

P H A N T A S M A

A N T O L O G Í A
2 0 2 2 - 2 0 2 3



Literatura
Artes Visuales
Textos Críticos

REVISTA PHANTASMA

REVISTA PHANTASMA

REVISTA PHANTASMA

REVISTA PHANTASMA

REVISTA PHANTASMA

REVISTA PHANTASMA

REVISTA PHANTASMA

NOTA EDITORIAL

El problema de hacer una antología siempre es el mismo: hasta cierto punto antologar es imposible, al menos en su sentido convencional. El ejercicio de la selección pareciera siempre funcionar de forma contraria a lo que el antologador desea: los emblemas principales de una obra extensa, las consideraciones más representativas, terminan siendo objeto de memoria, recordatorios de que lo más elemental ha quedado por fuera. La tragedia, quizá, se deba a que las antologías son distintivamente arbitrarias, aunque tal expresión, nos parece, es insuficiente. Generalmente, los problemas más confusos responden a las soluciones más simples. Tal vez todo se resuma a que, lo que llamamos “elemental”, derechamente no existe.

Las antologías son, más bien, ejercicios especulares, y en ello no parece existir problema. Ciertamente no. El hecho de que esta forma de percibir las obras se haya vuelto un género es, acaso, un ejemplo de su funcionalidad. Más allá del fenómeno editorial, una antología sirve para entender las formas en que se lee, o bien, para pensar los principios con los que se articula un cuerpo, una totalidad. Lecturas infantiles, radiantes, otras obscenas, ridículas: las formas de leer nos indican también las formas del deseo. Y las obras se entregan a aquel deseo cuando se vuelven públicas, cuando se confiesan, y en ese revelar, los sentidos de quien escucha fraccionan las propiedades cutáneas del cuerpo otro, porque el amor rara vez brota de una imagen completa: un lunar, una letra mal inscrita, una mancha provocada por el sol, una palabra reveladora, un montículo de pelos, un pasaje que es también un pedazo de mundo. El deseo solamente germina en un grano de mostaza.

En un principio, el proyecto Revista Phantasma estaba interesado solamente en publicar textos con cualidades fragmentarias, en ocasiones por lo dicho anterior-

mente, en otras, por cuestiones meramente especulares. Nos interesan las narrativas de lo pequeño, de lo doméstico, aquellas que acontecen en espacios privados, en lugares semisecretos. Porque los fantasmas, ante todo, nos acosan cuando los espacios parecieran alcanzar un punto de clausura. El deseo de abrir una muralla infranqueable, la muerte, quizá, permite que el deseo tome la forma de un familiar extraviado hace años, o bien, que tome la silueta de un monstruo que nos amenaza con lo eterno. Ciertamente, lo que hemos publicado a lo largo de la existencia de nuestra revista no es, necesariamente, literatura ni artes visuales sobre los fantasmas, pero sí consideramos que son textos que versan sobre la espectralidad, es decir, sobre lo que se experimenta cuando lo fantasmático aparece de forma súbita en nuestras vidas.

En resumidas cuentas, la presente selección responde, al menos, a dos criterios: 1. Son los trabajos que más disfrutamos al momento de editar y publicar. 2. Coincidentemente, son los textos más visitados en la página web. Nos gustaría comenzar a publicar este tipo de trabajos compilatorios de forma semestral o anualmente, esto a modo de recapitular los momentos más destacados de nuestro trabajo, no solo en el sentido de su impacto, sino también en la medida de nuestro crecimiento como revista, ya que cada texto nos permitió conocer un nuevo campo de interés, lo cual se traduce inmediatamente como un nuevo campo para pensar. A aquellas personas que quedaron seleccionadas, les agradecemos profundamente el que hayan querido compartir su trabajo con nosotr-s. Y a quienes lean estas páginas recopilatorias, nuestra mayor sinceridad respecto a lo que amamos: esto es, la literatura, las artes, las humanidades y las personas que se encuentran detrás de cada una.

poesía

40

- “La deshora del monte”, Úrsula Alonso;
“Hojas de sangre”, Aurora Mañas;
“Cambio de luz” y otros poemas, Marinés Scelta;
“Corazón de mayonesa”, Constanza Fernández;
“Tres sueños y una pesadilla”, Sebastián Duarte;
“Tres poemas”, Victoria Arce;
“Espejismos” y otros poemas, Sebastián Núñez;
“En esas fábricas/ Se levanta el polvo”, Patricia Águila

ensayo

94

- “El nombre de Ophelia”, Henri Meschonnic, Trad. Javier Pavez;
“La transgresión en la estética neobarroca: Vínculos críticos entre Alejandra Pizarnik y César Aira”, Camila Torres;
“Fantológica para Nona Fernández”, Vicente Serrano;
“Marcar el blanco: Apuntes sobre Melville y la cuestión del papel”, Javier Pavez

narrativa

6

- “El final del paraíso”, Ilenia Viveros;
“La lagartija”, Diego Andreu;
“Madres e hijas”, Emiliano Mondragón;
“Tesis sobre la existencia de las sombras en el espejo”, Eduardo Honey;
“Su cama”, Federica Ruberto;
“Hedor a muerte”, Samuel Velásquez;
“Los Pies descalzos” Juan Francisco Baroffio;
“Vals de la lluvia” Sherzod Artikov, Trad. Benjamín Hernández;

artes visuales

66

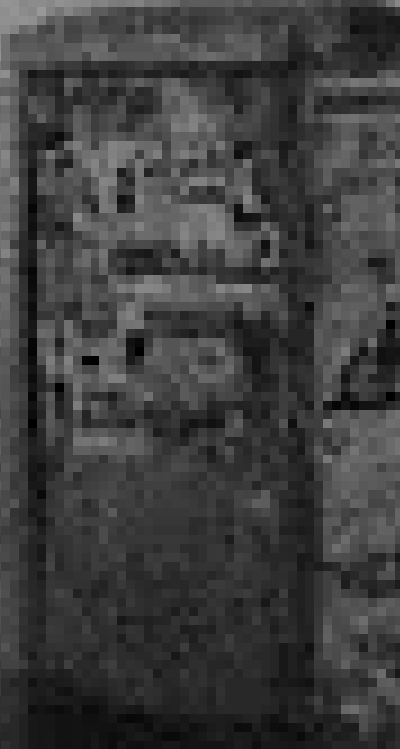
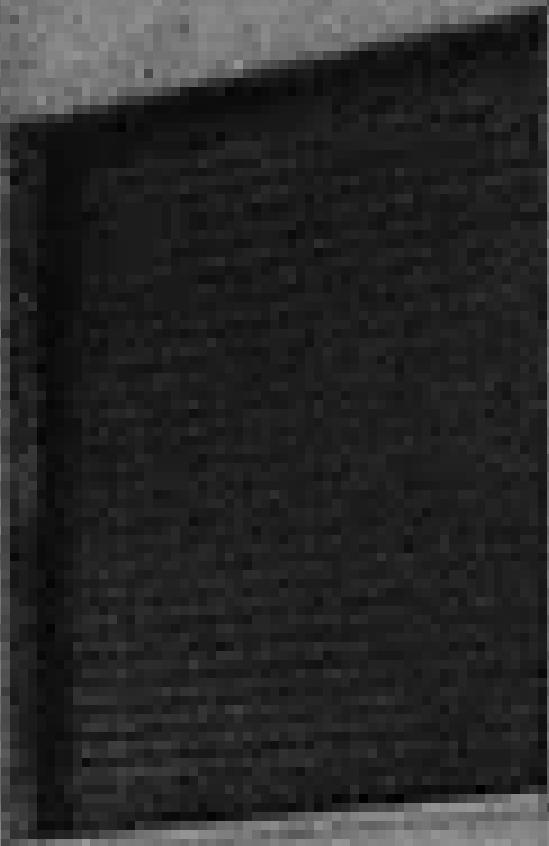
- “Notas a la erótica perdida de Valparaíso”, Luciano Fica;
“Michi\$ de los dolores”, Carlos Chacón;
“El parque de las polillas”, Claudia Pérez;
“Cólicos explosivos: la realidad de la menstruación”, Paula Chacón

reseñas

130

- “A la espera: Apuntes a *Le vista la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara”, Ángeles Díaz;
“Lecturas de lo cotidiano y lo distópico: *Islas de calor* de Malú Furcher”, Alicia Yáñez;
“Circuitos, desvíos y retornos en *La chacra de las fresias* de Emilia Pequeño Roessler”, Aurora Mañas

NARRATIVA



EL FINAL DEL PARAÍSO

por Ilennia Viveros

3 de noviembre, 2023

*La vida no es la que uno vivió,
sino la que uno recuerda
y cómo la recuerda para contarla.*

Gabriel García Márquez

A Osvaldo le gustaba contar historias del campo. Las veces que lo escuché en la cantina se le escurría la espuma de la cerveza por sus labios. Se sentaba al fondo del bar, alzaba su botella de ron y sentenciaba con voz firme que lo escucharan. A pesar de que todos continuaban bebiendo, nadie le quitaba la vista. Al ser el beodo más reconocido del barrio, su personalidad vivaz le hacía marcar presencia y en ese instante no fue la excepción.

Muchos de sus relatos acontecían en un prado rural. Siempre en ellos, había una mujer con sus mismos rasgos y todos sabían que era su vida escrita a través de esas letras, recuerdos y pesares que lo marcaban.

En muchas ocasiones, el cantinero tenía que pedirles que se fueran. Necesitaba limpiar la cantina antes que

su mujer despertara. Osvaldo salía con ellos tomados de los hombros y comenzaban a caminar. Algunos se perdían en el camino, otros se quedaban tirados en el suelo mirando las nubes. No tenían hacia donde ir, su historia era una bolsa de papel sin rumbo, para nada ni nadie. Pero siempre hay esperanza de volver, de ser recordado por alguien.

En cuanto a Osvaldo, él sí tenía hacia dónde regresar. A pesar de seguir en el juego del alcohol, su esperanza estaba puesta en su nieta.

Cuando él no llegaba a la casa, la niña lo iba a buscar. Andaba con su mochila y su uniforme desprolijo. Siempre el último en quedarse era Osvaldo y aunque balbuceaba lo mucho que detestaba a su exmujer. Con su nieta era todo lo contrario. La desdicha de Osvaldo desaparecía con cierta alegría al hablar sobre ella.

Una vez, la niña estaba sentada en una de las bancas de la cantina. El cantinero la vio y le ofreció el desayuno, pero no quiso.

—¿Has visto a mi nono? —le preguntó la niña.

—Ah... ¿tu tata?, está tomando todavía —¿quieres que te lo traiga desde las mechas? —le dijo riendo el cantinero.

—No, pero dígame que venga pa la casa... —le dijo la niña y se fue.

Había días en los que Osvaldo no iba a tomar. Una tarde tomando pregunté si sabían que si ese día iba a venir.

—Ese weón es el más puntual — me respondió uno, que le decían el “Bolilla” — Si Osvaldo no llega es porque se quedó con su nieta.

—Osvaldo se ha mandao cualquier cagá, pero si algo ha hecho bien es con esa cabra chica — dijo otro y tomó un sorbo del trago —dice que es por ella que crea los famosísimos cuentuchos...

Las mesas marcadas por los cuchillos, el aroma húmedo al alcohol y las canciones de Silvio Rodríguez del tocadiscos eran propios de la cantina. En todo ese ambiente se vivía en carne y hueso que la soledad era su única compañera, lo último que les quedaba.

Salí alrededor de las siete de la mañana. Desde la esquina se podía observar a los niños jugando en la calle antes de ir al colegio, al panadero que traía el pan para el negocio y el canto de los pájaros por los destellos del amanecer. Continué caminando hasta que, a contraluz, pude observar a Osvaldo.

Estaba afuera de su casa. Era de color rojo y de un piso. Vivía con su exmujer, sus hijos y su nieta. No tenían muchos recursos, los ingresos los traía su hijo mayor y, a veces, la niña trabajaba en la cantina o en el mismo negocio del barrio para colaborar.

Estaba frente a ella. Se arrodilló y del bolsillo delantero sacó un pañuelo. Le limpió el rocío dulce que escurría por debajo de sus ojos. Después le acomodó la

Two People Watching House Burn in Aftermath of Hurricane Hazel, Hank Walker



corbata, le acarició el rostro con ternura, le extendió su pálida mano y se fueron caminando hacia el colegio que quedaba a solo tres cuadras de la casa.

Mientras los veía partir, apreté el puño y lo mantuve así hasta que llegué a la cantina. Pedí una cerveza. El ambiente seguía igual a pesar de ser temprano. Todos



estaban mirando el partido de Chile contra Argentina, pero yo entre medio del ruido pensé en mi viejo. Estaba aquí mismo, tomando hasta borrar su memoria. En la casa decía que odiaba a todo el mundo, incluyéndome. No vivía con mi vieja porque había muerto. A veces me pregunto por qué murió, aunque me resulta fácil saberlo. Jamás nadie me amó porque en vez de re-

cibir ese amor que tanto quería, recibía sus golpes. Era violento y un curao nefasto. Ese viejo de mierda me arruinó, pero no comprendo como Osvaldo, al ser así, tenga a alguien que se preocupa por él. Maldigo a ese weón porque alguien sí lo quiere. ¿Por qué a mí no?.

Salí de la cantina y vi a Osvaldo llegar a su casa. Al

parecer no había nadie a excepción de él. Sabía que tenía la oportunidad de recompensar mi desdicha porque nadie es capaz de comprenderte hasta que le sucede lo mismo. Me escabullí por la rejilla y entré por una ventana que habían dejado abierta. La casa estaba ordenada. A la derecha había una habitación. Era la de su nieta.

Mis ojos se dirigieron hacia un libro que estaba encima de la cama. Lo tomé y al leerlo me di cuenta de que eran todos los cuentos que Osvaldo le contaba antes de dormir. Había historias de abandono, pero a la vez de hermosos parajes bañados por el silencio de las lechuzas, el danzar de los matorrales y el aire blando de la noche. Todas ellas eran las aventuras de Osvaldo cuando era joven, pero con el nombre de Pedro. Pedro era el reflejo de sí mismo. Mientras más veía el libro, más lo envidiaba por la manera que él había transformado todo su dolor en un arte que ni yo podía hacer.

Me pegué contra la pared tres veces y cuando me di cuenta de que era mi oportunidad, tomé un fósforo y lo encendí.

Los bomberos se demoraron horas en llegar a la casa de Osvaldo. Los vecinos estaban afuera. Desde mi escondite noté como la niña se echó a llorar. El cantinero la abrazó de frente explicándole lo que había sucedido. Todos fueron testigos del cuerpo quemado de Osvaldo, que desde la camilla se le veía su mano con la piel carbonizada y seca.

La niña no paraba de lloriquear. En cada lágrima hay un mundo que está escondido, que nadie conoce hasta que se libera y nos obliga a desnudar quienes somos por dentro. Le habían arrebatado su mundo, él era su mundo y sabía que ya nada sería lo mismo.

Sus compañeros de la cantina, la vecina del negocio de la esquina, los niños, todos los del barrio lamentaban la pérdida de Osvaldo. De a poco me fui alejando del asesinato, nadie sabía quién había sido, menos sospechaban de mí.

Atravesé las calles sin precaución, aunque seguía sin sentir la metamorfosis que esperaba. Mientras todos seguían ahí, escucharon un fuerte sonido por detrás. Todos se giraron y vieron a un hombre tirado en la calle principal. Estaba sollozando y golpeaba el cemento con desesperación. Ya no quería existir, me maldecía por ser una copia idéntica a mi padre. Los carabineros me preguntaron quién era y por qué estaba tiritando. Estiré mis brazos, junté las muñecas y arrodillado exclamé:

—Yo lo maté...

Ilennia Ibáñez Cid (Hualqui, 2003), más conocida como Ilennia Viveros, es escritora, investigadora y recopiladora de la cultura campesina. Desde pequeña muestra habilidades por las artes, y particularmente, por la literatura. A los dieciséis años ingresa al programa Talentos UdeC durante la temporada de verano, y luego, en el mismo año, gana unas clases de escritura creativa dirigidas por Constanza Gutiérrez (Premio Roberto Bolaño 2011), donde tras incursionar y aprender más sobre narrativa, decide continuar sus estudios con otros escritorxs como Paulina Flores (Premio Municipal de Literatura 2016) y Muñoz Coloma. En 2022 participa de dos lecturas abiertas con la poeta Rosabetty Muñoz, en la Universidad de Concepción, y en Artistas del Acero, con la compañía del escritor Muñoz Coloma.

Además, ha tenido la oportunidad de trabajar en el área periodística en el diario penquista RESUMEN y publicar uno de sus cuentos en la revista literaria Mal de Ojo y en la editorial Casa Contada.

LA LAGARTIJA

por *Diego Andreu*

28 de abril, 2022

I

—¿A ti te gusta eso, Rosita?

—¿Qué cosa, señora?

María Eugenia, viuda de un uniformado partícipe de la Junta Militar durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, veía televisión en la amplia sala de estar de su casona ubicada en la comuna de La Reina. De repente, se detiene en un canal que transmite contenido erótico. La pantalla muestra a una pareja que, luego de un rato, está intimando. En primerísimo plano se ve cómo la mano del sujeto tira del pelo de la mujer.

—Eso po', ¿Ves? No me digas que ahora necesitas un aumento para comprarte lentes. Ya pue', ¿Te gusta eso o no?

Rosita, empleada de María Eugenia, está inmóvil detrás de la mampara que da la entrada a la sala de estar. No tiene más trabajo por el día de hoy, pero, como todos los viernes, su jefa se ha emborrachado y le ha dicho que le pagará el doble de la jornada si se queda hasta que ella se duerma. Rosita tiene un hijo y vive a

una hora y media de su trabajo, en la comuna de San Miguel. Para llegar a su casa tiene que tomar micro, metro, y micro otra vez. Como el metro cierra a las 23:00 hrs., debe quedarse a dormir en la casa de su jefa. Su hijo es cuidado por una vecina.

—No... no sé, señora. No creo.

—Ya, pero no te hagas la santurróna tampoco, pue'. Aquí, entre mujeres, ¿Te gusta que te tiren el pelo mientras te lo meten?

—No sé, señora, me incomoda un poco la pregunta. Disculpe.

—Pero responde, por la mierda. Quiero que me converses. ¿Crees que te pago extra para que te quedes ahí parada y me sirvas whisky cada cinco minutos? O sea, sí, pero necesito que me hables también... Tú no entiendes esta soledad, eso es lo que pasa, porque siempre están juntos y apiñados ustedes los pob...

El momento se torna más incómodo de lo habitual. Rosita, a pesar del terrible y ofensivo discurso que profiere su jefa, se mantiene con una sumisión y serenidad increíble.

—Me voy a dormir. Mañana vete a la hora que quie-

ras. Buenas noches.

—Buenas noches, señora.

Todos los sábados en la mañana el hijo de Rosita la espera con el desayuno preparado. Raquel, su vecina que le ha ayudado a cuidar su departamento y a su hijo durante tanto tiempo, duerme en el sofá y por lo general desayunan juntas cuando ya comienza el día. Esta vez, Rosita le ha contado a Raquel el desatino de su jefa.

—Siempre tiene arranques esa vieja culiá’ —comentaba Raquel.

—Pero ayer fue distinto. Estaba realmente triste, como fuera de sí. Si no veía tele, miraba el piso y revolvía su trago con su dedo largo y huesudo. Hasta me daba pena.

Matías era el nombre del primogénito. Había nacido el 2006 y su padre, actualmente ausente, le colocó ese nombre en honor a Matías Fernández, aclamado jugador del fútbol chileno de esa época. En plena adolescencia, y con justa razón, ya deliberaba muy rabiosamente contra la jefa de su madre. Un día, harto de la situación, planeó un asalto a aquella mansión en La Reina.

Para lograr su cometido, Matías tenía que contar con la ayuda de su gran amigo Carlos. En vez de mandarle un mensaje o llamarlo, fue directamente a su casa, y para llegar había que pasar por el Zanjón de la Aguada. Allí, bajo el sol de la capital, sucumbió ante sus emociones y lloró. Pensaba que tal vez no estaba bien llevar las cosas a este punto, que quizás el destino o Dios se encargarían de poner todo en su lugar. Se sentó cerca del Zanjón y se encontró una pequeña lagartija, con un llamativo lunar rojo que llevaba entremedio de sus ojos. La observó bastante rato y sintió que la lagartija había, de cierto modo, conectado con su mirada.

Matías siempre fue bueno para cazar moscas. Era una habilidad desarrollada hace algunos años, en aquellos tiempos en que asistió a un taller de boxeo infantil en la sede vecinal de su población. Lo que más le gustaba era practicar atrapando moscas para volverse más rápido y certero en sus golpes. Así, sin mucho esfuerzo, atrapó una, la atontó agitándola en su mano y se la acercó a la lagartija. Esta, con su mirada, perdida pareció pensar algo durante dos segundos antes de acer-

carse al insecto y devorarlo.

Matías quiso dejar atrás la escena con el reptil y avanzó un par de metros. Pronto se llevó una gran sorpresa cuando, al mirar que los cordones de sus zapatillas estaban desabrochados, casi pisa a la lagartija. Lo estaba siguiendo. Pensó que sería bueno adoptarla y buscó entre un tacho de basura una botella de plástico. Escogió una de agua mineral y la hizo entrar ahí, mientras desistía de la idea de ir a ver a Carlos. El plan podía seguir otro día: ahora se devolvía a su hogar con su nueva mascota. Durante el camino, Matías sintió algo en los costados de su cabeza, y muy profundamente, como si fueran directo en el cerebro. Pero no le llamó mucho la atención.

Ya en el departamento, buscó en internet cómo alimentar a una lagartija. Abrió una banana y le dio la mitad. Ella comió un poco y luego se quedó quieta, cerrando lentamente los ojos. Matías pensó que le había hecho daño por darle de comer algo que no le correspondía. Esto me viene muy bien —sintió en los costados de su cabeza. Te lo agradezco mucho —añadió.



Matías asimiló la situación rápidamente, sin extrañarse. De cierta manera, pensaba que estaba haciendo una buena acción, y se sentía muy bien con ello. Luego, pensó en contárselo a su mamá, pero se le ocurrió que ella lo llevaría al psicólogo. O lo encerrarían. Estaba consciente de que era un suceso anormal, pero quería aceptarlo y vivir así.

