sobre la cual las referencias en el artículo son muy breves— y pensarlas en diálogo con el corpus poético de escritoras venezolanas migrantes que ha crecido notablemente en los últimos cinco años y en el que se destacan

los trabajos de Enza García Arreaza, Cristina Gutiérrez Leal, Oriette D’Angelo, entre varias otras.

El segundo artículo, titulado “*Orphan in My Own Blood: Yolanda Pantin’s Country*” y escrito por Gina Saraceni, amplía el análisis de la poesía venezolana que propone el volumen al enfocarse exclusivamente en dos libros de la destacada autora Yolanda Pantin, *Casa o lobo* (1981) y *País* (2007). El estudio de ambas obras desarrollado por Saraceni resitúa la pregunta por la pertenencia, el hogar, la memoria, y la herencia en un tiempo anterior a la diáspora venezolana contemporánea y en un espacio que es principalmente íntimo y autobiográfico. En ese espacio se gesta un “lenguaje menor” (181) que desbarata el árbol familiar al rechazar el impulso estabilizante de crear una cronología limpia y claramente definida y proponer, en su lugar, una suerte de “anti-memoir” (181) que enfatice las interrupciones, las contradicciones y las sombras proyectadas por las heridas y las injusticias pertenecientes al pasado familiar. En *Casa o lobo*, el regreso de la voz poética a la infancia como un tiempo y un espacio de protección, risas y juego no lleva a la creación de una narrativa coherente ni a la certeza acerca de la existencia de un origen identificable y permanente. Lo que se produce—lo que se escucha—en este regreso que es desde un principio imposible es un aullido: el lobo en casa que alerta sobre la presencia de lugares secretos y zonas oscuras que corroen el linaje y lo re-presentan como ruina. País amplía el impacto de esta corrosión al trasladarla a la historia nacional y al archivo que cementa el pasado colectivo. Saraceni identifica en dicha obra un paisaje desolado en el que presente y pasado se retan y se confunden y en el que la genealogía familiar y la genealogía nacional “se miran a la cara y se reconocen” (184). En ese reconocimiento se juega el imperativo de aceptar la herencia difícil, inconveniente y dolorosa que se encuentra contenida y silenciada en el “lado malo” (185) del archivo, y de entender el presente y el cuerpo herido y desmembrado del país como el producto de un largo enfrentamiento, no entre dos bandos, ahora, sino entre todos, desde siempre. Así, frente a las ruinas de la épica y el desgaste del mito de la nación gloriosa, la extrañeza de hallarnos “huérfanos en nuestra propia sangre” (184). En el contexto actual de crisis migratoria venezolana, el artículo de Saraceni sobre dos obras que surgieron

años antes de la misma nos instiga a dirigir la mirada no sólo hacia aquéllos que se fueron, sus trayectorias, y sus destinos finales, sino también a los que se quedaron y que se enfrentan cotidianamente a un país que, en su desmoronamiento, ha puesto en cuestionamiento toda confianza en los orígenes de la memoria individual, colectiva y nacional, y toda insistencia en un futuro predeterminado.

La línea que separa el adentro del afuera, el hogar de la ciudad extranjera y lo familiar de lo desconocido se vuelve borrosa en el artículo de Raquel Rivas Rojas titulado “Electronic Diasporas: Identity and Postliterary Fictions in the Blogs of Three Venezuelan Exiles”. Rivas Rojas analiza el trabajo de tres escritoras venezolanas que, desde países como Israel, Estados Unidos, México y Uruguay, han escrito sobre la experiencia del desarraigo en blogs y sitios web: Mirtha Rivero, cuyos textos aparecieron hasta el 28 de marzo del 2012 en el sitio web de Prodavinci, Liliana Lara, cuyo blog se titula “Memorias de la mamacita” y Leila Macor, cuyos textos fueron publicados en su blog personal y en el sitio web Observa Ciudadano del periódico uruguayo *El Observador*. Estas crónicas son, para Rivas Rojas, textos “post-literarios” (190) que se desarrollan en un terreno de realidad/ficción donde producen narrativas identitarias híbridas que construyen un espacio que es, al mismo tiempo, público e íntimo. En los tres casos aparece un reclamo por el derecho de nombrar, discutir, desdibujar, extrañar, recordar y olvidar el país de origen, aun en la distancia, aun desde los nuevos esquemas sociales, políticos y afectivos que definen el afuera desde el cual escriben las autoras, sin pretensiones de lealtades absolutas y sin entregarse ciegamente a lo que Svetlana Boym llamó “nostalgia restaurativa”. El proyecto de imaginar la nación—proyecto que la literatura venezolana y latinoamericana ha asumido desde el siglo diecinueve y que ha ejecutado con una voz principalmente masculina—se retoma desde un discurso construido a partir de lo íntimo, lo afectivo y lo cotidiano: “memoria familiar, historias íntimas, chismes y chistes, afinidades sentimentales, anécdotas menores, la reconstrucción minuciosa de malentendidos, y los innumerables errores que todo exiliado comete” (189) y que, en el caso de los blogs, la escritoras comparten con una audiencia de lectores/usuarios, generando así la impresión de un diálogo abierto y continuo. Rivas Rojas no incluye citas directas de los blogs