La lagartija ya llevaba más de una semana en la casa. Rosita tenía conocimiento de su existencia, mas no de la relación que entablaba con su hijo. Por esos días la problemática con el trato de su jefa había aumentado. La última vez, en un ataque de histeria, según le contó a Raquel, María Eugenia había lanzado su trago contra los pies de Rosita. Ella, muy ágilmente, logró esquivarlo, pero no fue muy lejos que el vaso reventó en mil pedazos, generando incluso que trajera trozos de vidrio al departamento porque habían quedado entre su ropa. Matías escuchó la historia desde su habitación. Sentía una rabia inconmensurable. Le contó a su lagartija, con quien las conversaciones ya eran más fluidas, y esta le aconsejó que no llevara a cabo su antiguo plan de asaltarla.



Sin Nombre, Fritz Goro

Sería mejor que la mataras —le dijo.

II

Días después, y luego de un plan extremadamente sofisticado elaborado por la lagartija, ella y Matías lograron cometer el asesinato. Hacían dos meses desde ese entonces y la policía aún no lograba dar con el paradero del cadáver: la astucia del reptil había guarecido exitosamente el cuerpo de María Eugenia en un sitio abandonado, un ex restaurant de la comuna de Lo Espejo que contaba con una nevera industrial.

Matías había entrado en un estado de ánimo muy taciturno desde entonces. Sin embargo, su madre no había podido notarlo del todo, ya que los primeros meses fue una de las principales interrogadas por el asesinato y luego se concentró en encontrar un nuevo trabajo, cosa que no le estaba resultando fácil.

La rutina de Matías era ir al liceo, interactuar muy someramente con sus compañeros y luego, al salir, visitar el restaurant abandonado. Con una mascarilla y unos guantes quirúrgicos, abría la nevera gigante y revisaba el cadáver de María Eugenia. Aún tenía manchas de sangre que chorreaban por sus oídos cuando la mataron. Ahí Matías, luego de examinarla, la saludaba, como se lo había impuesto la lagartija.

—Es algo que no podemos dejar de hacer —decía—. Es nuestra manera de ser respetuosos, a pesar de que lo que hicimos fue por un profundo sentimiento de venganza y ajusticiamiento.

La lagartija sólo aparecía en la escena cuando Matías abría la nevera, nunca antes. Siempre venía de lados distintos. A veces se dejaba caer desde el techo y otras se incorporaba por debajo de las instalaciones abandonadas, con un semblante de desgano, como quien despierta de una mala siesta. Ya no acompañaba a su dueño a todas partes y pasaba la mayor parte del día en aquel tétrico lugar.

Muy raramente Matías demostraba sus emociones. Su



Fringed Lizard, Fritz Goro

presencia casi imperceptible lo llevaba a actuar muy automáticamente. Eso hasta un día que, después de visitar a María Eugenia y de estar con la lagartija, estalló en llanto en cuanto llegó a su hogar y se encerró en su habitación. Su madre, al escuchar sus sollozos por culpa de lo delgadas de las paredes, no pudo evitar pensar que aquella pena se debía a la mala situación económica que estaban atravesando. Sintió una impotencia tremenda y, cuando su hijo ya llevaba más de dos horas dormido, se encerró en el baño. Matías nunca despertaba entremedio de la noche. Rosita tomó un espejo de bolsillo que guardaba en el botiquín y luego lo dejó en el suelo para pisarlo y partirlo en dos. Tomó

un trozo y mientras le temblaban las manos se miraba con los ojos llorosos las venas más visibles de su brazo izquierdo. Nada parecía tener solución, y la idea de desangrarse y abandonar la vida en una sensación gradual de pérdida de consciencia parecía mucho mejor escenario.

—¿Y tu hijo? Despertaría mañana y al venir a orinar te encontraría aquí muerta. ¿Eso quieres? —sintió que decía una voz en la sien de su cabeza.

Rosita entró en pánico y al ver la alcantarilla de la ducha se encontró con la lagartija. Recordó vagamente que Matías tuvo una de mascota hace un tiempo, pero como nunca le prestó mucha atención no pudo darse cuenta que era la misma, con su distintivo lunar rojo entremedio de los ojos.

—Sí, podemos conversar —le dijo amablemente la lagartija, con un tono que logró tranquilizar inmediatamente a Rosita.

Ambos lograron tener un diálogo muy relajado durante varios minutos. Rosita se sintió escuchada y pudo contarle a la lagartija

todo lo que sentía, desde los sucesos más recientes de su vida hasta los más recónditos y tristes recuerdos de su infancia.

—Te ha tocado duro, en tu vida hay mucha injusticia —opinó finalmente la lagartija, siempre serena—. Lo que yo haría —continuó—, es tratar de equilibrar la balanza, al menos en las cosas que han pasado últimamente. ¿Contra quién tienes más rabia ahora?

—Contra la persona que me dejó sin trabajo —respondió Rosita, sintiendo aún en el pecho el llanto de su hijo.

La sugerencia de la lagartija fue, nuevamente, la vía del asesinato. A Rosita, aún dentro de sus principios católicos y siendo temerosa de Dios, le pareció una buena idea, principalmente por la satisfacción inmediata que le produciría. La lagartija le ofreció cometer el crimen, para que ella no se ensuciara las manos. Rosita le agradeció sin abrir los labios, de manera telepática, misma forma que utilizaba Matías para comunicarse con el reptil. Luego, pudo irse a dormir más tranquila, con una sonrisa que hace mucho tiempo no se esbozaba en su rostro. Recogió sin apuro los pedazos rotos de su espejo y los botó en el basurero.

El día siguiente parecía que toda la comuna de San Miguel había escuchado el mismo grito. Aquel sonido desgarrador provenía del departamento de Rosita, quien después de varios minutos tratando de despertar a su hijo y preguntándose desesperadamente por qué tenía sangre saliendo de sus oídos, no atinó a hacer otra cosa más que gritar desde su alma el nombre de Matías, sin poder aceptar que había amanecido sin vida.

Diego Andreu (1995) es oriundo de la comuna de Recoleta, misma comuna en donde se desempeña como profesor de Lengua y Literatura. Ha incursionado en la poesía, en la performance y en la narrativa. Forma parte del colectivo artístico Piño Choroy. Ha publicado varios fanzine de poesía. En el 2021 es seleccionado como becario del Taller de la Fundación Neruda. En el 2022 publica su primera novela titulada “Rucio”, bajo el sello editorial Los Ferros Románticos.

MADRES E HIJAS

por Emiliano Mondragón

3 de octubre, 2023

I

Leonor se abrió paso a empujones y codazos desde el fondo del autobús. Las personas a su alrededor sabían de sus intenciones y se ponían entre ella y la puerta a propósito. Algunos la jalaban de vuelta al fondo entre gruñidos y miradas amenazadoras. Pero Leonor empujaba más fuerte y le gritaba al chofer «¡no arranque, me voy a bajar!». Finalmente llegó a la salida y una señora le dijo mientras bajaba el último escalón y la puerta se cerraba: «espero que se pudra en el Infierno».

Afuera hacía una noche cálida y un poco húmeda. Era una placentera noche de verano en el campo. Fuera de la carretera de terracería por la que el camión se achicaba cada vez más con dirección al horizonte, no había evidencia de que el ser humano hubiera pasado por ahí. Frente a Leonor se extendía una pradera de verde aterciopelado. Al fondo, sobre una ligera cuesta, se distinguía un espeso bosque de sombras. Arriba el cielo era de un tono morado casi negro y las estrellas brillaban, pequeñísimas pero abundantes, en él.

—¡Llegaste! —le gritó una muchacha de veinte tantos años y una diadema de flores en el cabello que agitaba su mano en el aire a manera de saludo.
—¿Dónde está? —preguntó Leonor ignorando la bienvenida tan amigable de la muchacha.
—Están allá —señaló con el dedo al lugar de donde venía—, en la fogata. Ya nació la bebé. ¡Es una niña preciosa! Sacó sus ojos azules.

Leonor palideció y se echó a correr en dirección a la fogata que crujía y suspiraba a la distancia.

II

Tú me platicabas algo que habías visto en la tele la noche anterior en alguno de esos programas de chismes que tanto te gustaba ver, y yo te miraba fascinado. Recorríamos todos los pasillos del súper en busca de dulces y botanas para regresar a ver películas a mi casa. Era viernes y, desde hace algún tiempo, esa era

nuestra tradición. Yo empujaba el carrito y tú me tomabas del codo a ratos. Te adelantabas a ratos. Me mostrabas distintas cosas emocionadísima y bromeabas de todo.

—Vamos por algo de beber, ¿sí? —me decías mientras jalabas la parte delantera del carrito azul hacia un nuevo pasillo—. Se me antoja algo frío.

Abriste cada uno de los múltiples refrigeradores decidiéndote qué llevar.

—¿Se te antoja un Arizona? Yo voy a llevar uno de... hm... kiwi fresa.

Tomaste uno para mí y los aventaste junto con todo lo demás.

—Creo que es todo, ¿no? ¿O quieres algo más, amor?

Continuamos caminando rumbo a las cajas cuando nos encontramos a tus padres. Yo siempre me había llevado muy bien con ellos, pero esta vez ni siquiera me quisieron voltear a ver cuando los saludé.

—Hija, acompáñame a buscar algo —te dijo tu madre mientras te jalaba del brazo y te metía en el departamento de lencería (como si aquel apartado de la tienda fuera una zona a la que los hombres tienen prohibido entrar).

Yo intenté hablar de algo con tu padre mientras tanto, pero él sólo me contestaba con monosílabos y gruñidos. Finalmente desistí y ambos nos quedamos parados ahí, en silencio en el área de salchichonería, esperándolas.

III

Allí se encontró con una nueva multitud que rodeaba a Constanza. Todas eran personas jóvenes, de veintitantos años, pero en los ojos de Leonor, no eran más que un montón de niños. «Ya nació» le decían todos con sonrisas bobaliconas y ojos resplandecientes. Una vez más tuvo que abrirse paso a codazos y empujones para poder llegar a Constanza.

—Hola, mami —le sonrió ella agotada pero con dulzura

desde su asiento. Sostenía un bulto muy pequeño entre los brazos y el pecho.

—Dame al bebé.

—Es una niña —dijo Constanza contenta pero distante; como si le hablara desde sueños.

—Le tuvimos que dar algo para el dolor —interrumpió la chica que estaba sentada a su lado—, por eso parece borrachita.

—Constanza, dame a la bebé —repitió Leonor con tono firme pero más suave que la primera vez, pues no quería alarmar a nadie, mucho menos a su hija.

—Sí, mami.

Constanza alzó a la bebé sobre su cabeza y una decena de manos se extendió debajo de ella como una especie de red protectora. Leonor tomó rápidamente a la niña y sin siquiera destaparla se echó a correr en dirección al bosque. Todos se levantaron de un brinco y comenzaron a perseguirla. La muchacha que estaba junto a ella tuvo que ayudar a Constanza a pararse. No entendía nada de lo que estaba pasando (nadie entendía nada de lo que estaba pasando), pero sabía que algo estaba mal y empezó a llorar de angustia y desesperación. Un par de amigas intentaron calmarla, mientras los demás (la mayoría hombres) perseguían a Leonor que cada vez estaba más lejos y perdida entre las sombras.

Al cabo de un rato, todos volvieron junto a la fogata y le explicaron que habían perdido a su madre en el bosque. Entonces Constanza se dio cuenta de que su angustia, su desesperación, no se debía a que no tenía a su recién nacida con ella, sino a que la tenía su madre y que no confiaba en ella. Sabía que algo estaba mal y que todo iba a ir empeorando.

IV

Al cabo de unos minutos saliste corriendo pálida de entre un montón de calzones y brassieres de encaje y tu madre detrás de ti recogiendo lo que tirabas sin darte cuenta.

—¡Él no lo sabe! —le gritabas entre furiosa y desesperada.

—¿Qué pasó? —le preguntó tu padre a tu madre.

—¡Él no lo sabe! —repetiste angustiada mientras me jalabas del brazo—. Nos tenemos que ir. ¡Ya!

Tus padres notaron mi cara de sorpresa y sólo entonces se dieron cuenta de que verdaderamente yo no sabía. Entonces tu madre me abrazó y tu padre te dijo que nos fuéramos ya mismo. Me jalaste del brazo una vez más y corrimos hasta el coche. Yo no tenía idea de qué estaba pasando y, en mi mente, cada cosa que pensaba era peor que la anterior. Antes de entrar, rodeaste mi cuello con tus brazos, recargaste tu cara en mi hombro y empezaste a llorar. Yo no sabía qué decir. No sabía qué hacer.

—Es acerca de tu hermana —dijiste por fin—. Tu mamá la está buscando —lloraste—. Va a deshacerse del bebé.

Todo lo que había pensado hasta el momento era cada vez peor, pero nada había llegado a ser tan horrible como lo que acababa de escuchar. Te abrí la puerta, subiste de un brinco, corrí al asiento del conductor y arranqué enseguida.

V

Pasaron las horas y ya nadie sabía qué más hacer para consolar a Constanza que no dejaba de llorar. La fogata estaba por extinguirse y las estrellas se desvanecían en el resplandor de un nuevo día. El cielo aún era morado, pero ahora de un tono lavanda; casi color pastel. El pasto estaba cubierto por una ligera capa de escarcha, y todos los veinteañeros estaban muy juntitos porque la temperatura había bajado considerablemente.

De repente, alguien gritó «¡ahí está!», mientras señalaba con el brazo a un diminuto punto negro que salía de entre los árboles. Una vez más, todos se levantaron, pero esta vez la única que corrió fue Constanza. La escarcha cortaba las plantas de sus pies morados, y su nariz, sus rodillas y sus codos se teñían de rojo por el frío.

—¿Dónde está mi bebé? —lloró mientras se dejaba caer de rodillas frente a su madre.

—Ya no está.

Constanza notó que Leonor llevaba las manos vacías y que sus ojos (y toda su cara) estaban rojos y húmedos.

—Sé que no lo vas a entender todavía. —Sus labios temblaban como a punto de estallar en llanto—. Pero te hice un favor. ¡Eres demasiado joven para tener hijos!

Constanza dio un grito que desgarró el aire y desgarró a los árboles y a las pocas estrellas que aún brillaban sobre ella y desgarró, también, a los corazones de todos sus amigos que no la perdían de vista desde el otro lado de la pradera congelada.

—¿Qué no ves todo lo que aún puedes tener por delante? —continuó Leonor con tono ausente—. Puedes viajar. Y puedes hacer un posgrado. ¿No prefieres eso a estar cuidando bebés ahorita? ¡Mírate! Eres tan joven, hija. ¡Y tan bonita! Tú no te imaginas pero yo fui tan bonita, ¡o más!, que tú cuando tenía tu edad. ¿Crees que no tuve la oportunidad de embarazarme antes de tener a tu hermano? ¡Los hombres se desvivían por mí! Tú no lo sabes pero se me aventaban a los pies. —En sus labios se dibujó una sonrisa como una mueca siniestra—. Hijos puedes tenerlos cuando quieras, pero la juventud nadie te la regresa. Mírame a mí. —Y cuando dijo esto, su voz adquirió un tono de resentimiento y amargura—. Yo viajé e hice mi posdoc en otro país. ¿No quieres eso tú también? ¿No quieres ser como yo?

Constanza sollozaba y temblaba (de frío y de tristeza) sobre el suelo. Leonor se arrodilló a su lado y colocó sus manos sobre su hombro. Entonces Constanza pudo ver que estaban cubiertas por una sustancia negra y pegajosa, aún caliente, a la cual se le había pegado la tierra negra del bosque.

—Hice lo que nadie más haría por ti, ¿no lo ves? —surró Leonor sin voltear a ver a su hija que se deshacía entre sus dedos negros—. Hice algo que sólo una madre puede hacer porque no hay, no existe, otro amor como el de una madre por sus hijos. Porque te amo, Constanza. ¡Porque soy tu madre y te amo!

VI

Cuando llegamos a aquella pradera cubierta de blanco, el cielo se pintaba de un ligero color azul. El viento era helado y no había más ruido que el del murmullo de los árboles. Corrimos en dirección al grupo de personas que rodeaban lo que la noche anterior había sido una fogata. Una chica con diadema de flores me reconoció, me abrazó y se echó a llorar. «Están allá», me dijo con los ojos empapados, mientras señalaba con el dedo hacia un par de puntos negros a las afueras del bosque. Yo intenté correr hacia allá, pero mis piernas perdieron toda la fuerza de repente y por poco caigo. Entonces caminé (o, mejor dicho, me tambaleé) deprisa hacia mi hermana y mi madre.

—Porque soy tu madre y te amo porque soy tu madre y te amo —repetía mi madre una y otra vez, como en trance, mientras mi hermana lloraba desconsolada en posición fetal sobre la escarcha que poco a poco se volvía rocío—. Porque soy tu madre y te amo.

El cuerpo de mi hermana estaba morado debajo del ligero vestido de tirantes que llevaba puesto. Su hombro estaba embarrado de sangre negra y coagulada, mezclada con tierra húmeda. Sus pies sangraban rotos por el frío.

La escena me pareció eterna. Yo estaba como congelado y, por un instante, me sentí como fuera de la reali-

dad. Como si se tratara de una película, o una obra de teatro, a la que me hubiera metido por accidente. Por un instante me sentí completamente fuera de lugar. Fuera de la especie humana y fuera de toda la historia del tiempo. Como si mi existencia jamás hubiera sucedido y de repente, por pura casualidad, apareciera (como traído de la nada) sobre la faz de la Tierra para contemplar el momento más triste de la humanidad.

VII

—¿Qué hiciste? —le pregunté a mi madre con voz ronca y temblorosa. Leonor me volteó a ver. Sus ojos estaban desorbitados y ardían como si detrás de ellos sólo hubiera fuego. Se calló y se me quedó viendo por largo rato. Mi hermana se había quedado dormida entre sollozos. Su cuerpo lucía frágil y pálido sobre el pasto. Como el de una niña; o una flor que acabaran de cortar desde la raíz para que nunca más vuelva a florecer.

—Hice lo que una madre amorosa haría por cualquier hijo —dijo Leonor con amargura—. Pero tú nunca entenderías porque a ti quién te quiere.

Emiliano Mondragón (Ciudad de México, 1996). Licenciado en Artes Visuales por el Centro Morelense de las Artes (CMA) en la ciudad de Cuernavaca. Ha participado en diferentes exposiciones desde el año 2013, dentro de las cuales destacan: Entropía (2021); Together Through Painting (2021); La tormenta (2020); Territorios (2019); Dialécticas entre el límite y el trazo (2019) y Bifurcaciones (2015). Durante el año 2019 realizó los proyectos curatoriales: Continúa; Frágil como la masculinidad (co-curador); y De lo cotidiano al arte.

TESIS SOBRE LA EXISTENCIA DE LAS SOMBRAS EN EL ESPEJO

por Eduardo Omar Honey Escandón

16 de enero, 2022

I

Las líneas naranjas del amanecer cortaron de golpe la blancura del muro y la oscuridad de mi habitación. Parpadeé una vez más y observé a mi alrededor, buscando los puntos brillantes que se alojan en las indefinidas negruras de las esquinas o que se arrastran sobre el desvencijado suelo. La tranquilidad del día solapó cualquier amenaza nocturna al limpiar las alternas posibilidades de un suceso presente... o eso creía hasta hace no mucho.

Miro al frente, al tocador donde aún se encuentran alineados tus perfumes y cosméticos como un ejército congelado en el invierno del tiempo. El espejo devuelve mi imagen con el cabello entrecano, revuelto, con un rostro marcado por media centuria del que dos pozos sombríos cuelgan bajo mis ojos, y una insípida, maltrecha barba, establece una frontera alrededor de la línea de mi boca, cáustica, quemante en su tristeza. A mi lado, donde por décadas fue tu lugar, la superficie de la almohada está levemente hundida. El trazo

sobre las sábanas remarca dónde depositas tu mano y tu brazo, el valle de tu cadera y el remolino causado por tus pies.

En el exterior, el sol rompe a plenitud y los naranjos huyen ante la invasión de la luz. La concavidad en tu almohada se evapora cuando tu inexistente yo se levanta. Las marcas de tu mano y brazos se difuminan mientras giras sobre tu invisible cadera redondeando el valle en lo que era nuestra cama. El remolino a tus pies hace estallar un remolino en la blanca tela. Dos leves medias lunas aparecen en el borde del colchón y se profundizan cuando te levantas, dejando detrás la continuidad rota de la superficie de las sábanas. Sé que si intento buscarte en el espacio de la habitación será inútil por lo que no quito la vista del espejo. Repetirás la rutina de cada día: caminarás alrededor de la cama, unos leves destellos marcarán el momento en que te acomodas el cabello y luego, delicadamente, por un momento, se delinearán tu figura mientras te agachas para observar tu rostro en el cristal. Te darás cuenta que sigo recostado y me entregarás un beso y una sonrisa apenas esbozada en el aire. Entonces, la luz del exterior parpadeará y te habrás esfumado.



Self-portrait (La Fenêtre de l'atelier),
Ambrose Patterson

Al final de Avatares de la tortuga, Borges escribió “El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso?”. Daría la razón a Borges si eso que transcurre en la casa con aspecto autónomo fuera producto ilusorio de un hechizo personal para despejar el dolor. Es cuando bendecimos la locura en otros para así, evadir la crudeza del vivir.

Estás en todos los reflejos y no los de mi memoria. Ojalá fuera más y sólo en mi espejo.

Adele, tras depositar tus cenizas en la tumba familiar, amigos y parientes se mostraron preocupados por mi persona. Se ofrecieron enviarme de viaje, quedarme con ellos o redecorar la casa pasado un tiempo prudencial. Rechacé las ofertas. Los lutos de la vida son un asunto personal y los míos requerían la soledad dentro de los espacios amados. Así que me devolví a lo que fue nuestro hogar por algo más de cuatro décadas. Los restos de la lucha del último año contra tu enfermedad cubrían cualquier espacio. Saqué una bolsa negra para arrojar los cadáveres de las medicinas, guantes, toallitas húmedas,

pañales, barbijos, gasas y demás material médico. Al anochecer, deposité dos enormes bolsas en el contenedor de la basura en el sótano del edificio y, agotado, me tiré en la cama.

Dormí profundamente y de corrido, por primera vez en semanas. Si soñé, fue un mundo negro, sin dimensión. Olvidé correr la cortina así que un sol irradiante me despertó.

Fue cuando me di cuenta que sobre el tocador había dejado medicamentos. Con un gesto de culpa mezclado con enojo debido a que quería que el ayer se quedara en el pasado, el momento ido donde el acto de desechar representara un punto y aparte, me levanté para recoger lo que hubiera olvidado. Tomé los dos frascos de medicina y me busqué en el espejo para aceptar que yo y sólo yo seguía presente en nuestro lecho. La marca de los meses cuidándote me habían dejado cicatrices que quizás serían para toda la vida. Mi rostro estaba descompuesto, agotado. Dejé el egoísmo de verme y, casi mecánicamente, te busqué en la cama como fue desde nuestro primer día juntos.

Adoraba verte dormir, perdida en tus sueños, el cabello recogido y tu cuerpo, suaves colinas hace cuarenta años, luego, se transformó en sinuosas cordilleras tras varios años. Al final se convirtió en un casi interrumpido páramo con tremores causados por el brutal dolor interno de tu enfermedad. Pero sólo vi a mi lado un espacio vacío, un pozo de soledad, el abismo de un lugar que vivió con tu presencia. Triste contradicción decir que está ocupado por lo no ocupado.

Borges había escrito, “uno de los heresiarcas de Uq-



Magdalena penitente, Georges de La Tour

bar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. Había errado (aunque la cita fue incorrecta, según menciona él mismo en su texto). Podía hablar de espejos pero no los conocía. Ni los conocí. En realidad, la abominación de los espejos radica en que multiplican el número de ausencias, de soledades. Ni siquiera la cópula es abominable, sólo es un patético intento para llenar con temporales existencias esos espacios vacíos que se reflejan como un río continuo del tiempo verdadero.

A punto de desbordar las primeras lágrimas que me permitía en estas semanas, en estos meses, noté que estabas y no estabas en la sombra de tu figura, en las concavidades de la cama, al observar cómo te transfor-

mabas en el blanco desierto de la sábana, y luego, al tenerte junto a mí susurrada en un reflejo.

Me quedé congelado mientras el sol ascendía. Quizás el dolor de la pérdida es lo que abre la puerta de las visiones. No se necesita hundirse uno en el alcohol, ni en psicotrópicos ni en sectas. Basta con que el inexistente filo de ese dolor rebane capa tras capa nuestro interior, segmentando corazón y mente para que, por azares de un dios ciego e idiota, se rearmen con una disposición levemente distinta. Y así observemos la verdadera realidad. Presintiendo que estabas a mi lado con la vitalidad y presencia que no te había visto en un lustro, corrí a la biblioteca donde nuestros escritores estaban lado a lado. Te busqué detrás de las carpetas y las pilas de libros que allí dejaste, antes de que te debilitaras tanto que no podías estar sentada.

Pero no te hallé. Regresé a la habitación y tiré al suelo la sábana que cubría el espejo de cuerpo entero, ese que compramos una vez que salimos en un viaje a provincia y del cual te enamoraste, como de la sala y el comedor rústico que luego conseguimos para que todo estuviera a juego. Paso a paso por el peso del marco y la delicadeza del cristal, lo arrastré fuera la habitación y crucé el pasillo. Dentro de la biblioteca tuve que hacer espacio para liberar dos asientos del peso de decenas de libro, y luego, ponerlos de forma horizontal, usando los ejemplares desplazados para así equilibrar horizontalmente lo que debiera estar vertical. Fui detrás de mi mesa y miré de nuevo a tu lugar. Me costó trabajo, pero finalmente alcancé a ver un borde multicolor como si la luz de la mañana se escindiera en secretos y tímidos arcoíris del grosor de un cabello. Igual que las memorias que se me estaban secando por dentro pude apreciar cómo, inclinada, con una pluma compuesta de aire, trazabas esas exquisitas graffias de tu puño y letra. Me concentré y pude apreciar leves detalles que me hicieron recordarte cuando usabas el cabello corto, poco más arriba de los hombros. Ese tú, la que escribía, eras aquella de hace veinte años cuando tejía un primer poemario. No dejé de mirarte por horas.

Al día siguiente, repetí desde tu salida de la cama una tú de hace tres décadas atrás. Y luego te encontré en el reflejo del baño, en los pequeños espejos colgados en la entrada. Lo más difícil fue aprender a separar los años y las décadas para escoger una tú en un momento preciso, como era cada cumpleaños que te celebraba. Una vez conquistada tu existencia, nuestro devenir en el pasado, fue fácil salir a las calles e intentarlo en las

vitricas, en los cafés, en los centros comerciales. Volví a vivir contigo cada salida acumulada año tras años. Uno nunca sabe cuántas veces recorre la misma calle en la compañía de quien amas hasta que te deja, sin saber el tesoro que cada superficie reflejante contiene al ser la memoria de una vida.

Novalis y Borges entrevieron un único reflejo que nos devuelven las superficies reflejantes, los espejos en especial, y las interpretaron según sus limitaciones tanto personales como literarias. Pero cada ventana, espejo, fuente, lágrima, cristal, almacena eternos haces de luz para enhebrar el presente con las memorias de las vidas que reflejaron. Sí, allí, bien lo sabes, donde los fotones besan el espejo creando un aleph de pasados. Mientras te escribo esta tesis, impregno más ecos para ti como para aquel que quiera buscarme justo a tu lado, en el ahora y en el antes.

Para siempre, mientras haya luz.

Eduardo Omar Honey Escandón (México, 1969) Ing. en sistemas. Participante desde los 90s en talleres literarios bajo la guía de diversos escritores. Publica constantemente en plaquettes, revistas físicas, virtuales e internet. Textos suyos fueron primer lugar (Teresa Magazine 2020, Nyctelios 6^a. Ed.) o finalistas (XVIII Certamen Internacional de Microcuento Fantástico miNatura 2020, 1er. Concurso de Cuento Breve Plétora Editorial 2020, Mención de Honor del Jurado, Quequén 2020, Supraversum 2021, Novum 2021, VIII Concurso Internacional de Microrrelatos “Jorge Juan” 2021, Madrid Sky 2021, II Concurso Literario “Relatos legendarios” 2021). Ha sido seleccionado para participar en diversas antologías. Imparte talleres de escritura para la Tertulia de Ciencia Ficción de la CDMX. Pertenece a la generación 2020-2021 de Soconusco Emergente. Prepara su primera novela.

SU CAMA

por Federica Ruberto

8 de octubre, 2023

El colchón colorea manchas marrones, re-
tazos de otra vida. Me gusta pensar que
son de humedad, pero ¿será así? Meto
las puntas de la sábana en las esquinas de
la cama. Podría ser orina de sus últimos días. Trato
de alejar ese pensamiento que me hace sentir sucia,
aunque veo las manchas difuminadas a través de la sá-
bana pálida. Siguen ahí, como si quisieran ser testigos
indelebles de otro tiempo. Me siento y la cama robusta
murmulla. Su fortaleza hace ruido, a veces me despierta
cuando mi cuerpo se inquieta por las noches. Es ahí
cuando pienso en ella y noto la resistencia a la decre-
pitud del roble, como una sombra errante que escapa a
cualquier destello de luz.

Cuando ella se acostaba esto no pasaba. La llama, pide
su cuerpo, se comunica con su alma ambigua. Me aga-
cho y reviso las patas colosales rodeadas por la mugre
de mi habitación. No tienen nada, solo se quejan cuando
sostienen a una extraña. Me acuesto. Un barranco
que no se amolda a mí, aún tiene su forma. Siento que
soy inmigrante y que si fuera por su voluntad me tra-
garía como un agujero negro y me llevaría con ella.
Las sábanas las compré ayer, antes de traer la cama,
pero igual huelo su piel, emerge desde los poros del

colchón como humo de algo que se cocina lento. Quizá
es ella en la hoguera, pagando sus pecados; o quizá
es la que aviva el fuego y se declara verdugo. Sus fa-
cetas, máscaras que confeccionaba a medida. No co-
nozco a nadie que no haya perturbado. En el velorio
solo estábamos mamá y yo, inertes, como si ella aún
nos estuviese observando. Ni una lágrima gastamos.
Estábamos ahí para diferenciarnos, para entregarle un
poco de compasión ciega.

Trato de forzar la comodidad, estiro mis brazos para
evitar que la cama se convierta en una inmensidad que
no puedo ocupar. No hay caso, la proporción aurea
solo pertenece a ella. Recorro mis pechos hinchados
con el dedo índice y bajo hasta mi ombligo expuesto,
acaricio mi vientre como si lo protegiera. Ella le dijo
a mamá que no la debería haber dejado nacer, duran-
te una de sus últimas charlas. Me duele adentro, las
compuertas de aire se cierran de golpe. Petrificada, en-
vuelta en ráfagas de horror. Sigo apoyando mi cuello
en la almohada, no hay dudas, pero se siente como si
estuviese en mi rostro, abollándolo. Abrazo mi vien-
tre. Los últimos vestigios de sol entran por los huecos
de la persiana y en el color arena del techo una som-
bra se alza en el desierto. Mi garganta se seca. Veo su

contorno ancho y distingo su cuello lleno de maldad. Tomo una bocanada de aire en vano, siento que las paredes de mi habitación se cierran poco a poco con el fin de aplastarme. No hay ruidos, solo mi aire acelerado que recorre un laberinto sin entrada ni salida. Cierro los ojos hasta que pase. Pienso en el bebé, en la buena madre que puedo ser, en mi mamá. Ella se cruza en mi mente como una doble, recordándome todo lo que no quiero ser ni repetir. Mamá, el bebé en camino, ella. Su sombra desciende del techo y se va a ese más allá que no parece lejano, debajo de la tierra. Aún no logro levantarme, algo nos retiene a los dos, como un imán en el medio de la cama.



SSin título, Jannis Kounellis

Federica Ruberto (Buenos Aires, 1998) estudia Lengua y Literatura y es docente. Fue becada por el Fondo Nacional de las Artes e hizo talleres de escritura en la Escuela de Escritura de Santiago Llach. Actualmente está escribiendo una antología de cuentos y una novela.

HEDOR A MUERTE

por Samuel Velásquez

3 de enero, 2022

I

Hace una década solía ir de vacaciones a Coquimbo. Mi abuela vivía más allá de la línea divisoria entre las poblaciones y el campo. Un territorio, por un extremo, peinado por senderos sin vegetación por donde los cabreros pasaban a caballo periódicamente; por el otro,

los sitios eriazos, las acumulaciones de basura junto a los campamentos donde era frecuente ver drogadictos convulsionando por los efectos de la pasta base. La vida en esta zona alejada era precaria, no había agua potable y la luz era compartida por toda la comunidad. El camión de la basura tampoco pasaba, a pesar de lo cerca que se encontraba el vertedero. Recoger los desechos era una tarea que mi tío no tuvo problemas en asumir, pues tenía una enorme camioneta



vieja. Los límites del basural no estaban claros, montones de mierda se extendían hasta los campamentos periféricos de la ciudad. El horror de estas locaciones resultó ser, para mí, más dulce que las mansiones y los castillos del terror gótico.

Cerca del basural había un agujero donde con cierta malicia arrojábamos nuestros desechos. Debió ser tremendamente hondo, pues en una ocasión tiramos un neumático encendido y el chiflido que escuchábamos desapareció varios segundos después en la lejanía, sin chocar con una superficie. Este sitio siempre despertó mi desconfianza. A juzgar por su verticalidad, no era la entrada de una mina; por su profundidad y anchura, no parecía ser un pozo.

No dudo que el primer testamento era el favorito de mi abuela, pues centraba en el castigo y los demonios toda su atención. Me contaba que antes el valle estaba maldito, pero que la cruz que hoy aguarda sobre el cerro expulsó a los malos espíritus.

II

Todos los días, a eso de las siete de la mañana, me ponía los audífonos, preparaba algo para comer y salía a caminar por los basurales o por los cerros. Una mañana, un macho cabrío enorme salió a mi camino, su tamaño era como el de un caballo y sus gritos eran demasiado similares al de una mujer horrorizada como para diferenciarlos. Hay quienes piensan que la impresión me hizo ver un monstruo, pero debo aclarar que en muchas ocasiones visité las cabrerías y pude ver a los animales que ahí habitaban, así que no eran desconocidos para mis los carneros.

Una noche el caballo de mi primo no regresó, así que nos internamos en los cerros a buscarlo, cagados de miedo, porque hace cuatro días, cerca de ahí, un puma había matado dos cabras. Curiosamente no fue un rugido felino lo que congeló mi espalda, pues los silbidos que daba mi primo, en un momento, fueron respondidos por la oscuridad del campo sin luna. Mi primo



Demonio volador, Mikhail Vrubel

comenzó a rezar.

—Andan personas por allá. Capaz que te estén robando el caballo los cuatrerros —le dije.

Mi primo se giró hacia mí, su rostro era una superficie sin rasgos, la oscuridad le hacía parecer un fantasma. Me habló con un tono seco, pero al borde del llanto.

—Es el diablo, el diablo es el que silba desde el campo.

Por la oscuridad no pudo ver mi cara de incredulidad, aun así, casi caigo al suelo cuando comenzamos a escuchar un ruido por el sendero. Desde la oscuridad emergió el caballo caminando tranquilamente.

Otra noche, mientras veíamos películas en la casa de un tío, mi prima chica comenzó a llorar en silencio. Mi primo la abrazó y comenzó a preguntarle qué le ocurría, la respuesta nos paralizó.

—Está el cuco en el techo.

—¿Cómo es? —preguntó mi tía.

—Tiene unas alas muy grandes y la cara alargada.

—Tiene mucha imaginación —dije, pero fui desafiado de inmediato por mis primos.

—Anda a revisar.

Claramente no fui. La situación me dejó en estado de alerta varias noches.

III

Recuerdo a Don Tachín. Era un viejo cabrero solitario que tenía una casucha en el cerro. Su rareza no se debía tanto a su cara con escamas coloradas, como si padeciera psoriasis. El sujeto apestaba a algo que la falta de baño no alcanzaba a explicar. Era un olor enfermante, terrible. Solo puedo compararlo con el espantoso hedor de la muerte que tuve el privilegio de sentir años más tarde cuando trabajaba en la carretera. Vi como el cuerpo descompuesto de un perro explotó hinchado por los gases. La piel se hallaba tirante, al ceder lanzó al costado sus tripas en movimientos ondulados, como

una serpiente roja y húmeda que se asoma e intenta entrar. En el aire se hallaba el olor exacto de Tachin.

A mi primo parecía no molestarle esta característica y eran muy buenos amigos, usualmente se quedaba en las noches con él, quien solía hacerle regalos, un cerdo entero, cabras, etc. Quien sabe quizá era la única persona que lo acompañaba, para mí, sin embargo, sospechaba de algo tremendamente turbio gestándose ahí. Una vez bromeando le dije que Tachin se lo estaba “sirviendo”. Me arrepentí inmediatamente de decir eso cuando una mueca de amargura oscureció la cara de mi tío, la sospecha no era exclusivamente mía.

IV

Una pesadilla recurrente me azuza, un agujero, del cual una pestilencia insoportable emerge, una criatura alada, cuerpo de mujer con cabeza y patas de macho cabrío, me pide con la dulce voz de mi madre que quite la cruz del cerro. Adormecido, mi juicio no nota la falta de respeto de este demonio al usar la voz de mi madre, desaparecida hace años de mi vida. Hipnotizado por sus suaves palabras y su olor a mentitas, atiendo a su llamado. El sueño se vuelve tortuoso mientras subo nuevamente los cerros hasta la cruz. Una vez puesto en el suelo el madero, la criatura entra en la cueva y deja sus huevos lejos de la mirada de Dios. Pero un horror inexplicable me inunda siempre en este punto, levanto entre suplicas la cruz en su sitio, entonces los chillidos estridentes del monstruo mueven la tierra y revuelven mis entrañas despertándome.

Cuando pasa el camión de la basura y su maquinaria mastica, entre crujidos y chirridos estridentes, oigo un suave arrullo. Apenas el demonio se metió en la cueva, puse la cruz en su sitio y tapé el agujero con la basura de todo el pueblo. Ahora, solo una sombra de esa bestia puede salir, pero, aun así, logra atormentarme lo suficiente como para no dormir. El hedor de la muerte inunda todo y entonces sé que aquella pesadilla terrible vendrá por mí esta noche.



Demonio volador, Mikhail Vrubel

Samuel Ignacio Velásquez. Valparaíso, Chile 1994. Estudiante de Pedagogía en Castellano y Comunicación en la Pucv. Ex electricista y soldador. Purga esos años de crisis vocacional plasmando su visión morbosa del mundo..

LOS PIES DESCALZOS

por Juan Francisco Baroffio

20 de octubre, 2023

Las tablas y fierros del vagón chocaban entre sí como si protestaran por los años de abandono y amenazaran con romperse definitivamente. Por las ventanas abiertas, imposibles de cerrar por las costras de herrumbre, entraban el calor y el polvo de pueblos viejos y de campos pelados. La única pasajera, con la cabeza ladeada, se cocinaba lentamente. Dormitaba intentando no pensar en el calor ni en el hambre ni en el polvo. Iba enteramente de negro: vestido y mantilla. Sobre la falda llevaba una carterita de cuero negro y desconchado. Se aferraba a ella. A un lado un bultito de tela gris con los restos de la vianda. Las ropas de la mujer, aunque remendadas y desgastadas, le imprimían cierto aire de solemnidad. Era de esas personas a las que las circunstancias luctuosas las revisten de dignidad.

No era una vieja, pero la pobreza, el hambre de generaciones y la pena habían obrado su trabajo. El pelo largo, renegrido y crespo, recogido en una trenza apretadísima. Ni un rastro de maquillaje ni adorno. Su pobreza era tal, que pensar en lujos era un lujo que no podía darse. El rosario de cuentas de madera gastadísima que llevaba al cuello era una necesidad y no una coquetería.

Un sacudón más fuerte que el resto, de cuando el tren tomó una curva pronunciada, la despertó. Instintivamente apretó la carterita. Miró por la ventana y vio que se acercaban a algún pueblo. Aún faltaba para llegar a destino.

Bajó la mirada al suelo de tablas gastadas y sucias. Los pies descalzos le colgaban sin rozar el piso. Se bamboleaban solos. De alguna forma, ver bambolearse los pies, bastante sucios, sobre la duela polvosa y gastada le servía de distracción. Y solo le quedaba eso.

Sintió un arrebató de culpa. Dejó los pies quietos y no les permitió bambolearse. No viajaba por placer y se le hacía que era inapropiado pensar en otras cosas, aunque fuera por un instante. No había nada en el mundo de los hombres que pudiera detener su peregrinaje o que tuviera el poder de distraerla. Por eso viajaba descalza. Su único par de zapatos negros, unos viejísimos mocasines de hombre, se los había mordisqueado una chiva y los había arruinado para siempre. No podía usar su otro par, unas alpargatas que alguna vez habían sido rosadas y que eran para ir a la ciudad.

Con otro sacudón el tren comenzó a bajar la velocidad para entrar en la estación de un pueblo cabecera de partido. Así lo parecía por las casitas bajas, pero de construcción moderna que nada tenían que ver con el rancherío que acababan de pasar.

Aquí y allí se levantaban construcciones recién blanquedas con cal. A lo lejos, y a medida que el tren disminuía su traqueteo, se oían música y alboroto. La mujer se sobresaltó al escuchar disparos y se llevó el Jesús Bendito del rosario a la boca. Pensó en corridas, peleas y sangre. La bulla era mayor cuando el tren se detuvo del todo. La mujer se asomó con temor por la ventana. Los disparos no eran tal cosa. Eran cohetes en un pueblo de fiesta.

En la estación una banda arremetía alegremente a sus bronces y la gente se apiñaba para ver mejor. De los techos, paredes y postes colgaban guirnaldas y flores de papel. La intendencia parecía haberse esmerado en sus pompas pueblerinas.

Una comitiva de religiosos y curas, todos con el estricto color de sus carismas, rodeaban a un hombre alto que saludaba a la multitud con mano lánguida e impartía bendiciones cubierto por un reluciente sombrero rojo de ala ancha.

El estrépito de la multitud hizo que ella olvidara sus temores, y el color de los ropajes del que saludaba se le clavó en las retinas. Todo era rojo. Reluciente al abrasador sol del mediodía que se reflejaba en el suelo seco y agrietado. Rojísimo como la sangre.

—M'hijito, venga pa'cá —llamó la mujer y le hizo un gesto con la mano a un muchachito sin camisa que pasaba vendiendo tortillas de harina y grasa—. Dígame. ¿Qué andan toditos de fiesta?

—Un cardenal que vino de la capital —contestó el chico mientras levantaba su canasta para que la mujer pudiera ver el contenido. Transpiraba tanto que el polvo del pueblo se le pegaba en la cara y parecía tallado en piedra—. Anda de visita, dicen. Por los pueblos, dicen. A mí me dio la primera comunión —contó dándose aires y mostrando un escapulario nuevo que le colgaba sobre el pecho huesudo.

Como la mujer no compró nada, se fue refunfuñando.

Un cardenal de la Iglesia. Ella nunca había visto algo así. Sabía que eran muy importantes y que se vestían de rojo por la sangre de Jesús. O eso le había contado 'ña Marta cuando le mostraba un libro que había llegado a la parroquia. Se lo acordaba bien: la foto coloreada de un hombre muy solemne, todo de rojo. 'Ña Marta, que se ocupaba de limpiar y de ayudar en la oficina parroquial, la había invitado para mostrarle ese libro enorme y lleno de fotos de iglesias, santos y del Papa santísimo que iba de blanco y que sonreía.

Aferrando su carterita se bajó del asiento con un saltito y sus pies descalzos se plantaron firmes.

El cardenal había subido al último vagón que se ofrecía como de primera clase y, aunque el tren no era de categoría, ciertamente sería mejor que en el que viajaba ella con esos asientos durísimos, gastados y en los que los enamorados tajeaban sus nombres con navaja y los cochinos, groserías.

El tren no era uno importante así que llevaba pocos vagones. Tres de carga con troncos de quebracho, y tres de pasajeros. Ella viajaba en el primero y no había nadie. Un grueso hombre, viajante por su facha y valija, se había bajado en el pueblo anterior.