en el artículo, lo que deja al lector con las ganas de buscar los textos e identificar en qué medida las voces de las tres escritoras difieren entre sí. Sin embargo, su análisis, brillante y exhaustivo, construye un marco interpretativo que inserta el caso de la migración venezolana en una discusión global y teórica que piensa de manera crítica en el uso de términos como “exilio”—el cual, propone Rivas Rojas, se inscribe en una política del afecto, de la esperanza y de la expectativa que va mucho más allá de su concepción jurídica— y que ha expandido su aproximación al espacio liminal de la diáspora para incluir el mundo virtual de la Web y los esfuerzos que ahí se llevan a cabo para reconstruir la idea de nación y repensar el alcance de la ciudadanía política.

La pregunta por el exilio —por cómo se piensa y se vive en y desde el cuerpo que migra y el cuerpo que, sin migrar, se siente exiliado de un imaginario oficial e inamovible de la nación— es central en el artículo de Cecilia Fajardo-Hill, titulado “Inner/Outer Exile in Contemporary Venezuelan Art”. A diferencia de los artículos anteriores, el texto de Fajardo-Hill se enfoca no en la literatura (o en la post-literatura) sino en el performance y las artes visuales. A partir de entrevistas con ocho artistas venezolanos —Antonieta Sosa, Magdalena Fernández, Armando Ruiz, Mariángeles Soto-Díaz, Amalia Caputo, Alexander Apóstol, Blanca Haddad y Pepe López— que han tenido que enfrentarse a la destrucción de las instituciones culturales venezolanas y que han salido del país como resultado de la misma, Fajardo-Hill explora las distintas aristas de un exilio que no es únicamente geográfico, sino que, como ella misma apunta, incluye el sentirse y el ser excluido de una idea de Venezuela que, entre otras cosas, exige al ciudadano elegir entre el sufrimiento y el heroísmo. Las distintas realidades en las que se manifiesta este exilio interior/exterior llevan al arte venezolano a cuestionar su propia historia, su función y su futuro. Las tensiones entre la herencia modernista, el compromiso social y político y el desencanto que han definido el desarrollo del arte contemporáneo en el país reaparecen en obras de fotografía, performance, escultura y pintura en las que sentimientos de pertenencia y desarraigo se mezclan con y son repotenciados por un interés en explorar temas de género, justicia, religión y resistencia. Si bien los artistas entrevistados hablan del exilio desde lugares diversos y disciplinas diferentes, en todos los testimonios que

incluye Fajardo-Hill aparece una cierta incomodidad vinculada con la sensación permanente de no pertenecer al lugar en el que se encuentran, con el uso mismo de la palabra “exilio” y con un estado compartido de orfandad y transformación que genera tanto nuevas formas de ser y vivir como la impresión de que “hay que florecer en el aire” (201). Esta incomodidad es trabajada en las obras mismas, las cuales logran que el espectador, sea venezolano o no, se sienta interpelado e invitado a reflexionar sobre su propio papel en una historia de desplazamiento que es, al mismo tiempo, local y global. El artículo de Fajardo-Hill es pionero en su desarrollo de una primera aproximación crítica y panorámica del arte venezolano de la diáspora que sin duda no es exhaustiva –faltarían, entre otras, las voces de artistas como Deborah Castillo, Violette Bule y Lucia Pizzani– pero que plantea líneas de análisis fundamentales y productivas que, lejos de estabilizar y calcificar una única conceptualización del exilio venezolano, lo presenta como una realidad cambiante y heterogénea en la que existe un espacio para considerar qué significa no sólo estar en el exilio, sino también *sentirse* exiliado dentro del mismo país de origen.

Tomados en su conjunto, los cuatro artículos críticos incluidos en *País Portátil* representan una importante contribución tanto al campo de los estudios venezolanos como al debate global sobre el papel que juegan el arte y la literatura en la conceptualización y representación de las realidades afectivas, políticas y sociales que vive el migrante en su condición de exiliado o desplazado. Cada texto hace visible un corpus que, si bien es conocido y reconocido en la comunidad cultural y académica venezolana, no ha sido estudiado a profundidad fuera de la misma, en parte debido a las narrativas políticas e ideológicas que, a nivel continental y global, han contribuido a la invisibilización, malinterpretación, desconocimiento e instrumentalización de la crisis migratoria venezolana. Los artículos y *País Portátil* en su totalidad insisten en la necesidad de escuchar las voces de los más de siete millones de venezolanos que han salido del país y también de los veintiocho millones que se quedaron, e integrarlas en los marcos interpretativos y las redes de solidaridad que existen y se movilizan para entender las diásporas que han surgido a lo largo de la historia en varias partes del mundo. El volumen es un punto de partida que no cierra el debate sobre arte,

literatura y migración venezolana (y migración en general), sino que lo deja abierto para considerar posibles aportes provenientes de otros medios (como el cine hecho sobre y desde la diáspora) y otras formas de testimonio que incluyan la experiencia de quienes hoy arriesgan sus vidas en la frontera entre México y los Estados Unidos y en la temible selva del Darién.