Un hombre que le había generado la peor impresión. Se le había sentado cerca y parloteado sin parar. Incluso se había entretenido leyéndole en voz alta algunas de las palabrotas talladas en los asientos. Ella se moría de vergüenza y él se reía con toda la boca abierta y se le hinchaba el cogote como a un escuerzo. Se alegró mucho cuando, en el pueblo anterior, el gordo y su valija se bajaron. Por la ventana lo vio entrar en un barsucho (que se llamaba El gato muerto). «Borracho», pensó.

La mujer entró al segundo vagón y lo encontró lleno de monjes, monjas y novicias que dicharacheaban. Caminó entre los religiosos. Algunas de las mujeres llevaban ropas tan deslucidamente negras como las de ella. A cada paso le salía al encuentro una cara alegre que la saludaba. Y ella no quería sonreír, pero tampoco pasar por bruta así que torpemente levantaba una mano e inclinaba la cabeza en señal de saludo.

El tercer vagón, el de los camarotes, estaba más tran-



quilo.

Sólo había tres curas conversando en el pasillo. Todos parecían jóvenes como su hijo. Altos como él, delgados como él y con ese aspecto lozano y confiado de los que se asoman al mundo y lo toman como propio. Pero, a diferencia de su hijo, tenían aire de sabiondos, con sus anteojos de finas monturas plateadas, sus ademanes calculados y parados con la espalda recta y el cuello elevado desde donde miraban las cosas de este mundo y del otro. Su hijo no había aprendido a leer y las cosas de este mundo seguro le parecían tan raras y sin explicación como las del otro, aunque tuviera la arrogancia de los jóvenes que se saben fuertes. Esos tres curitas tan blancos, tan ilustrados y pulcros no se dieron cuenta de su presencia hasta que estuvo al lado.

Uno la observó mientras ella miraba por la puerta de un camarote vacío.

—¿Señora? —la interrogó. Los otros dos se dieron vuelta.

—Padrecito. Quería la bendición... la bendición del cardenal.

—De ninguna manera —dijo uno.

—Su Eminencia Reverendísima descansa —dijo otro.

El tercero se limitó a observarla. Ella los miró y negó con la cabeza sin poder hablar. Sólo apretaba su carterita.

—Yo le puedo dar la bendición, señora —dijo el primero.

—No es necesario, ni cambia en nada, que la imparta Su Eminencia Reverendísima —agregó el segundo—. El que obra es el Padre. —Y comenzó con una explicación de la que la mujer no entendió mucho. Ella se limitó a negar con la cabeza y a mirar al suelo.

—Que pase.

La voz venía de atrás de los curas y una mano pálida y de dedos majestuosos hacía una seña desde dentro de un camarote. Los curas se hicieron a un lado mientras ella pasaba. No se atrevió a mirar los rostros que desde la altura la observaban.

Entró en el camarote e hizo una especie de reverencia que una vez había visto que alguien hacía con el obispo.

El cardenal, a pesar de estar entre mueblecitos apollillados, le pareció deslumbrante. Un hombre muy alto y delgado. Más blanco que cualquier otro que ella hubiera conocido, con la piel pegada a los pómulos que se elevaban afilados. Unas cejas blancas muy finas enmarcaban su mirada de ojos celestes. «Como el cielo», pensó la mujer. La cabeza, en la cumbre del pensamiento y la oración, era perfecta y de cabellos blancos, cortos y prolijamente pegados al cráneo. El rojo de su vestimenta acentuaba aún más su blancura y lo hacía brillar como ella se imaginaba que brillaban

los santos.

El cardenal extendió su mano para que ella besara su anillo. Como nada sabía la mujer de esos protocolos se la estrechó y él, inmediatamente, se sintió incómodo por haber supuesto que esas cuestiones eran naturales para el pueblo llano de Dios. Con otro gesto le indicó que se sentara.

La mujer se trepó al asiento y cuando lo hizo enmudeció. Vio sus pies sucios y descalzos meciéndose lejos del suelo con los movimientos del tren. Se había olvidado de que iba descalza. Un rubor le ardió la cara y orejas oscuras. No sabía qué decir. No podía levantar la mirada.

El anciano se percató de la vergüenza de la mujer.

—Hija mía, espero que no te moleste que me saque los zapatos. Pero estuve parado mucho tiempo y a mi edad... —dijo con voz dulce mientras se sacaba el calzado de cuero colorado pero polvoso.

El intento del hombre no hizo más que empeorar la situación. La mujer vio los pies, santísimos para ella. Eran blancos e inmaculados. Tan pálidos que unas venitas azuladas los recorrían desde los tobillos hasta las uñas pulcramente recortadas. En cambio, los de ella eran anchos y oscuros. Los dedos estaban muy separados, las uñas iban sucias de tierra y sus talones partidos. Se avergonzó de sus pies, de sus ropas y de su simpleza. Se avergonzó de su hambre, de su hijo pobre. Se avergonzó de su tristeza. Estaba paralizada ante la pulcritud del cardenal, que no podía ser más que otro signo de su santidad.

—Hija mía, ¿querías una bendición? Con confianza, por favor. Quiero escucharte.

Ella asintió y, sin emitir sonido ni mirarlo, empezó a hurgar en su carterita. Sacó un sobre. Sin derramar una sola lágrima.

El anciano abrió el sobre de papel muy ordinario pero nuevo y allí encontró la foto de un joven. Era de piel oscura, y miraba al frente muy serio, casi trompudo. El cabello negrísimo y crespo peinado a la gomina le daban el aspecto de un estudiante, pero su labio superior estaba cubierto por una fina línea de bigote.

—Es mi hijo, señor. Me lo mataron —dijo sin levantar la mirada—. Es para la plaquita en el cementerio.

El cardenal apoyó su mano en el hombro enlutado. Ella seguía mirando sus pies descalzos y sucios que se bamboleaban lejos del suelo. Unas lágrimas le cayeron sobre los pies cubiertos de tierra y se volvieron barro.

Juan Francisco Baroffio (1989). Escritor, historiador, ensayista y bibliófilo. Ha realizado cursos de literatura en Harvard University y de Filosofía Política en Università degli Studi di Napoli Federico II. Diplomado en Cultura Argentina (CUDES – U. Austral). Ha publicado en diversos medios de Argentina (Infobae, La Nación, Todo es Historia, entre otros). Autor de *Cuentos para la chica del abrigo rojo* (2018) y *El Restaurador: Juan Manuel de Rosas entre la mitología y la realidad* (2019). Sus cuentos han sido publicados, también, en diversas antologías. Director de *Ulrica Revista*. Colaborador del Festival Borges.

VALS DE LA LLUVIA

por Sherzod Artikov

Traducción de Benjamín Hernández

24 de septiembre, 2022

—¿Qué le pasó a tu pierna?

Como la puerta permanecía entreabierta, no me di cuenta de Nazokat irrumpiendo en la habitación.

—A veces me duele mucho. —Arrugué la frente mientras me masajeaba la pierna izquierda.

Nazokat se quitó su bufanda negra, su traje borgoña, y luego colgó su bolso en el gancho del guardarropa. Hoy se veía más entusiasmada que ayer, su cansancio se había esfumado y era notorio que ahora ardía en ella el deseo por empezar con la lección cuán pronto pudiera. Inmediatamente se sentó frente al piano.

—Beethoven estaría complacido conmigo —dijo mientras tomaba las partituras con la mano y les echaba una ojeada—. Estoy tocando sus sonatas tanto aquí como en casa.

Me levanté tras doblar mis rodillas un par de veces.

—Queda poco para la competencia, debemos practicar.

Nazokat deslizó sus dedos sobre las teclas del piano como si fuera una niña.

—Mirando las partituras, puedo tocar sin errores, pero cuando lo hago de memoria, comienzo a equivocarme —dijo, acomodando las partituras.

Luego de un rato, el piano Belarus comenzó a sonar igual que ayer, la sonata dedicada a una chica llamada Elise comenzó a resonar a través del cuarto. Miré a Nazokat en silencio, se esforzaba en no mirar las partituras. Conforme sus dedos recorrían las teclas gentilmente, concentró su mente en tocar.

—Esta vez te equivocaste tres veces —dije, de pie y detrás suyo.

Nazokat me miró inquisitivamente. Le señalé en las partituras en qué partes se había equivocado.

—Deberías ir al doctor —dijo Nazokat, mirando mi pierna izquierda, ligeramente doblegada por el dolor—. Puedo practicar aquí sola.

—No es necesario —dije, acercándome a la ventana y

mirando al viento que hacía afuera.

Entrené con Nazokat hasta la hora de almuerzo. La competencia organizada anualmente por el Centro Cultural de la ciudad entre jóvenes pianistas se encontraba a no más de dos días de distancia. Necesitábamos practicar cuanto pudiéramos.

—A veces quisiera romper las partituras —dijo Nazokat antes de sentarse, una vez llegamos a un café cerca de la universidad—. Me inquietan.

—Estás cometiendo errores sin ellas, ya lo verás.

—Tú no cometes ningún error —continuó—. Yo igual puedo aprender.

Ordenamos un par de tazas de café. Era inicios de octubre, un viento fuerte soplaba desde hace dos días, el clima se puso amargamente frío. Un café caliente cae como anillo al dedo durante esta época.

—¿Por qué elegiste a Beethoven para la competencia?
—preguntó Nazokat, sorbiendo



Martha Argerich

su café lentamente—. Si dependiera de mí, elegiría a otro compositor.

—Beethoven compuso obras perfectamente adecuadas para este tipo de competencias —contesté—. Esa es la razón.

—No solo Beethoven, también Chopin y Strauss —dijo pensativa—. Estoy harta de tanta rigidez.

Volviendo a dolerme mi rodilla, comencé a masajearla nuevamente. Estuvo callada por un momento:

—De verdad deberías ir a un doctor, no te resistas. Puedo estudiar por mí misma.

—Finalmente me persuadiste —dije, con una sonrisa imperceptible sobre mi rostro.

Nazokat estuvo trabajando con diligencia. Incluso sudaba un poco para cuando regresé.

—¿Son esos dolores consecuencia del accidente de auto? —preguntó cuando me senté en el marco de la ventana para fumar.

—Sí, me dañé la rodilla seriamente y desde el accidente que sufro de dolores crónicos.

Nazokat tocaba la sonata con excelencia día tras día. Estaba encantado con su ejecución, la cual se encontraba cercana a la perfección durante aquella jornada. Luego de un rato se fue. Antes de subirse al taxi, miró a la ventana donde me encontraba fumando. Nuestros ojos se encontraron por un momento, y con vergüenza corrí las cortinas y me alejé de la ventana tirando el cigarrillo hacia el cenicero. Nazokat me llamó durante la noche a mi casa mientras yo leía las cartas de Beethoven traducidas al ruso.

—¿Cómo está tu pierna? ¿Mejor? —preguntó apenas contesté.

—Aún siento un dolor leve —respondí con franqueza.

—Tengo que decirte algo: quiero practicar desde mi casa, ¿puedo?

—Como gustes —respondí, pensando que debía tener

una razón válida.

El día que la competencia tomaba lugar, me reuní con Nazokat en frente del Centro Cultural. Su cabello largo que solía acariciar sus hombros y cintura todo el tiempo lo traía recogido en un peinado moderno. Por fuera, parecía alegre tratando de esbozar una sonrisa, incluso si sus ojos lucían hundidos y cansados. Estaba con sus padres y su mejor amigo.

—¿Cómo te sientes? —Tenía una expresión preocu-

pada sobre su rostro. Como la rodilla me estuvo doliendo toda la noche, me veía un poco patético. Continuó—: Te ves exhausto.

—Vamos al salón —dije, sugiriéndole con mis manos que mi salud estaba normal.

Nazokat me siguió, entramos al salón y todos los organizadores de la competencia nos acogieron calurosamente. El salón no estaba tan lleno. Había unas cien personas: la mayoría de ellos familiares de los parti-



Martha Argerich

cipantes y cabecillas de clubes, el resto eran amantes de la música clásica. Alrededor de veinte participantes habían asistido. Luego de introducir a los jueces que calificarían a los participantes uno por uno, la competencia comenzó. Conseguí asiento en la primera fila donde el piano marrón en el centro del escenario podía verse con claridad.

Los primeros tres concursantes eran mucho menos talentosos que Nazokat. Lo sentí de todo corazón mientras tocaban piezas de Chopin, Rajmáninov y



Shostakóvich: las notas se mezclaban en el aire. Otros concursantes estaban a lo mucho al mismo nivel que Nazokat. Sólo el noveno de ellos —un tipo alto— ejecutó exitosamente una pieza musical de Schumann.

—Siguiente participante: Nazokat Akhmedova —anunció una mujer—. Pieza: «Vals de la lluvia»; compositor: Akmal Rustamov.

Me quedé pasmado. Nazokat apareció en el escenario, mirando alrededor antes de sentarse frente al piano. Sus ojos se hallaron con los míos, y tomó asiento poniendo sus partituras en el banco del piano, no en el atril. Iba a tocar sin ellas.

No pude correr la vista de ella, como si mis ojos estuvieran suplicando y diciendo: «¡Suficiente! ¡Ya basta!». Sentí una angustia demoledora en cada nota, el vals continuaba sonando. El salón entero la escuchaba serenamente, sólo yo batallaba con mis recuerdos en lo que sentimientos extraños me embargaban tiñendo amargura en mi rostro. Nazokat tocaba la música que yo había compuesto antes de que un accidente automovilístico arruinara mi vida. Esa tragedia que me sumió en una miseria insoportable. Ahora cada vez que tocaba, mi corazón se contraía. Tal vez por eso sólo interpreté esa pieza tres veces, luego sepultándola en una carpeta donde por años estuvo acumulando polvo.

El vals terminó, fui a los bastidores donde Nazokat observaba la presentación del siguiente participante.

—Aquí están tus cosas —dijo, entregándome las partituras.

—¿Por qué hiciste eso? —contesté, estrujándolas.

Nazokat prestó oído a la rapsodia de Liszt por un rato y luego contestó:

—Está tan maravillosamente escrita, de verdad era mi deseo más profundo...

Caminé de regreso sosteniéndola por la axila. Todos los participantes terminaron sus interpretaciones y venía siendo hora de anunciar la decisión final de los jueces. Luego de una larga discusión, el jurado premió al muchacho alto que había tocado perfectamente la pieza de Schumann. Nazokat obtuvo el segundo lugar,

sus padres y su amigo la felicitaron.

Luego de que acabara la competencia los organizadores me pidieron mi opinión y valoraciones. Me fui luego de un breve intercambio de ideas. Viéndome irme, Nazokat se dirigió hacia mí corriendo.

—¿Estás molesto? —dijo, de pie en frente mío.

—¿Debería estar contento? —respondí, intentando no mirarla—. Primero, abriste viejas heridas; segundo, hubieras ganado de haber tocado la sonata de Beethoven para la cual te estuviste preparando.

—Ya te lo había dicho —suspiró profundamente—. Estoy cansada de tanta rigidez.

¿Hasta cuándo seguirán solo tocándose piezas de Beethoven o de Chopin? Tú también has escrito buena música.

Sin querer continuar la conversación me fui. El viento soplabá afuera: hojas amarillentas se arremolinaban por el cielo, cayendo sobre el asfalto y cambiando de posiciones.

—El accidente fue un infortunio —dijo, siguiéndome—. No fue tu culpa. No tienes que culparte por la muerte de tu esposa. No has ni cumplido los treinta y ya te enterraste en vida. Abrí la carpeta en tu mesa, la cual contenía sonatas y valsas increíbles, lo juro.

—¡Era yo quien tenía el volante! —le grité—. ¿Lo en-

tiendes? ¡Eran mis manos las que lo sostenían mientras componía ese maldito «Vals de la lluvia» en mi cabeza! Hice una maniobra equivocada con todo eso en mente...

Nazokat lloró y quiso acercarse a mí, pero la detuve con una mano.

—Mira cómo las hojas crepitan y se arremolinan. No te quedes en este viento. Mira, tus padres y tu amigo te siguieron hasta acá. Comparte con ellos tu logro. ¡Ve!

Nazokat no reaccionó. Di un paso adelante y me alejé. Acercándome a la parada del bus, me di cuenta de que no podría tolerar la espera de éste y llamé a un taxi que me recogió de donde tendía cara a mi pasado. No había necesidad de volver a casa, fui a dar un paseo a la plaza. Había una bandada de palomas, pasé mi tiempo entre ellas. Decidí volver a mi lugar de trabajo. No tenía lecciones ya que era mi día libre. Sólo quería esconderme en mi oficina y tocar el piano. Subiendo las escaleras, me sorprendí al ver a Nazokat en la puerta.

—¿Planeas siempre aparecerte así? —dije, apoyándome en la pared.

—Siempre...

Sherzod Artikov (1985) nació en la ciudad de Marghilan, Uzbekistán, y se graduó del Instituto Politécnico de Ferghana en el año 2005.

Sus trabajos son publicados de manera recurrente en la prensa nacional. Su primer libro de narrativa, *Sinfonía de otoño*, fue publicado en 2020. Fue uno de los ganadores del premio nacional de literatura “Mi perla regional”, en la categoría prosa. Publicó en revistas electrónicas de Rusia y Ucrania como *Camerton*, *Topos*, y *Autógrafo*. Asimismo, sus historias han sido publicadas en revistas y páginas electrónicas de Kazajistán, Estados Unidos, Serbia, Montenegro, Turquía, Bangladesh, Pakistán, Egipto, Eslovenia, Alemania, Grecia, China, Perú, Arabia Saudita, México, Argentina, España, Italia, Bolivia, Costa Rica, Rumania y la India.

FRAGMENTO DE *FANTASMA- GORÍAS: ACLARACIONES SOBRE LO REAL*

Clément Rosset. Trad. Maysi Veuthey

f i s u r a s

1

*“A falta de argumentos, señalaré tímidamente que lo que no se puede percibir ni concebir no deja por ello necesariamente de ser. Sé muy bien que este pensamiento puede autorizar la superstición, la creencia en los espíritus y otros fantasmas. Pero también autoriza una intuición fulgurante de la realidad, que, en mi opinión, prescinde de percepciones y de razones. En un pasaje de su novela *El voyeur*, Alain Robbe-Grillet describe pormenorizadamente el dique de un puerto, deteniéndose en cada morrillo, en cada parte de cemento que une una piedra con otra”*

“Durante una emisión difundida por Radio-France, un crítico preguntó a Robbe-Grillet el porqué de tantas frases para describir el detalle de un dique que, aparte de su falta de interés y de importancia para la intriga de la novela, el lector apenas consigue visualizar. Respuesta de Robbe-Grillet: si me extendí tanto describiendo este dique era precisamente para demostrar que era indescriptible. Sin embargo, ese dique existe. “

POESÍA



LA DESHORA DEL MONTE

por Úrsula Alonso

22 de abril, 2022

CASA ABIERTA

No tengo rejas
ni portales.
Soy una casa abierta
que recibe
la inundación
y el verano
como si fueran
un mismo rostro.
Yo me entrego
al porvenir
de las horas,
aunque me asuste el invierno desalmado.

Yo soy un poco vida,
porque he amado,
y también muerte
porque entiendo
de renunciadas

CICLOS

Del ciclo reiterado
nadie escapa.
Lo que hoy es entusiasmo,
hojas frescas
en los bolsillos,
mañana
se volverá
sequía entre las manos.
Y los inviernos
brotarán sobre el tejado;
de fotos viejas
se cubrirá
la alfombra.
Será la gracia
de lo vivido
más fuerte
que la ausencia.

Arthur Streeton
1893 -

Toda la noche
los ojos
mirando al cielo:
quizá
la piadosa lluvia
moje de nuevo
los sembrados.

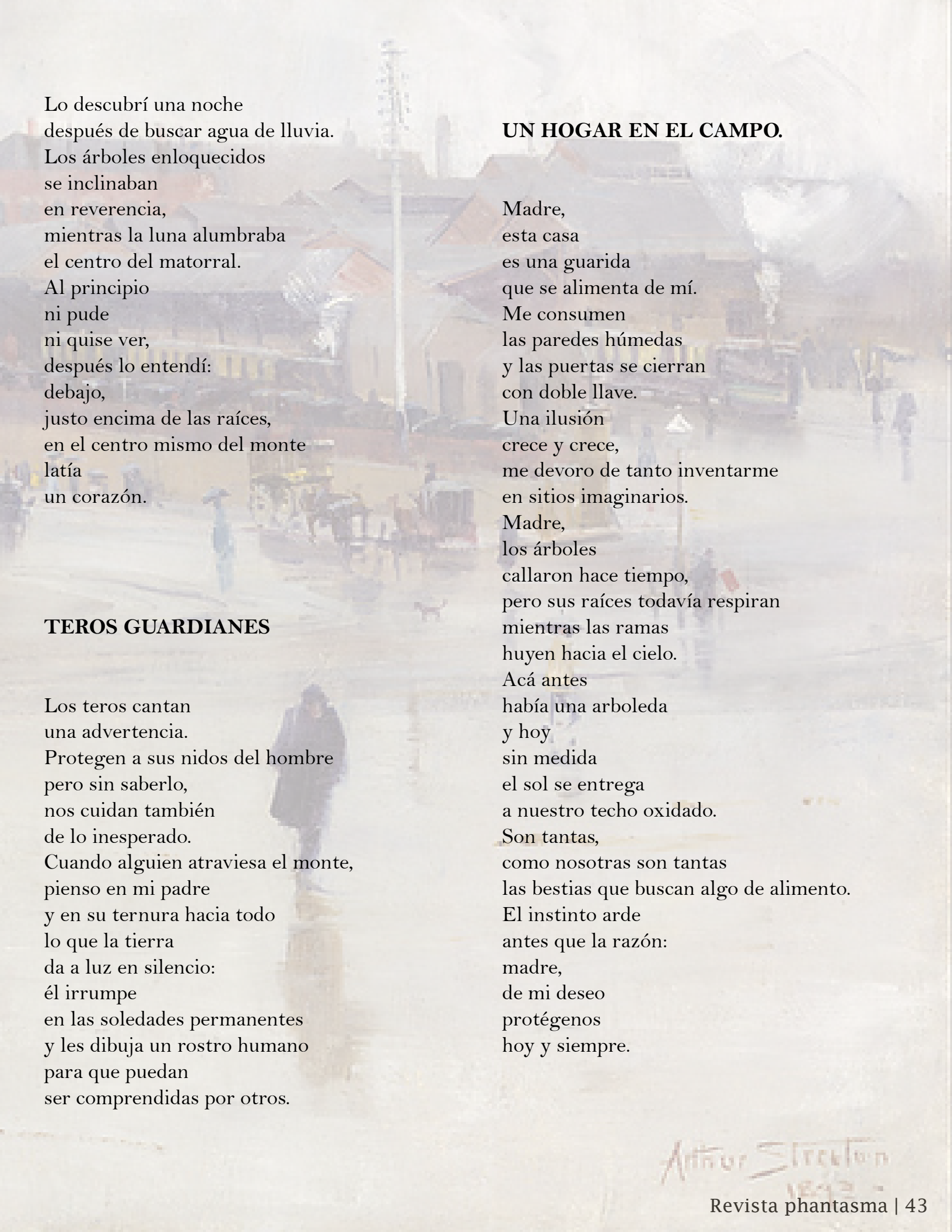
TERMINAL I

La terminal se enciende
con las horas
deprimidas
del ocaso.
Mirar el suelo,
la ventanilla,
las luces encendidas,
el colectivo que se va.
Mirar mi mano
en vaivén de despedida
y mirar tu cara
desdibujada.
Mirar el mes
que reinicia
su ciclo habitual
de trabajo
y mochilas repletas.
Con las manos
marchitas
vuelvo a casa
-no quería que te fueras-.
Con las manos
marchitas
pienso que
las terminales
son verdades
aceptadas
a la fuerza.

DESMONTE

Han derribado el monte.
De luces y muros
está hecho el paisaje.
Vivimos a un metro del pasado
y a dos de lo que vendrá mañana:
siempre fuimos atemporales.
Muy cerca
el impacto del filo sobre el leño
resuena en la noche
entre ladridos
y el canto
de las últimas aves.
Mi padre carga
un puñado de leña
y se detiene por un instante;
los dos miramos lo mismo,
en un diálogo mudo
de esos que sostienen
los grandes amigos:
allá lejos
las luces seguirán estallando,
mientras acá
las luciérnagas
nos alumbran todavía.
Desde lejos
el asfalto
amenaza con cubrirnos:
que venga,
las raíces
pueden más que el cemento.

LATIDO



Lo descubrí una noche
después de buscar agua de lluvia.
Los árboles enloquecidos
se inclinaban
en reverencia,
mientras la luna alumbraba
el centro del matorral.
Al principio
ni pude
ni quise ver,
después lo entendí:
debajo,
justo encima de las raíces,
en el centro mismo del monte
latía
un corazón.

TEROS GUARDIANES

Los teros cantan
una advertencia.
Protegen a sus nidos del hombre
pero sin saberlo,
nos cuidan también
de lo inesperado.
Cuando alguien atraviesa el monte,
pienso en mi padre
y en su ternura hacia todo
lo que la tierra
da a luz en silencio:
él irrumpe
en las soledades permanentes
y les dibuja un rostro humano
para que puedan
ser comprendidas por otros.

UN HOGAR EN EL CAMPO.

Madre,
esta casa
es una guarida
que se alimenta de mí.
Me consumen
las paredes húmedas
y las puertas se cierran
con doble llave.
Una ilusión
crece y crece,
me devoro de tanto inventarme
en sitios imaginarios.
Madre,
los árboles
callaron hace tiempo,
pero sus raíces todavía respiran
mientras las ramas
huyen hacia el cielo.
Acá antes
había una arboleda
y hoy
sin medida
el sol se entrega
a nuestro techo oxidado.
Son tantas,
como nosotras son tantas
las bestias que buscan algo de alimento.
El instinto arde
antes que la razón:
madre,
de mi deseo
protégenos
hoy y siempre.

Arthur Streeton
1893

GUARIDA DE LUCIÉRNAGAS

En el campo bastaba
con una garúa
para que las luces
se apagarán.
Las noches de lluvia
eran un baile de siluetas.
Madre renegaba
por las letanías
de lo incivilizado.
Padre miraba
primero a la siembra,
después al cielo
y en silencio agradecía
a un dios
que siempre supo escucharlo.
Yo era una guarida
donde todas las luciérnagas del mundo
querían posarse.
Hoy han pasado
tantos años;
mi hogar es un edificio
en medio del cemento.
La lluvia besa
las calles que camino:
pero en la ciudad
la lluvia y el cemento
no se funden,
nadie agradece,
todos se quejan
y yo soy ahora
una guarida
sin luciérnagas:
qué extraña fortuna
saberme lejos
de la noche inmensa.
Antes me entregaba al temblor:
hoy la sombra
tan sólo es

la cara más joven
que tiene el miedo.

GARÚA 1

Basta una palabra
en el tiempo adecuado
para que todo
se desmorone.

GARÚA 2

¿Para qué tender
nuestro deseo al sol
cuando la garúa
insiste en caer?

GARÚA 3

Una advertencia
para días hostiles:
del lujo
de esta ilusión
no has de volver indemne.

GARÚA 4

Los habitantes
de la memoria
me enseñan
que sólo de ayer
puede morir el presente.

GARÚA 5

Nostalgizo
todo
lo que toco.
Soy
la demora
del tiempo.



The spirit of the drought. Arthur Streeton

GARÚA 6

Mis cartografías se trazan
con el pulso
del deseo.

Úrsula Alonso nació en Entre Ríos. Es poeta, narradora, profesora en Lengua y Literatura, Licenciada en Letras y Bibliotecóloga en formación. Trabajó como docente en instituciones educativas públicas y privadas, y en el nivel superior en la cátedra de Teoría literaria. Actualmente se dedica a la docencia, la gestión cultural y la investigación. Codirige los ciclos literarios Mercurio Retrógrado y Surco poético, ambos de poesía oral y performativa. Obtuvo reconocimientos literarios, entre ellos el premio Leopoldo Lugones en narrativa, el Juan José Manauta en género poético, la beca del Fondo Nacional de las Artes por su investigación Narrar la herida, y el premio Entre orillas. Editó las plaquettes Garúa (2021) y Los que no ven (2014) y publicó el poemario El reino de las agujas. A través de la página Textos virales, divulga literatura entrerriana.

Arthur Streeton
1873 -

HOJAS DE SANGRE

por Aurora Mañas Navarrete

20 de julio, 2022

POEMA DE UN 7 DE JUNIO

Poema de un 7 de junio
Qué haré con este cuerpo
sangrante que acompaña la mirada.
Adónde iré cuando
desaparezcan las bandurrias del paisaje.
Qué será de mí
sin las pequeñas aventuras que embalsaman
de cariño.

Dónde están
las columnas vertebrales
de la autoestima que me exigen.

No hay descanso cuando la sangre fluye.
No hay descanso tampoco cuando el miedo.
No, no hay descanso.

El mar nos inunda, sin embargo,
de aguas deshilachadas,

escondidas en los corazones.

Desterrados los pájaros
de nuestras axilas,
abandonadas las sonrisas
nacidas de los pies.
No teman al miedo, muchachas,
no teman al amor propio, muchachas.
La verdad está, más bien, en los pelos de
vuestras gatas.
La verdad está, más bien, en las paredes
inexistentes del futuro.

La esperanza no es mañana,
no fue ayer ni hoy.
Las burbujas vuelan y se rompen.

Tú serás mil burbujas
ayer, hoy y mañana.
Las burbujas a veces brillan,
a veces no se ven.

Y tú serás cien mil burbujas
ayer, hoy y mañana.
Las burbujas son agua corpórea.
Tú eres agua corpórea.
Te soplaron.
Te empujaron.
Creciste.
Te volviste una bola grande de agua y ahora
no sabes qué hacer con tantas formas
que se crean de tus mares.

La vida te sopla y te resistes a desparramar.

PERROS ROMÁNTICOS

*Estoy aquí, dije, con los perros románticos
y aquí me voy a quedar.*
Roberto Bolaño

Hoy los perros románticos no se sienten
solos.
Hoy es el día de su redención.

Descubren
con sus ojos grandes
que el sol calienta,
la cama da sueño
y el campo no es más que verde, luz y
sombra.

Descubren
con sus lenguas colgantes
que los sabores del mundo son palpables.

Descubren
con sus patas sucias
que el cielo puede ser tocado con el juicio.

Redención es subvertir la vida,

un patas arriba que libera de las pulgas.

Hoy:
con ojos grandes,
lenguas colgantes
y patas sucias
besamos el mundo,
y él nos traga
con amor.

CUARENTENA/AMOR/DELIRIO

Desterrada, me dejas,
en esta pieza palpitante de
emoción incongruente,
pereza desgarrada;
desdichas revueltas en lágrimas.

Lagrimemos,
lagrimemos nuestros cuerpos.
Damos vida a la piel gastada
por la corriente
de esta crisis.

En este cubículo hogareño,
rodeado por un virus invisible,
el amor
abunda
rebosa
la incertidumbre que flanquea.

Amor que circunda
heridas infantiles.
Amor en tus gestos.
Amor en mi mirada
cuando te posas en ella.

CAEN

*Caen, caen mientras
agua y aire caen,
y caen tus penas
y tus alas y caen,
caen mis pajaritos.*

Desde mi piel
las lágrimas se arrastran
cual pajaritos muertos.
Por las laderas del cerro caen,
cae
de pronto
la resurrección.

Se levantan
como un último
hálito de vida
en picada
se lanzan al río Miño
a morir. A morir con decoro;
a morir con tristeza; a morir
como diamantes secretos
incrustados en el fondo.

*Caen, caen mientras
agua y aire caen,
y caen tus penas
y tus alas y caen,
caen mis pajaritos*



Flower Night, An Gyungso

CAMBIO DE LUZ y otros poemas

por Marinés Scelta

6 de octubre, 2023

CAMBIO DE LUZ

1

Yo fui esa casa en el baldío
esperé la noche
dejé entrar al cansancio
un frío en el que depositamos
el lugar del descuido
vos igual extendiste los brazos
para tapiar las ventanas
como si un resto del destello
que tuvimos
pudiera de alguna manera
seguir encandilado

2

apenas si soportamos

la estridencia de las farolas
mojarnos los pies en esas aguas
que más tarde correrían
por el asfalto de otra ciudad
un montón de hojas secas
o el engaño
preguntaste
por qué se barren las veredas siempre
yo dejaría que la humedad
hiciera su trabajo sobre el otoño
sin remordimientos

3

desde entonces
cargás al cuello una piedra
no tengo qué ofrecerte
sino esta incertidumbre
un atardecer
que te conmueva como ese último
nada puede quedarse fijo

siempre tomás más
de lo que das, dijiste
la verdad me cubre hoy de a poco
no necesitás ya verme
conocés lo que voy a decir
como a tus manos
un mapa que solía devolverte a este lugar
donde ahora las cosas
con otra luz
cambian de forma definitiva.

de *Otros territorios posibles* (2021)

El campo conserva intactas
las cortaderas que crecieron
en los meses de las lluvias
para todo ya es tarde
pero te empecinás
en pasar tu mano sobre sus semillas
como quien esparce el comienzo de la vida
sin intención

alguien ordenó la tala de los álamos
y el horizonte es una línea
que así cobra más fuerza

La gracia puede cegarnos
también con nuestra claridad
me dijiste

hemos visto cómo otras plantaciones ceden
y se dejan morir
la tierra se ha entregado antes
a la turbulencia de nuestros temporales
y sabemos cómo es rendirse

cuando nada puede volver a crecer
has tomado un sendero entre la hierba

por el que nadie puede ya seguirte
llevás entre los dientes la insistencia
como quien muerde una fruta verde
cuando no es tiempo todavía.

Cargamos el recuerdo
de una casa y su verano
las abejas como el fondo de una siesta
cerca de la canilla para regar

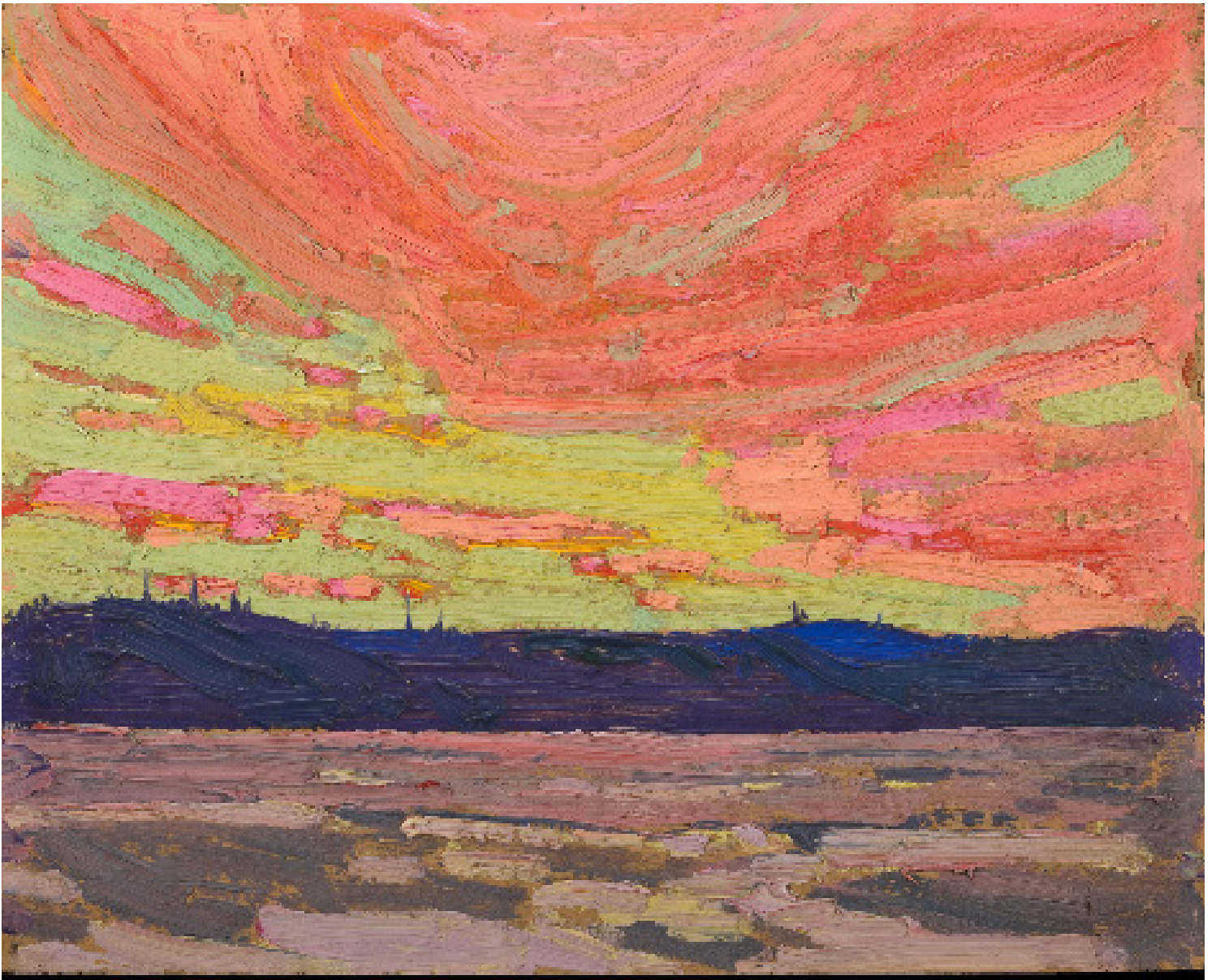
el abuelo dice
que descalcé la pena en la tierra húmeda
y te miré reír
parecías haber entendido
de qué se trataba ese final

¿fuimos el reflejo en las aguas del pozo
qué profundidad podíamos imaginar ahí?

con los años el pozo fue cubierto de tierra
pusimos sobre él los cimientos de una edifica-
ción
que nunca terminamos de construir

algunas veces, todavía
parece que debajo de todo suena un río
y corre desbocado
por canales que desconocemos.

de *Así ha de ser la ausencia* (2023)



Sunset summer, Tom Thomson

Marinés Scelta (1984) nació en Mendoza, Argentina. Es profesora de Lengua y Literatura y tallerista en “La raíz en la roca”. Forma parte del colectivo literario y feminista *Write like a girl*, cuyo objetivo es investigar y difundir la literatura hecha por mujeres y disidencias, así como la creación colectiva. Publicó los libros de poemas *Saber lo que se pierde* (Peces de Ciudad, Buenos Aires, 2016), *Otros territorios posibles* (Elandamio, San Juan, 2021) y *Así ha de ser la ausencia* (El Ángel editor, Quito, 2023). Participa, además, en el programa radial *Restos Diurnos*, con la columna “Los ritos”, sobre poesía contemporánea.

CORAZÓN DE MAYONESA

por Constanza Fernández Navarro

23 de julio, 2022

No me lavo los dientes
porosidad de las encías toca la lengua
pararse sería
perder la carrera
jamás volver a dormir
no quiero que se vayan
los riñones que me hiciste
y que comí bajo la mesa
cagada de frío

Nunca abren sale un olor
a pelo quemado
son homicidas
me recuerda a mi abuelo
íbamos a comer
chapsui con arroz chaufán
no hablan ni saludan
yo siempre compraba wantanes

para la once
arrollados de almuerzo
y no está limpio
el dragón
al león le falta pintura
parece que son forenses
o chinoses
algo así
en el baño un jabón
huele a cerezo
en cada esquina

el rojo de una casa china
me recuerda a mi abuelo

Canino de lentejuelas corona
uñas rosadas
paihuano y el arpa

flores amarillas la pequeña
wendy un mini bar
y la cerveza burro
mirando a la cámara
la cantina sufre
feliz cerveza por favor
señor cantinero
quiero más
cerveza
no es normal
ese bajo y bailamos
el canino rebana
las uñas del paihuano
corona brilla en la mesa
a la cabecera los hombros
más quemados la cara rayada
un canino que se afila
con el revés del plato
grito agudo desde el canino
yo vide y grita está que río
y explota
la pequeña
caníbal

Falta un botón
el amor no va más
mantener el sentimiento es
repetición
se me cae la cara cuando te miro me quedo
sin dedos cuando te toco no se puede pensar
si te pien- so

busco un hilo para cocer
tanto decir también desde
con la aguja del hilo con la aguja del hilo con
la aguja del hilo
cocer el botón
no se puede cocer sin dedos
no se puede amar sin dedos

hay que abrocharse
la camisa el pantalón



Cut-paper Abstraction, Francis Bruguière

TRES SUEÑOS Y UNA PESADILLA

por Sebastián Duarte Rojas

22 de enero, 2022

WEIMAR

Como se acerca
la estación el tren comienza a
detenerse el vagón se agita
repleto de gente con sombreros
cubriendo sus rostros apenas
se abren las puertas me bajo y
recorro el andén en busca de
la salida ya no recuerdo
de qué estación vengo una voz
anuncia que este lugar es un
sueño y que este sueño es tan solo el
primero no me sorprende salgo
y me detengo un momento para
reconocer esta ciudad que
nunca despierta

Entre la gente

que ahora me envuelve multitud
estruendosa me desplazo por
estas calles creo que son las
que yo vine a buscar desde tan
lejos porque sus muros parecen
decirme en un idioma olvidado
que recuerde abrir los ojos y
que estoy en la república de
Weimar siguen hablándome estas
paredes de piedra papel y
fronteras imaginarias fuera
de tiempo y lugar hasta que llego
a mi destino

Muerto de risa
me asomo a la entrada secreta al
inframundo al verlo solo le
digo de golpe aquí tienes todos
tus marcos Caronte ahora ábreme
paso a la tierra a la caverna

llena de sombra y de sombras bajo
por la escalera espiral y en cuanto
llego al final y quiero girar
la manilla siento que algo me
llama de adentro

Sin darme cuenta
aparezco en una mesa entre el
público de un cabaret yo soy
uno más de los clientes que
no se distingue entre el humo y las
bandejas y las copas miro a
todos lados será que eso que
usan es un uniforme trato
de ver mi propio disfraz pero
entonces algo pasa en el
escenario Liza Minnelli
baila sola el himno nacional
y canta sobre cuatro sillas
en equilibrio

Todos aplauden
y se ponen de pie yo también
me paro y me desplazo entre las
sillas repartidas por todas
partes en cuanto logro encontrar
un baño voy directo al espejo
y antes de levantar la mirada
del piso me lavo las manos
una y otra vez cuando ya las
siento limpias las llevo al espejo
y lo froto hasta recibir mi
propio reflejo

DAHMER

En el espejo
no hay absolutamente nadie
más que yo y todo el resto pero
me reconozco en un solo
segundo como otro al que no había
visto antes este es un segundo
sueño y en este nuevo sueño
quien se mira al espejo es Jeffrey
Dahmer y mis manos estas manos
mías son las tuyas tiñendo
mi boca de rojo ya sé a qué
fue que vine me digo girándome
hacia los otros

Liza Minnelli
sigue cantando sin sillas pero
con sintetizadores me acerco
a la barra y ordeno los miro
a todos bailar y noto que
son pequeñas marionetas y
yo un niño gigante que solo
juega con ellos cada noche
los entretejo y de día
destejo a destajo en este juego
no sé si estoy ganando o estoy
perdiendo mi cabeza está a punto
de explorar nuevas profundidades
del abismo en el que estoy me paro
en medio de la pista sin
saber bailar y empiezo a dar vueltas
como un reloj que apunta con el
vaso en la mano

Cuando se escucha
Eurythmics todo el mundo da vueltas
a mi alrededor yo pienso en cuál
de ellos elegir hay veces que
me siento mal haciendo esto sin
embargo pienso que algunos de
ellos quieren acostúmbrete

de una vez me digo aunque esta música
siempre me distrae tan solo
elige a uno y sal de aquí pero
de pronto algo cambia y en cuanto
los miro detenidamente
puedo ver que todos son Jeffrey
Dahmer y todos están mirando
hacia acá resulta que también
yo soy la presa

Cómo quisiera
escuchar a Black Sabbath en vez
de esta mierda es todo lo que alcanzo
a pensar antes de morirme
de miedo al saber que todos
están mirándome aún por más
que intente alejarme hasta de mi
sombra qué inútil es correr por
mi vida es difícil ver así
que dígame alguien adónde fue
que me fui y entre todos con un
solo paso señalan a Jeffrey
Dahmer atravesando la pista
y saliendo doy las gracias con
un gesto tosco y demasiado
formal apuro el vaso y lo arrojé
al aire y antes de que caiga
me desplazo entre todos y entonces
abro la puerta

DE ZENÓN

Un solo sueño
puede convertirse en una
eternidad el tercero
comienza con el abrir y
cerrar de una puerta al otro lado
de ella dar un paso es caer en
una boca enorme y una lengua
incomprensible caer eso es
dar un paso pero el deseo
de darlo es tanto que el temor de

no volver atrás cierra los ojos
y abre las manos para empujarme
hacia el abismo

Un solo paso
no basta para un baile pero
es todo lo que tengo aquí ahora
que ya ni la música logra
llegar hasta mí y yo tampoco
logro alcanzar a ninguna
persona por más que haya estado
seguro de haberla visto mis
latidos son el único ritmo
que queda mi sangre el único
río río nervioso de solo
pensar en esto cuando de
repente puedo ver que se acerca
una persona

Un solo rostro
apenas iluminado cómo
saber si es el que busco desde
que abrí la puerta hace ya tantos
segundos un rostro tan pequeño
y lejano pero en el que toda
la cartografía celeste
parece tan solo un par de migas
y de ojos cuidado con esos
ojos me dicen los míos son
un par de océanos que ruegan
al viajero mira hacia abajo y
no te resistas

Un solo anhelo
acarrear esos ojos en
la oscuridad de su desvelo
inquieto pero cómo dar el
paso me digo si yo sigo en
el primero si jamás voy a

dar la zancada certera ni
voy a dar caza al animal que
carga sobre su espalda el escudo
familiar pero desconocido
hasta ahora cuando al fin entiendo
que esto es una de las paradojas
de Zenón grito extasiado y me
entrego envuelto en papel y en rosas
en sacrificio

Un solo rastro
queda nada más que el dolor
antiguo y demasiado escondido
en las palabras uno tan solo
va a quedar tatuado para siempre
en el borde secreto del puño
y la letra y la puerta se abre
de golpe y en mi cara porque
ya sé que la muy anunciada
parece que nunca va a llegar
hasta que llega

LA PESADILLA

I. en la caverna

La pesadilla
parte de modo que parece un sueño
mismo vagón andén salida entrada
misma ciudad y mismo espejo sucio
la paradoja
es que parece que ya no hay ni sombras
en la caverna ya no hay fiesta alguna
y me parece aterradora apenas
echo un vistazo

Pero me adentro
voy ese paso el mismo el que no acaba
nunca de hallar el piso y solo avanza

hacia la nada nada me detiene
ni me permite
ver el camino avanzo con las manos
bien estiradas hasta que descubren
una ventana o algo así parece
cuando la toco

Trato de abrirla
pero me cuesta sin mirar de pronto
siento que cede y lo que encuentro al otro
lado me asombra es algo que conozco
que con mis manos
he recorrido pero que me asusta
todas las veces esta es mi primera
víctima digo y me repito luego
este es mi cuerpo

II. muda de piel

Darse la mano
no es un saludo no sino una danza
la del uróboros que gira en plena
muda de piel el cambio me confunde
siempre recuerda
lo que la mano agarra lo desgarrar
sin miramientos tócate y descubre
que en las entrañas la segunda presa
sigue viviendo

III. todos los sueños

Sigo en el mismo
paso de siempre pero ahora exhausto
de repetirlo tantas veces una
más y me rindo digo y vuelvo a darlo
todo parece
desvanecerse en este tranco enorme

frente al que hay alguien siempre atento mi
otra
víctima la tercera siempre a un paso
de distanciarse

Pero en sus manos
caigo y me siento tan liviano y frágil
que me desarmo muestro un paño blanco
como la sangre y lo recojo y beso
cuando comprendo
que es mi crisálida y su voz me dice
todos los sueños son horrendos pero
las pesadillas por lo menos hacen
que abras los ojos

Sebastián Duarte Rojas (Santiago, 1993).
Estudiante de Literatura Creativa en la Universidad Diego Portales.

TRES POEMAS

por Victoria Arce

17 de octubre, 2023

I

olvidaré al amor
y a los hombres
en que por azar se encarnaba

recordaré la utopía
de abandonar mis límites
reescribiré mi interior
ese que me nutre
asfixiándome
sólo tendré ojos
para el eco otro del canto
que sale de mi costilla

olvidaré el amor tal como lo conocía
traspasaré mi voz

II

permanecí cien años en el desierto
sin profetas
buscando una salida
fui precavida
el viento soplaba en contra
nublándome la vista

es tan blando ahora el camino
que temo sea una trampa
un último rodeo y habré salido
de este pozo inmenso
llevo conmigo una flor de cactus
fruto de la persistencia

III

1

no pariré una hija
no sé cuidar ni un cactus
escribiré en el aire
la soledad
que me inventé de chica

2

reescribiré
cada verso, cada poema
fraquearé mis entradas a otros
le daré vida a todo
de las palabras nacerá una madre
que me alumbrará distinta

Victoria Arce (Buenos Aires, 1979). Es estudiante de la Licenciatura en Letras de la Universidad de Buenos Aires y del Taller Tierra fértil que coordina Ivana Szac. Publica sus poemas en su instagram @toriajandra.

ESPEJISMOS y otros poemas

por Sebastián Núñez Torres

5 de noviembre, 2023

ESPEJISMOS

Si buscas la verdad renuncia a estas palabras,
pero abraza en cambio su ilusión
el estigma blanco de su niebla
su dulce engaño
su germen de horas delirantes
su reflejo en el ventanal nocturno de las
 ciénagas.

Luz de este día, despojo de tinieblas,
sombras remitiendo agujas de lluvia
bajo el cielo de hombros abatidos.

No me esperes más en tu jardín
de besos ficticios espejeando
en los reversos que compiten
con el pájaro de las horas boreales
y las verdades que se quiebran
en el precipicio de las máscaras.

Antes que el tiempo reseque las alas
temo que los ángeles se desbaraten
si ella vuelve a soñar con la nieve
o espigas germinando para enhebrar
el crujido de las piedras despeñadas.

Pero hay una perseverancia oscura de raíces
disputando el despojo de las ruinas,
una pestaña desatando huracanes
de ramas rotas por el sendero de tu espalda
petrificada bajo el amor ausente de los grillos.

Apareces como el final de los parques
donde la ciudad vuelve al acecho
para aceptar que nada te pertenece
que todo es mentira bajo la letra
que abundas en el margen
en los distritos perdidos
que pasaron por alto los cartógrafos.

¿Cómo igualar siquiera el temblor de la tela-
raña
tras la lluvia en los cipreses del origen?

Tal vez la onda ya remota de la serpiente
deslizándose en el agua
como el hecho irremediable,
como el invierno que aguarda para oír
la risa de la escarcha doblegando rosas
en la eternidad muda de los pórticos.

La tierra que mira de vuelta al cielo
con el ojo profético del Sahara
es el hogar de los espejismos,
la estirpe rabiosa del viento
que arrastra
el deshilvanado sueño de la soledad.

Como gatos de Schrödinger
en la disyuntiva del microcosmos
vivos o muertos por un designio
sin brújulas en el país binario
del equinoccio
y el angelical desvarío de los átomos.

Después de todo tendría que venir
el vacío con su voz terrible
carcomiendo la pompa de los tronos,
el silencio dormido en los espejos
donde relumbra la belleza
que se marcha levantando polvo
como el despegue aparatoso de los coleópte-
ros.

ROMANCE

Bosque sigiloso de aromos
entre los flancos de la colina.

Hacia la fuente, tarde de amapolas,
en el silencio vigilante del invierno.

Por el camino sinuoso,
rodeado de abedules, me conduje.

En la fuente no había nenúfares
pero sí el techo derrumbado del cielo,
la paciencia infinita de lo ausente.

Bajo el alambre seco de los espinos
se escabulleron las lagartijas.

¿Qué quieres decirme, viento del oeste?

Ahora, junto al borde arenoso de las ciudades,
la hierba crece.

Me he refrescado en los meandros
oyendo a las hojas burlarse del cielo
porque nunca toca la tierra.

Si un colibrí se posara en mis manos
no podría sostener la ausencia de su aleteo.

CONTRALUZ

Antes del momento y luego exactamente,
antes pero después
se derrumbará entonces
antes, antes que hubiera un ayer,
ni siquiera la sospecha del presente.
Antes del beso la boca
el sueño de ser antes para despertar.
Límites de iridio en adelante
humo barrido por ráfagas
antes que gritaras tu nombre
para reconocerte en la sombra.

Antes que el sol reverberando
en la orilla de los mundos,
antes que el jadeo furioso del mar
antes incluso de que los hechos se acumula-
ran.

Antes que un vapor de electrones
rondara en los páramos del abismo,
antes que la telaraña el aire
mimoso que la suspende
sobre olvidados monumentos.

Y antaño las vacías dimensiones
del fuego sin residencia para la ceniza.

Antes de que algo se revelara
el ojo que lo contempló con recelo,
el hondo respirar de las latitudes
antes que el norte obtuso,
el puente entre el silencio
y lo que calla porque nada tiene que decir.

Y mucho antes era tarde todavía...

Sebastián Núñez Torres (Santiago de Chile, 1984) Poeta, docente e investigador académico. Director de Revista Vórtice y Vórtice Ediciones. Doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha publicado *El bosque de los ausentes* (2015), *Las arpas rotas* (2020) y *Espejismos* (2022). Sus poemas y artículos han sido publicados en diversas revistas literarias y una parte de su obra traducida al inglés.

EN ESAS FÁBRICAS/ SE LEVANTA EL POLVO

por Patricia Águila

10 de octubre, 2023

EN ESAS FÁBRICAS

Dejamos las manos en esas fábricas
Manos llenas de frío
Manos hambrientas de infancia

Dejamos las manos en esas fábricas
no tenemos campos
no tenemos playas
Soló un bus, que día y noche pasa.

Las muchachas cierran a la carrera el
silabario
Llevando el cuento del niño y las canicas a
sus espaldas.

Dejamos las manos en esas fábricas
Son las tres de la mañana, toca la colación.
En los casilleros, las amigas esperan a las
vecinas

Las hermanas buscan los zapatos de sus
hermanas

Y ahí fuera, la noche y un par de estrellas
que mis amigas se detienen a contemplar
el casino, las risas.

Las rancheras rondan las mesas.
Voces rápidas cuentan historias de casas en
Molulco,
Terao, Huicha, Rauco, Chonchi, Castro y
Llicaldad.

Caminan en silencio por esos corredores,
buscando la
mano vieja y áspera que los traiga devuelta a
su hogar.

Dejamos las manos en esas fábricas.
Manos pequeñas, de niña y sal.

Terminada la jornada, los buses esperan.
Los cuerpos cansados de mis compañeras, se

pierden
En sueños de una playa en Yaldad o los dedos
sobre la
madera de la casa familiar
en los senderos que las abuelas descalzas
trazaron para
que las nietas puedan regresar.
Mis manos descansan entrelazadas en los
dedos
hinchados de mi compañera y despiertan
al sentir la voz de mi madre esperándome en
el portón.

SE LEVANTA EL POLVO

Grandes cajas pintadas de verde
Pasean por el barrio
Ostentando perlas falsas
En sus dientes
El chalo escupe la tierra
Las perras cubren a sus hijas
El negocio de pirata baja la reja
El silencio camufla las noches de invierno
Mientras jugar al escondido, resulta eterno
Los cabros de la otra población

Dicen que anoche mataron al vecino Pablo
La vereda ya no sería la misma
Una caja verde patrulla
Bajando por la cuesta “El Tejar”
Donde las mamás reconocen
Una casa, como la torre 10
Saltamos sobre un bote abandonado
Los de caja verde huelen igual que nosotras
¡Nos van a pillar! dijo la Mirella.
¡Es la perrera nomas cabros salgan! dijo Juan
Alberto

Que de pelo muy corto se soplaban las manos
Y paseaba su índice por los fierros del portón
El frío tenía las calles a media escarcha
Un susurro de pies con suela de alquitrán

Se despedían
Recordando el cumpleaños de Pablo
Mañana por la tarde.
- ¡Juaannnn!, ¡Mirellaaaaaaa!, ¡Tatannnn!
¡Juaannnnn!, ¡Mirella!, ¡Tatannnn!
¿No los ha visto usted vecino, Juan?

Patricia Águila (Chiloé, Chile, 1992). Publicó el año 2018 su primer poemario, *Luciérnagas* (Editorial Wayruro, La Serena), Cindy López en el año 2020 (Editorial Folil), con una segunda edición el año 2021 (Trizadura Ediciones) y una tercera edición el año 2022 (Editorial Histeria. Algunos de sus poemas se encuentran en el fanzine “Lava N°1” de la Editorial Relente (Osorno), en la revista “Sudras y Parias (Lebu), en la revista digital Liberoamérica “Pétalos rebeldes: Poesía chilena contemporánea”, Revista “Mal de ojo” (Colombia), Ruido Manifiesto (Brasil) y en la revista Cardenal (México). Su trabajo en dramaturgia cuenta con seis obras escritas: “Cuerpos Embolsados” (2020), “De pandemia y otras vecinas” (2021), “Kalfü” (2022), “No todo lo que brilla es oro” (2022) y “¿Dónde están las flores?” (2023) y “La casa de las Márquez” (2023).

ARTES VISUALES

NOTAS A LA ERÓTICA PERDIDA DE VALPARAÍSO

por Luciano Fica

20 de enero, 2022

*Para el joven Oscar Hahn y sus fantasmas,
a quienes vine a conocer muy tarde.*

Desde la teoría de la arquitectura nos resulta imposible ilustrar una ciudad triste, resultado de que la idea de tristeza es la más compleja de todas. Por un lado, es la más polisémica de las emociones, y por el otro, una de las más comunes al corazón.

Pero la solución al problema de la tristeza urbana es fácil, y se reduce indecorosamente a una cuestión de economía política: la melancolía de una ciudad nace de la desigualdad entre sus habitantes, o sea, que la tristeza es el estado mental de la miseria.

Una ciudad como Valparaíso es triste entonces por el problema de la renta; no por la torpe

negociación topográfica que se genera entre cerro y acantilado, o la estrechez de los solares que obligan a sus habitantes producir una ciudad colgante, que compite palmo a palmo por el mejor sol y contra los riesgos.

Aún con todo aquello, por seguro no podremos descifrar si Valparaíso es acaso la ciudad más triste de Chile, pero sabemos con certeza que es aquella que más fantasmas tiene. Tantos que es fácil verlos mirar a la calle desde la ventana.

















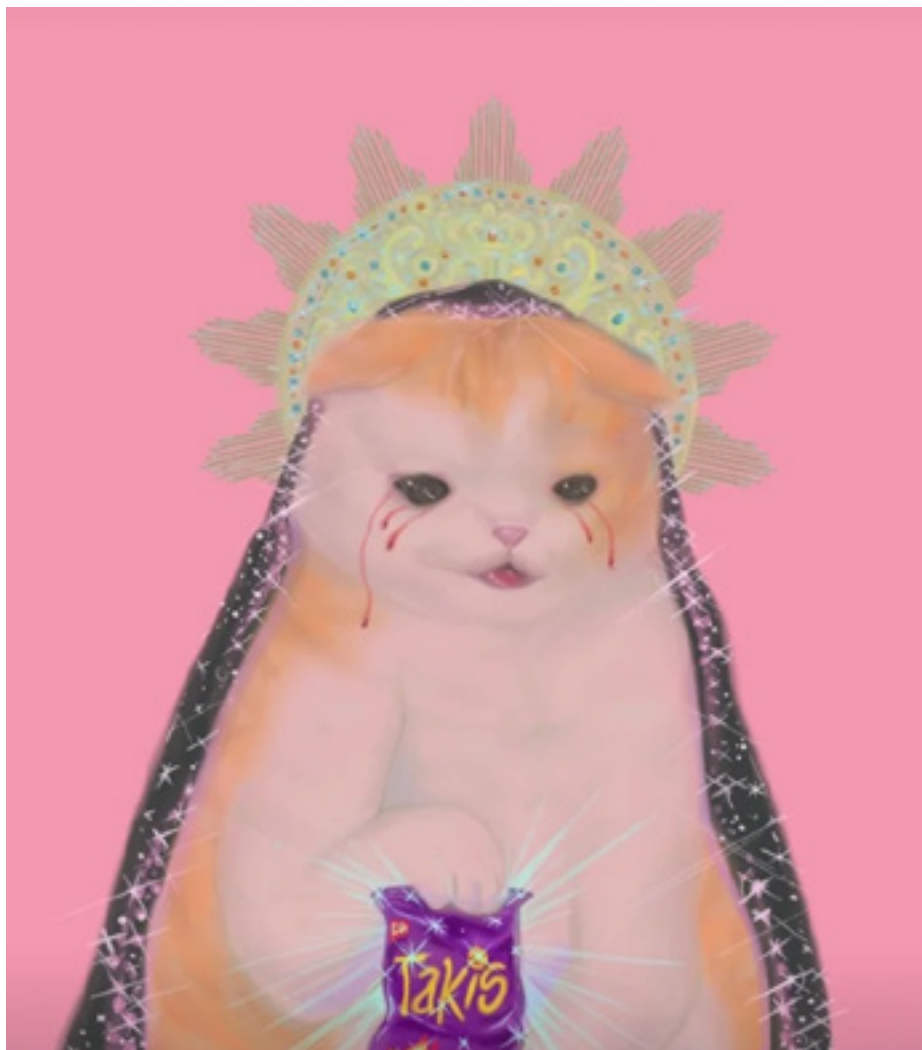
Luciano duerme, vive y trabaja en Santiago de Chile. Tiene 23 años y estudia Sociología en la Universidad de Chile. No se considera escritor ni fotógrafo, aunque gusta de los errores análogos y de ver sus propios escritos como escritos por otros. Actualmente se ocupa como editor fotográfico en Revista Némesis de la Facultad de Ciencias Sociales e investiga financiado por FONDECYT sobre Cámaras y personas que hacen fotografías y sobre Hacer fotografías en casa. Ser turista en tu propia ciudad. Se desempeña también en la programación para las Ciencias Sociales y en los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad.

MICHIS DE LOS DOLORES

por Carlos Chacón

12 de junio, 2022

La Virgen ha sido partícipe de una deformación en cuanto a la interpretación de su papel en el dogma cristiano. Esto es consecuencia de la tendencia por hacerla parte de un bodegón al representarla como una mujer atractiva, portadora de prendas excéntricas llenas de gemas.



Todo esto con la finalidad de extenuar un estatus de poder adquisitivo por parte de la iglesia como una figura institucional, sacrificando las pretensiones del tema que se buscaba originalmente expresar en los íconos.



Lo único que hago en estas obras, es interpretar a los íconos religiosos estableciendo una relación entre la Virgen y los gatos de internet como un objeto de consumo e idolatría kitsch.



En otras palabras, mis gatos son inicuos porque los iconos en los que se basan ya lo eran.

Carlos Alexis Chacón y Reséndiz (Estado de México, 2000), artista visual. Cuenta con estudios de bachillerato de arte y humanidades, especializado en artes plásticas y visuales. Actualmente cursa la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”.

Su producción se mueve por distintos medios, dentro de los cuales destaca el dibujo, la pintura, el grabado, la intervención del espacio y la cartografía de la memoria.

A partir de la catequesis, reflexiona sobre la iconografía católica cristiana y su influencia en los creyentes mexicanos; sus tradiciones piadosas y su cosmovisión, estableciendo relaciones entre las propiedades semióticas de las representaciones divinas y algunos personajes incrustados en la memoria colectiva de su generación, con el objetivo de tener un mayor entendimiento de la doctrina profesada por el catolicismo y los medios por los cuales se enuncia.

EL ATAQUE DE LAS POLILLAS

por Claudia Pérez Turk

3 de junio, 2022



A donde mires hay rastros del horror. La casa parece un paño viejo, deteriorado por la voracidad de cien mil polillas hambrientas. Parece irreal pero es dolorosamente verídico.

Me resulta imposible siquiera imaginar tanta saña.

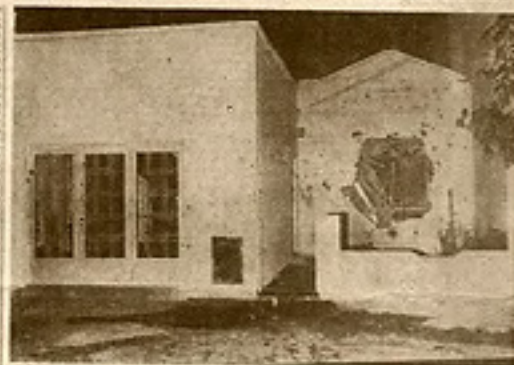
En 1976, Argentina se encontraba bajo Dictadura Militar.



Abaten en La Plata a otros 5 extremistas

Violento enfrentamiento en una finca de calle 30, entre 55 y 56. Murió un policía y dos más resultaron heridos

En el marco de un operativo conjunto descomunal, las fuerzas de seguridad atacaron una vivienda de calle 30, entre 55 y 56, en La Plata, el día 24 de noviembre. El enfrentamiento resultó mortal para un agente de la fuerza pública y dejó a dos más lesionados. Los restos de los extremistas abatidos se hallaron en el interior de la vivienda.



El exterior de la casa de calle 30 entre 55 y 56, en La Plata, presenta claros indicios de la violencia del enfrentamiento de extremistas con las fuerzas de seguridad. El interior de la finca sufrió daños.

En La Plata, Buenos Aires, el 24 de noviembre, después del mediodía, la vivienda de la calle 30, número 1134, fue rodeada y atacada por las fuerzas en un operativo conjunto descomunal. Comentan que se dio la voz de alto, pero inmediatamente empezaron los disparos.



En el fondo de la vivienda, tras un “embute” diseñado magistralmente, funcionaba una imprenta de la Organización Montoneros, donde se imprimía Evita Montonera, la revista más importante de la organización.

En el momento del ataque se encontraban en el domicilio Diana Teruggi (26 años), su hija Clara Anahí (3 meses) y cuatro compañeros de militancia: Daniel Mendiburu Elicabe (25 años), Roberto César Porfidio (31 años), Juan Carlos Peiris (28 años) y Alberto Oscar Bossio (34 años).





Después de casi cuatro horas de disparos, después de haber asesinado a las personas adultas, después de arrojar desde un helicóptero una bomba de fósforo que incendió casi todo, después de haber secuestrado a Clara como botín de guerra, después de desaparecer los cuerpos, después de dañar, perforar, torturar, destruir, matar, matar, matar, matar, matar, matar... Después de todo, las fuerzas militares creyeron necesario dejar una marca, un estigma en el frente de la casa, como un letrero enorme que les recordara al resto de los vivos que con los militares nadie se mete.



Daniel Mariani, casado con Diana, padre de Clara Anahí, logró salvarse porque no se encontraba en el lugar. Estuvo ocho meses oculto, pero finalmente fue asesinado en agosto de 1977. Su cuerpo fue inhumado como NN en una fosa común del cementerio y luego fue incinerado. En 2015, la Justicia de La Plata ordenó rectificar el acta de defunción identificando a Daniel Enrique Mariani, manteniendo fecha y lugar del deceso, y señalando que la muerte “se produjo a consecuencia del accionar del terrorismo de Estado”.



Este agosto de 2022, Clara cumple 46 años. Está en algún lado, con un pasado robado, desconociendo su identidad, su historia y la de sus padres. Desconociendo que su abuela, Chicha, la buscó y la esperó todos los días de su vida. Clara fue, según testimonios, la única sobreviviente al ataque de la casa en la calle 30, la única sobreviviente a la voracidad de las polillas.



Clara está en algún lado.

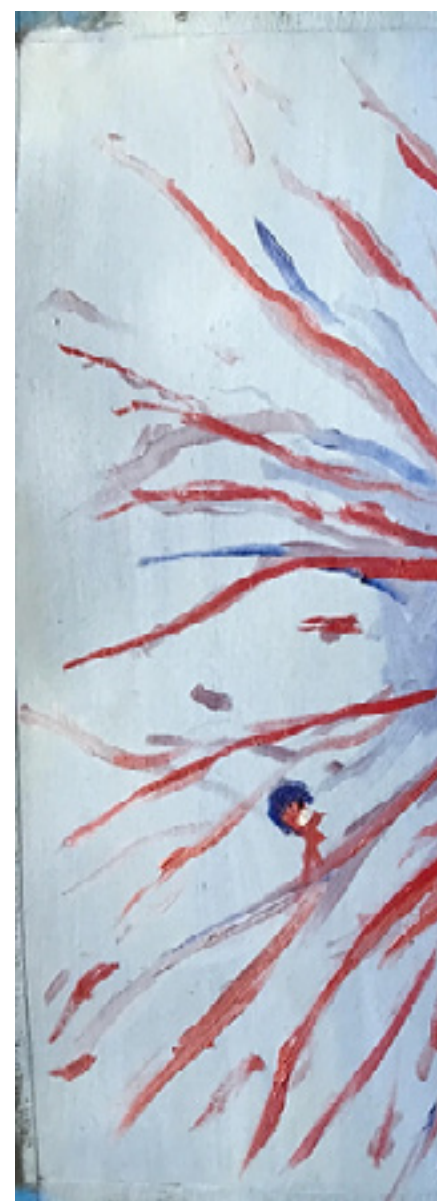
Claudia Pérez Turk, Buenos Aires, Argentina. Fotógrafa desde hace 10 años.
Instagram: @claudiaperezturk
Página web: <https://claudiaperezturk.wixsite.com/photo>

CÓLICOS EXPLOSIVOS: LA REALIDAD DE LA MENSTRUACIÓN

por Paula Chacón

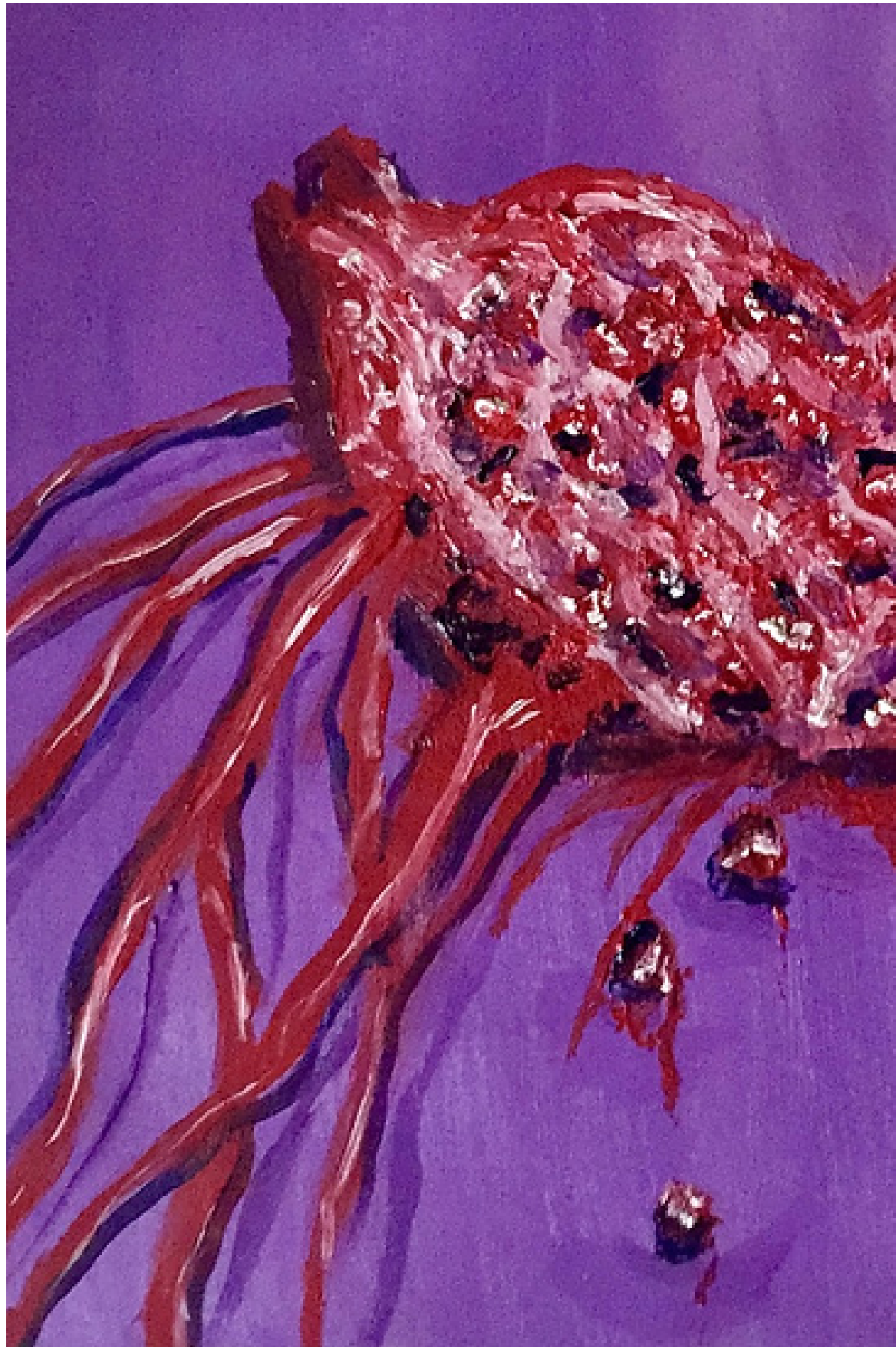
23 de abril, 2022

La obra consiste en una serie de 3 pinturas al óleo sobre papel, las cuales reflejan la menstruación desde algunos de los órganos (útero, trompas de Falopio, labios mayores y menores), que están implícitos en este proceso al que la mujer se tiene que enfrentar y que, en ocasiones, suele ser muy doloroso. Gracias al uso de la metáfora, establezco la relación entre el sangrado interno y los cólicos, mostrados como una granada deteriorada y brutalmente expuesta. Tomo referencia de los trabajos de la mexicana Trixia Lara y de la estadounidense Vanessa Tiegs, considerando que estas mismas, al igual que muchas otras artistas mujeres, utilizan sus propios fluidos para la realización de sus obras, por lo que hice uso del jugo de granada para seguir con esta misma línea metafórica.





*Óleo sobre papel y jugo de granada
21.5 X 28 cm*





*Óleo sobre papel y jugo de granada
21.5 X 28 cm*

Óleo sobre papel y jugo de granada
21.5 X 28 cm



Paula Chacón, 19 años. Hace 4 años me he interesado en las artes visuales, he estado estudiando en talleres de grafica y, de forma independiente, he elaborado arte digital al igual que tradicional. Quiero estudiar la licenciatura de artes visuales. También pueden encontrar más de mis trabajos digitales en Instagram @pauchaconn

FRAGMENTO DE *EN DEFENSA DE LA IMAGEN POBRE*

Hito Steyerl. Trad. Marcelo Expósito

fisuras

2

“La imagen pobre es una copia en movimiento. Su calidad es mala, su resolución deficiente. Se deteriora conforme acelera. Es el fantasma de una imagen, una vista previa, una miniatura, una idea errante, una imagen itinerante distribuida de forma gratuita, exprimida a través de lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, extraída, remezclada, así como copiada y pegada en otros canales de distribución.”

Una imagen pobre es un desgaste o una extracción; un AVI o un JPEG, una lumpen proletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada de acuerdo a su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, formateada y reeditada. Esta transforma la calidad en accesibilidad, el valor exhibitivo en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las catacumbas de los cines y los archivos y arrojada a la incertidumbre digital, a expensas de su propia sustancia. La imagen pobre tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir. “

ENSAJO



EL NOMBRE DE OPHELIA

Texto de Henri Meschonnic (1)

Traducción Javier Pavez

5 de noviembre, 2023

En su conferencia de 1960, “Lingüística y poética”, Roman Jakobson, para ilustrar lo que denominaría la función poética, tomó a propósito los siguientes ejemplos fuera de la poesía. “¿Por qué siempre dices ‘Jeanne y Marguerite,’ y nunca ‘Marguerite y Jeanne’? ¿Prefieres a Jeanne a su hermana gemela?’, ‘No, para nada, pero suena mejor así’. En una secuencia de dos palabras coordinadas, y en la medida en que no interfiere problema alguno de jerarquía, el hablante ve, en la precedencia dada al nombre más corto, y sin que esto se explique, la mejor configuración posible del mensaje. / Una joven muchacha hablaba siempre de ‘l’affreux Alfred’. ‘¿Por qué affreux? –Porque lo detesto. – ¿Pero por qué no terrible, horrible, insoportable, repulsivo? –No sé por qué, pero affreux le va mejor’. Sin duda aplicó el procedimiento poético de la pa-

ranomasia.”.[2] Esto está justo antes de proceder a su famoso análisis del eslogan I like Ike. Poesía aparte, pero en alusión a un estudio de Dell Hymes sobre un “núcleo similar” en ciertos sonetos de Keats. Algo análogo ocurriría cuando se encuentre en Hamlet la conexión Fair Ophelia. La belleza (y rubiedad) misma.

Naturalmente, estas observaciones de Roman Jakobson toman lugar en el rechazo de la arbitrariedad del signo en Saussure, que confundía, como todos los estructuralistas, con el convencionalismo. Detrás de escena de una relación natural entre lenguaje y naturaleza.

Pero el ejemplo de Jeanne y Marguerite sólo ilustraría una ruptura en el ritmo del discurso, que tiende a poner al principio la palabra más corta y la más larga al final. Ritmo cultural del discurso, que nada tiene

de poético sino que pertenece a una retórica del ritmo.

Lo mismo con Affreux Alfred, Horrible Harry [“tonto Antonio”], que, toda una paranomasia, es del orden de la retórica. Y es precisamente el discurso el que construye el efecto de naturaleza: la recuperación parcial espejeada de los significantes de una palabra por los significantes de otra. Cuando se trata de un nombre propio acompañado de una palabra, tal como un adjetivo, el discurso establece una suerte de equivalencia parcial, dando lugar a un efecto de sentido. Fuera de todo sentido común.

Hay, sin embargo, misterio en la paranomasia. En nombre de la cual hace decir la verdad de una palabra en el discurso de otra, sólo el sentido nos lo puede decir. La paranomasia es del mismo orden que la rima, de la que, en la actualidad, y más que

los poetas, se sirve la publicidad. Es necesario, pues, que tenga una eficacia más allá del sentido corriente que tenemos del sentido-significado. Y es cierto que, en el fondo, tiene un efecto de naturaleza. Hace, se diría, de prueba sin saber cómo ni exactamente de qué. No hace nada.

Esto es justamente lo que pone a prueba, sin entrar aquí en una antropología de la poesía que nunca termina, el nombre de Ophelia en Hamlet. [3] Y Ophelia es bella, hermosa, y dulce, nos dice y vuelve a decir el texto. Parece, por tanto, natural que fair esté asociado a su nombre, aunque no sea sino por su sentido. Y fair más que beautiful, como en el caso de horrible Harry. Pero hay otra cosa más.

Leyendo y releendo Hamlet, noté que cada vez que aparecía el nombre de Ophelia, veinte veces en total, a lo largo de la obra, en los diálogos, había en el entorno inmediato del nombre (cuando se le pronuncia en inglés, ciertamente) ciertas elemen-

tos consonánticos o elementos vocálicos, pero sobre todo consonantes, del nombre. Una suerte de efecto de vasijas comunicantes, una especie de difusión de las consonantes de su nombre en las palabras vecinas o bien, para decirlo sin metáfora anticipada, ciertas palabras comportarían las mismas consonantes, las mismas vocales que las de su nombre, y estas palabras, dispuestas de punta a cabo, desde el principio hasta el final de la pieza, no constituyen una lista aleatoria sino un acompañamiento lleno de sentido: el sentido de este nombre en esta pieza. Estas palabras apelan a lo que caracteriza a Ophelia y lo que construye su destino.

Y, sin embargo, no se trata, ni puede ser, de relaciones de significado. Primero, porque un nombre propio no tiene sentido. Es una designación. Toda relación de etimología —o de nombre hablado, como en la Biblia, o en la comedia— queda aquí excluida. Porque las palabras no son activas sólo como unidades de significado, de palabras con sus significados.

Lo que está en juego es la continuidad entre designación y significación. Lo que está en juego es el texto como sistema de su propio discurso: hace lo que ningún otro hace. Incluyendo la obra del propio autor. Por lo tanto, las unidades en cuestión ya no son enteramente unidades de la lengua. Son unidades de un discurso singular. Una semántica sin semiótica. Una poética.

Como tal, no se trata en absoluto ya de paranomasia, como la analizó, de manera muy perspicaz e idiosincráticamente, Roman Jakobson. Tan pronto como se extiende a un texto completo, cambia de naturaleza. Ya no es del orden de la retórica. La fonología de la lengua, con la materia de la que está constituida, no confiere ningún valor de discurso a sus elementos. Un fonema no tiene significado. Sólo un valor diferencial interno en la lengua. De lo cual nada pasa a la semántica pura. Sino, al contrario, de la semiótica a/por la semántica.

El caso es tal que parece excluirse de los habituales problemas de la traducción. Pero la misma razón que parece constituir lo intraducible, puesto que la fonología de una lengua es notoriamente intraducible, incluso Ezra Pound así lo decía, prácticamente excluye la cosa de la lectura, y del sentido, de la percepción del sentido. Si se limita el lenguaje al sentido-significado.

Pero si lo abordamos con lo que desborda el sentido —como sin cesar sucede al hablar (sin olvidar el cuerpo) leer, escribir— es preciso admitir que, en lo desconocido del lenguaje, hay para-semánticas o infra-semánticas que evidentemente escapan al senti-



Ophelia (fragmento), Everett Millais

do. Como la fuerza, lo que Cicerón llamó *vis verborum* y que excede la noción de sentido. Poniendo en evidencia el obstáculo epistemológico, paradójicamente, que es la noción de significado. Y si hay algo que opera el lenguaje, aunque esté al borde de la legibilidad, al borde del traducir, es un desafío al traducir.

Antes de ver si se trata de un problema de traducción, y en esa medida, hay que avizorar cómo funciona o trabaja una unidad que atraviesa las palabras, que no es del orden de lo discontinuo sino una unidad continua en la pieza. Siempre la relación entre los personajes, pero como una relación de significancia. Y sin ir a buscar, simplemente encontré a Ophelia.

No es la primera vez que tiene lugar un encuentro tal. Sin ninguna idea preconcebida al respecto, observé que en *Les Travailleurs de la mer* de Hugo[4], inmediatamente alrededor del nombre de Gilliat, en sus numerosas apariciones, habían palabras que tenían las mismas consonantes y que, en conjunción, describían su carácter y su destino. Lo cual, en consideración de la masa de tal novela, no podía ser ni una secuencia aleatoria ni el efecto de una intención. Habría que postular, cosa extraña, que la escritura es lapsus inmenso. Me parece más pertinente postular, ante lo que no es asible, que es un tema del poema. Aquello no necesita saber qué hace para hacerlo, y lo hace; y ya no se necesita saber qué hace, ni cómo, para que (te) lo haga. Ahí comienza lo recitativo en la cosa literaria, cualquiera ésta sea, novela, teatro, poema.

Este es el poema de la prosodia de Ophelia en *Hamlet*. El nombre de

Ophelia no tiene sentido. No al menos vinculado a ninguna etimología identificable. Si así fuera, no tendría relevancia alguna. En cualquier caso, no hay ninguna alusión a esto en la obra. Es simplemente el nombre del personaje que lo porta. Se adjunta a sus acciones, a sus pasiones. Pero desarrolla algo más – su significancia.

Es una semántica de la prosodia. Hace que las relaciones prosódicas (consonantes, vocales) del nombre Ophelia con las palabras de su entorno inmediato o muy próximo sean relaciones de motivación recíproca. El lenguaje mismo es aquí –en *Hamlet*– un teatro en el teatro. La puesta en escena del nombre Ophelia desarrolla los sucesivos motivos del miedo, el adiós, la belleza, el cara a cara con Hamlet, así como la relación con su padre (posteriormente, su hermano), el sufrimiento, la dulzura, el dolor, la separación de sí misma, las lágrimas, el adiós, y el amor en la muerte.

Ophelia es nombrada o llamada veinte veces. Cuatro veces por Laertes. Polonio, cinco veces. Hamlet, cinco veces, de las cuales dos están en la carta que lee Polonio, y quien es también el último en pronunciar su nombre. El rey, tres veces –entre las que destaca una en *affront* (el cara a cara, en escena). La reina, tres veces, más una en la que le habla, pero ya no pronuncia su nombre (V, 1, 232) –borradura del nombre que sigue a la de la vida. Su nombre también aparece cuatro veces en la didascalia: *Enter Ophelia* (después II, 1, 74), *Lying down at Ophelia's feet* (después III, 2, 105), *Enter Ophelia, distracted, her hair down, singing* (acto IV, escena 5), y finalmente *the corpse of Ophelia in an open coffin* (acto V, escena 1, en el cementerio). No he tenido en cuenta las veces que

el nombre entraba en interacción con los significantes en el diálogo, porque estas instancias o indicaciones no forman parte de éste.

Lo que merece, ante todo, un poco de atención, es que el *fear*, que abre la entrada en escena del nombre de Ophelia, es pronunciado dos veces por el hermano guardián de su hermana y una vez por la propia Ophelia, a lo que añade *affrighted*. Y *dear*, dos veces por Laertes, una vez por Hamlet; *tears* dos veces por Laertes. *Farewell*, tres veces: Laertes, Polonio y la reina. Pero *beautified*, dos veces, es Hamlet y *fair*, dos veces, sólo Hamlet. Con *Nymph*. El rey no habla más de que de su *fair judgment*, y su hermano, de su *fair and unpolluted flesh*. *Grief*, es Polonio. Y *sweet*, cinco veces: la reina, Laertes, y tres veces más la reina.

Añadiría, justamente como evocación del significado, que Ophelia es calificada dos veces como *poor*, por el rey y por Laertes.

Ophelia entra en escena en el acto I, escena 2, pero permanece como una figura silente y se marcha. Escena 3, ella está con su hermano, y la primera palabra que acompaña, que precede a su nombre, en el discurso de su hermano, es miedo, miedo al deseo de Hamlet, cuando su hermano le ruega que rechace las insinuaciones del príncipe: “*Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister / And keep you in the rear of your affection. / Out of the shot and danger of desire*” (I, 3, 33-35). Acoplamiento, no en vano, de “*danger*” y “*desire*”. Su nombre comienza encuadrado por el miedo, y *fear* comparte la consonante de ataque de Ophelia, y se acopla, a su vez, con *dear* y *rear*. En cuanto al sentido, André Gide pone “*Crains cela, cra-*

ins cela, ma soeur. Chère Ophélie...” [Teme esto, teme esto, hermana mía. Querida Ofelia], y Lepoutre: “Crains-le, Ophélie, crains-le, ma chère soeur” [“Témele, Ofelia, témele, mi querida hermana”]. Si recordamos el horrible Harry, haría falta algo como: “C’est affreux, Ophélie, affreux ma chère soeur” [“Es horrible, Ofelia, horrible, mi querida hermana”], o “Fuis-le, Ophélie, fuis-le...” [“Huye de él, Ofelia, huye de él...”].

Entonces Laertes se despide de ella. De hecho, sólo la volverá a ver en su locura y ella no lo reconocerá – dramatic irony (un concepto del que carece la crítica literaria francesa, esta profecía sin saber que sólo el espectador puede reconocer) en [5] “Farewell, Ophelia, and remember well / What I have said to you” (I, 3, 84). Farewell es una palabra que Hamlet dirige tres veces a Ophelia en el transcurso de su encuentro entrapado (III, 1, 134, 139, 141). La última palabra de Laertes a Ophelia sigue siendo Farewell (I, 3, 87), sobre la cual Polonio, en el siguiente verso, “What is’t, Ophelia, he hath said to you?”, agrega un nuevo adiós a farewell a Ophelia. El resumen de sus recomendaciones: “In few, Ophelia, / do not believe his vows, for they are brokers. . .” (I, 3, 126), no hace más que repetir los mandatos de su hermano ante la desconfianza de su padre.

Acto II, escena 1. Polonio despide a Reynaldo, y la palabra que pronuncia, dirigida a Reynaldo, el adiós, en el mismo verso en el que inmediatamente se dirige a Ophelia, está en contacto inmediato con su nombre, donde bien aparece que no es la destinación –de otra suerte dicho, el sentido– de las palabras lo que cuenta sino, en el nivel de los significan-

tes, su posición y su efecto, farewell, como fear, tiene la consonante de ataque de Ophelia: “Pol. Farewell! [Enter Ophelia] / How now, Ophelia, what’s the matter?” (II, 1, 74). Ella responde: “O my lord, my lord, I have been so affrighted” (v. 75). Un poco más adelante repite (v. 86): “But truly I do fear it”.

El nombre de Ophelia la hace comenzar en el miedo y, con un adiós anticipado a la vida, ahora, con un adiós a la sensualidad. Víctima de su hermano, de su padre, del rey y del propio Hamlet, víctima victimante.

Entonces Polonio explica a la reina la causa, según él, de la locura de Hamlet, y le lee una carta de Hamlet a Ophelia: “To the celestial, and my soul’s idol, the most / beautified Ophelia” (II, 2, 110). El comentario del padre “That’s an ill phrase, a vile phrase, “beautified” is a vile phrase”.

Es en palabras de Hamlet que la belleza de Ophelia es nombrada, a través de su amor, y beautified, en contacto inmediato con el nombre, también participa de éste, por la f, hasta el punto de que el nombre resuena, en eco, con idol y celestial para la l. La carta de Hamlet continúa con “O dear Ophelia, I am ill at these numbers” (II, 2, 120), que retoma el dear de Laertes, pero esta vez inmediatamente lo adjunta al nombre, no al término de parentesco (dear sister). Otro amor, mezclado con el nombre. Esta vez, por las vocales.

Acto 3, han arribado los actores, los dos espías Rosencrantz y Guildenstern han entregado su reporte, el rey pondrá en ejecución la estratagema de Polonio para observar el encuentro provocado entre Hamlet y Ophe-

lia. El rey dice: “For we have closely sent for Hamlet hither / That he, as ’twere by accident, may here / Affront Ophelia. / Her father and myself, lawful espials” (III, 1, 30-33). Toda la trampa-encuentro radica en este affront que desnaturaliza el cara a cara entre Hamlet y Ophelia, pues ella conoce la estratagema, y Hamlet, quien la ha adivinado, finge no saberlo. Esta vez, el sistema de significantes que matará tanto al amor como a aquellos que se aman es el que construye con el nombre de Ophelia el mismo sistema de significación.

Después de esto, la reina se dirige a Ophelia: “And for your part, Ophelia, I do wish / That your good beauties be the happy cause / Of Hamlet’s wildness” (III, 1, 39-41). Por lo tanto, contrariamente a sus deseos, incorpora en el nombre la participación de Ophelia en la “folie” de Hamlet. Lo que el padre no deja sino de agravar, insistiendo: “Ophelia, walk you here” (III, 1, 44). Sobre lo cual, en el mismo verso, se dirige al rey: “Gracious, so please you, / We will bestow ourselves” (“gagnant notre retraite”, traduce Lorant). Ophelia está ici, here, aquí, en la trampa de Hamlet.

El viejo consejero que no sabe esconderse (dos veces: esta vez con el rey para espiar a Ophelia y Hamlet; luego, con la reina para vigilar a Hamlet, segunda vez que será fatal para él), se esconde y le aconseja esconderse, no sabe hasta qué punto dice la verdad cuando enuncia que estas devociones disfrazadas enmascaran el principio del mal: “’Tis too much proved, that with devotion’s visage / And pious action we do sugar o’er / The devil himself” (III, 1, 48-50). Este será, en efecto, el resultado de su astucia.



Ophelia (fragmento), Everett Millais

Es en este momento que entra Hamlet con su amarga diatriba sobre la muerte y la vida, pero cambia de tema y tono cuando ve a Ophelia –dulce alivio (soft) de sus tormentos: “Soft you now, / The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons / Be all my sins remembered” (III, 1, 89-91). Superlativo prosódico: tres significantes inmediatamente sucesivos para comunicar la belleza (fair), la divinidad de la juventud y la feminidad (nymph) y la dulzura, en tres palabras, en el nombre de Ophelia, que luego se convierte, por esto, en el significante mismo. Pero Hamlet pronto falsifica el juego, puesto que el juego estaba, de antemano, falsificado, con sus sarcasmos, que convierten el amor en ofensa y obscenidad. Es el primero de los dos pasajes

que contienen en total tres términos, el segundo será en el cementerio. Conclusión del contra-amor, Ophelia, estando sola, termina con “O, woe is me (una serie que tiene casi el patrón vocal de su propio nombre) / T’have seen what I have seen, see what I see!” (III, 1, 161-162).

El rey no se deja engañar, como un tonto, por los excesos lingüísticos de Hamlet y de ningún modo los atribuye a una locura de amor. Polonio es menos lúcido, con su retórica redoblada y en total contradicción con lo que había aconsejado anteriormente: “But yet do I believe / The origin and commencement of his grief / Sprung from neglected-love. – How now, Ophelia?” (III, 1, 176-178). Grief es un eco inverso de

Ophelia, el dolor de Hamlet es una contra-rima del nombre de Ophelia. Y deviene parcialmente, por eso mismo, con tal from neglected love, en el dolor de Ophelia.

Escena 2, performance de los actores, Hamlet “lying down at Ophelia’s feet”. Luego, habiendo el psicodrama tenido un gran éxito, con Hamlet convocado por su madre, Polonio muerto escondido por Hamlet, la reina anuncia la locura de Ophelia, quien reaparece (acto IV, escena 5), “Enter Ophelia, distracted, her hair down, singing”, doblemente loca, loca de dolor (por su padre muerto, por su amor perdido) y demente.

La reina se dirige a ella. Ophelia responde: “Where is the beautiful

majesty of Denmark?” (IV, 5, 21). La reina: “How now, Ophelia?” (v. 22). Doble inversión de la belleza: ya no es belleza, y es la de la reina, no la de Ophelia. Los comentarios dicen que Ophelia no reconoce a la reina.

Luego, cuatro versos más de un canción, sin pies ni cabeza, es decir, con todo el sentido de una inversión de sentido –aquí radica el papel mismo de la farsa–, el reconocimiento de que el amor verdadero (“true love”) se ha transformado en falso amor falso, y, así, todas las apariencias se invierten: “How should I your true love know / From another one?”. A lo que la reina responde, quedándose sólo en el nivel del sentido común, es decir, que sólo entiende el significado: “Alas, sweet lady, what imports this song?” (v. 27). La segunda canción dice la muerte del padre: “He is dead and gone, lady, / He is dead and gone, / At his head a grass-green turf, / At his heels a stone. / O, Ho!” (V. 32-33). La reina: “Nay, but Ophelia –” (v. 34). Esta vez son los significados de la muerte los que están en estrecha relación y resuenan con el nombre de Ophelia.

Las otras canciones mezclan la muerte del padre y la pérdida del amante, las palabras licenciosas, fuera de lugar en boca de Ophelia, marcando, a la vez, la pérdida del amor. Inversión de los sarcasmos de Hamlet. El rey, que entra después de la segunda canción, interviene con un breve “Pretty Ophelia!” (v. 54) –“gentile”, vierte André Lorant. Ophelia continúa, tanto que no responde: “Indeed, la? Without an oath, I’ll make an end on’t” (v. 57). Donde el indeed, en correspondencia por resonancia o repiqueo vocal con Ophelia, significa, confirma, mediante la burla de la indecencia, un fin del amor, y retorna

también a la indecencia de Hamlet hacia ella, contra él: “[Sings] By Gis and by Saint-Charity, Alack, and fie for shame! / Young men will do’t, if they come to’t, / By Cock, they are to blame” (v. 58-61).

Ophelia se va. Sus propósitos son medio razonables –“My brother shall know of it”, clarísima amenaza de regreso– y medio dementes –“Come, my coach! Good night, ladies, good night. Sweet ladies, good night, good night” –. André Lorant cree que ella imagina “ser la mujer del príncipe heredero” (ed. cit., p. 380). Aquello que se dice sin decirlo, es que ella entra en la noche. En todos los sentidos de la palabra noche, nuit.

Cuando el rey, hablando con la reina, examina la situación, se reprocha haber ordenado enterrar a Polonio en secreto, siente la locura de Ophelia como una desgracia o infortunio que anuncia el de los demás: “and we have done but greenly (como los azules) / In hugger-mugger to inter him; poor Ophelia / Divided from herself and her fair judgment, / Without the which we are pictures, or mere beasts” (IV, 5, 83-86). Fair, que califica a “juicio”, es traducido por Lorant como “clair”, “claro”: aquí se puede comprender muy bien cómo la comprensión [saisie] de significantes es totalmente otra cosa que la comprensión del sentido de las palabras y su clasificación gramatical en palabras vacías o palabras llenas. No hay nada más pletórico de significancia aquí que este from “divided from herself” con las dos consonantes del nombre Ophelia. La definición misma de la locura, esta división consigo misma, que entra en la composición del nombre Ophelia a través de sus consonantes, por mucho que el nombre se haga difuso en la expresión

que lo designa, esta expansión recíproca de uno en el otro transforma el nombre en un segundo significante, que no deja, así, de modificarse desde el principio hasta el final de la presencia del nombre en la pieza.

Laertes regresa, exige cuentas de la muerte de su padre, ve entrar a Ophelia, loca: “O hear, dry up my brains! Tears seven times salt / Burn out the sense and virtue of mine eye! / By heaven, the madness shall be paid with weight, / Till our scale turn the beam. O rose of May, / Dear maid, kind sister, sweet Ophelia! / O heavens, is’t possible a young maid’s wits / Should be as mortal as an old man’s life?” (IV, 5, 157-163). El sistema-Ophelia está lejos de ser aquí el único: otros pares o acoplamientos forman alianzas de significantes. Esta combinación entre maid y may, a pesar de no estar incluida en la composición del nombre Ophelia, califica a Ophelia de manera importante, pues la asocia con la virginidad de la juventud y con todo lo que culturalmente evoca el mes de mayo. Por lo demás, lo que domina es una semántica serial que liga lágrimas (tears), afectos (dear), dulzura (sweet) y muerte. La muerte de su espíritu prepara su muerte física, mientras Laertes no piensa sino en la muerte de su padre.

Preparativos del rey y Laertes para asesinar a Hamlet. Entra la reina, trayendo la noticia de la muerte de Ophelia por ahogamiento. Toda la recitación de la reina mezcla a Ophelia con el elemento líquido, agua ya mezclada con agua por el elemento de las lágrimas – el río incluso está “en lágrimas” (“Fell into the weeping brook”), y Ophelia es “mermaid-like” (“comme une nymphe”, “como una ninfa”, traduce Lorant) y,

en efecto, “mermaid” es el equivalente mitológico, divinidad de las aguas, de la *nympe* (griego), palabra con la que Hamlet describió a Ophelia. Que se vuelve “like a creature native and indued / Unto that element” (IV, 7, 180-181), como si la muerte fuera el regreso al propio elemento. La reacción de Laertes, una retórica tan rimbombante y de mal gusto como la de su padre, pero más o menos sobre el mismo tema, pretende (en vano: pues, de hecho, llora) no añadirle el agua de sus lágrimas, para no ahogarla más, sin duda, que es lo que dice el texto del primer cuarto: “Too much of water hast thou, Ophelia; / Therefore I will not drown thee in my tears”. El folio, por el contrario: “Too much of water hast thou, poor Ophelia, / And therefore I forbid my tears” (IV, 7, 186-187). También aquí la lógica gramática, que niega las lágrimas, se opone a los significantes que la negación (*forbid*) no hace más que presentar, y que mezclan las lágrimas y el nombre de Ofelia.

Pero todo en Hamlet está bajo el signo, ni siquiera velado, de significantes: el normando que elogia la esgrima de Laertes se llama Lamord (IV, 7, 92).

Acto V, en el cementerio, escena 1. El rey, la reina, Laertes acompañan el cuerpo de Ophelia, “the corpse of Ophelia in an open coffin”. Laertes dice —a tres versos del nombre Ofelia, pero pronunciado por Hamlet—: “And from her fair and unpolluted flesh / May violets spring” (V, 1, 227). Para el guardián de su hermana, la belleza y la frescura de su carne están dissociadas del amor. Se convoca otra primavera. Laertes ya manejaba la violeta, “A violet in the youth of primy nature” (I, 3, 7), para alejar a Ofelia de un amor primave-

ral. En cuanto a las violetas de las que hablaba Ophelia, “they withered all when my father died” (IV, 5, 184-185).

Solo en ese momento Hamlet, oculto, comprende que es Ophelia quien está enterrada: “What, the fair Ophelia!” (V, 1, 231). Y la reina dice: “[Scattering flowers] Sweets to the sweet. Farewell. / I hoped thou shouldst have been my Hamlet’s wife. / I thought thy bride-bed to have decked, sweet maid, / And not t’have strewed thy grave” (v. 232-235). Esta es la serie más larga de significantes de Ophelia en proximidad inmediata (están más dispersos en palabras de Laertes un poco más arriba, v. 157-163). Lo destacable es que *sweet*, redoblado, se encuentra atrapado entre *fair* y *farewell*, y en esta figura prosódica se condensan tanto el retrato como el destino de Ophelia. Ella es el personaje, si no me equivoco, del que más veces se despiden en Hamlet. Y comienza y termina casi —pero este casi me parece capital— en *Farewell*: el *Farewell* de Laertes (I, 3, 84), llamando a Ophelia por segunda vez, y el de la reina, cerca de la tumba.

Pero hay una última réplica a Hamlet. Laertes se arroja a la tumba abierta, pronunciando palabras de una retórica tal que hacen que Hamlet salga de su escondite. Según las acotaciones de escena del primer cuarto, también se arroja sobre la tumba de Ophelia y, rivalizando con Laertes en grandilocuencia, declara su amor a Ophelia: “I loved Ophelia. Forty thousand brothers / Could not, with all their quantity of love / Make up my sum” (V, 1, 257). En esto aún hay lugar para distinguir la figura de la retórica (hipérbole o exageración), el sentido de las palabras (alguna relación entre “Ophelia” y “cuarenta”) y


la implicación recíproca de una paronomasia continuada, que se despliega a lo largo de la obra de una manera tal que desborda cualquier retórica para convertirse en una poética: un sistema textual, una semántica serial. Aquí, hiper-ostensiblemente, el amor de Hamlet entra en el nombre de Ophelia y lo rodea, pero tanto en la muerte como más allá de la muerte.

Fin del nombre Ophelia en Hamlet. Cuando, al final del duelo ganado, truco mediante, por el rey, Hamlet muere envenenado, evoca para Horacio el “nombre herido” que dejará tras de sí, si Horacio no le dice: “O God, Horatio, what a wounded name, / Things standing thus unknown, shall I leave behind me!” (V, 2, 335-336). El nombre de Ophelia es también un nombre herido.

Descubrir nuevas lecturas es algo que acaece sin cesar. Sólo requiere de una nueva mirada. Esta es la tarea de la poética del ritmo, y de lo continuo en la lengua. No sólo de la hermenéutica. No es lo mismo, ni de la misma manera. Crear también un nuevo problema.

Entre otros, un problema de traducción. Insuperable hasta el punto en que Belle Ophélie no logra ya del todo lo que hace Fair Ophelia. Quedan aproximaciones hacia otros significantes, a través de traducciones en el sentido corriente de la palabra: *frêle Ophélie*, *folle Ophélie*. Lo que legítimamente puede juzgarse como inaceptable. Pero también es porque no se quiere escuchar el problema.

La no-concordancia contribuye al ensordecimiento. Por ejemplo, cuando para esta palabra tan simple —pero todo lo que es simple es falsamente

A painting of Ophelia floating in a stream, surrounded by reeds and flowers. She is wearing a floral dress and has her eyes closed. The scene is set in a lush, green environment with tall reeds and various flowers like violets and pansies.

simple— sweet, utilizada cinco veces en la obra en relación con Ophelia, es a veces traducida por André Lorrant como “douce”: “sweet lady” (IV 5, 27), dice la reina – “douce dama”; pero también como amable Ophelia, cuando se trata de Laertes (IV, 5, 161), para “sweet Ophelia”; y douce otra vez: “À la douce, ces fleurs douces” (V, 1, 232) y “douce fille” (v. 234) para “Sweets to the sweet” y “sweet maid”.

Se trata, pues, de abrir los problemas del traducir. No de clausurarlos. La conceptualidad de lo discontinuo los cierra, la conceptualidad de la discontinuidad del lenguaje. Es más fecundo para traducir poner a trabajar la significancia, la pluralidad semántica de la prosodia. Esto también plantea la cuestión de por qué se traduce – y de qué se entiende que hace una traducción.


NOTAS AL PIE

“Le nom d’Ophelie” se publicó en Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Paris : Éditions Verdier, 1999, pp. 245-257.

Roman Jakobson, “Linguistique et poétique”, en *Essai de linguistique général*, trad. fr de Nicolas Ruwet. Paris: Minuit, 1963, pp. 218-219. En el texto original de Jakobson, el primer ejemplo es “Joan and Margery” – “it just sounds smoother”. El segundo ejemplo es “the horrible Harry” – con la exclusión de los adjetivos “dreadful, terrible, frightful, disgusting”– y “horrible fits him better”: “Linguistics and Poetics” en Roman Jakobson, *Selected Writing III*. Mouton: 1981, pp. 25-26. [El pasaje en la edición castellana traducida por Josep H. Pujol y Jean Cabanes es como sigue: “La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. De ahí que, al estudiarla función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía.

‘¿Por qué dices siempre Ana y María y nunca María y Ana? ¿Acaso quieres más a Ana que a su hermana gemela?’. ‘No, lo que ocurre es que suena mejor’. En una secuencia de nombres coordinados, mientras no haya interferencia de cuestiones de rango, la precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje de que él no puede dar razón.

Una muchacha solía hablar del ‘tonto de Antonio’, ‘¿Por qué tonto?’. ‘Porque le desprecio’. ‘Pero, ¿por qué no ridículo, desagradable, payaso, simplón?’. ‘No sé, pero tonto le cae mejor’. Sin saberlo, aplicaba el recurso poético de la paronomasia. ”, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 358-359.].

A detailed painting of a garden scene. In the foreground, a large, flat, grey stone sits on a path. To its left, a cluster of yellow and purple flowers grows. The middle ground is filled with lush green foliage and several white flowers. In the background, more greenery and a glimpse of a blue sky are visible. The overall style is soft and painterly, with a focus on naturalistic detail.

Para una versión en castellano, véase “Hamlet, Príncipe de Dinamarca”, en Obras completas. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1951, pp. 1337-1402. [N. de T.].

Lo he mostrado en mi trabajo “Écrire Hugo”, en Pour la poétique IV. Paris: Gallimard, 2 vol., 1977 [Para la novela de Victor Hugo, hay traducción castellana de Antonio Ribot, Los trabajadores del mar. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1866].

Para el texto, y la numeración de los versos, sigo la edición de André Lorant, Hamlet. Paris, Aubier, 1988.

Javier Pavez es Profesor de Filosofía por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Ex-pedagógico, de Santiago de Chile. Magíster en Filosofía Política por la Universidad de Chile (Conicyt). Master of Arts en Comparative Studies in Literature and Culture por University of Southern California, Estados Unidos. Actualmente es candidato a doctor en Comparative Studies in Literature and Culture en esta misma casa de estudios. Sus intereses se concentran alrededor de la filosofía contemporánea, estética, teoría de la traducción, filosofía política y literatura. Ha publicado diversos artículos y traducido textos de Alain Badiou, Jacques Derrida, Catherine Malabou, Paola Marrati y Aukje Van Rooden. Es co-editor (junto a Cristóbal Thayer) del libro de Jacques Derrida Psyché. Invenções del otro (Adrogué: La Cebra, 2017), y traductor de Limited inc. (Santiago: Polvora, 2018). Actualmente, junto a Idoia Quintana, trabaja en la traducción de los seminarios Le Parjure et le Pardon de Jacques Derrida.



LA TRANSGRESIÓN EN LA ESTÉTICA NEOBARROCA: VÍNCULOS CRÍTICOS ENTRE ALEJANDRA PIZARNIK Y CÉSAR AIRA

por Camila Torres Maldonado

22 de octubre, 2023

No existe consenso en la crítica a la hora de definir dónde surge el periodo cultural denominado barroco. Si bien se ha aceptado como una corriente enraizada en Occidente, el lugar específico es ampliamente discutido. Algunos críticos, como Jean Rousset, enfatizan sus raíces en el arte italiano -principalmente de la Roma papal-; por su parte, Eugenio D'Ors, lo concibe como una estética intemporal, es decir, constante en el arte, móvil, que no responde necesariamente a lineamientos geográficos; otros críticos, como Hugo Kehrer, se oponen rotundamente, para señalar que surge en el mundo hispánico, teniendo a España como el país que extiende, a partir de los procesos de colonización, este legado cultural hacia el territorio latinoamericano. Esta última idea ha persistido, sobre todo si tenemos en cuenta a la Contra-

reforma como hecho culmine en el desarrollo artístico de esta corriente. Sin embargo, el crítico Jeong-Hwan Shin apunta que “la existencia del barroco español fue posible por el descubrimiento del Nuevo Mundo”, de modo que el barroco estaría unido no sólo a las lógicas europeas, sino que, de manera ineludible, tendría su germinación a partir del suelo y cultura latinoamericana.

Sobre este último alcance, Alejo Carpentier es enfático al mencionar que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (7). Si seguimos las palabras del escritor cubano, Latinoamérica, casi de manera genuina y producto del constante descalce y búsqueda identitaria, es inexorablemente barroca. Ahora bien, pensando en que Lezama Lima concibe a las expresiones artísticas amerindias como “arte de

contraconquista” y, sumando a ello la dependencia que Europa ejerce sobre Latinoamérica a partir de los postulados modernos, durante finales del siglo XIX y comienzos del XX, se acrecienta una reticencia a la hora de utilizar el término barroco para denominar a aquella producción artística que se despliega en el territorio latinoamericano. Y es que, las diferentes estéticas van a estar permeadas por las situaciones socio-históricas y, por tanto, van a variar significativamente en los diversos sectores del continente. Por esta razón, se entabló teóricamente -discutible o no- un concepto más apropiado: neobarroco.

Las mentalidades neobarrocas tienen una consciencia de pertenecer a esta tendencia y a reaccionar/ adecuar(se) a una estética y formas escriturales pertinentes al momento histórico que habitan durante el

siglo XX. En las siguientes líneas, indagaremos en aquellos elementos que van construyendo esta particular manera de producir literatura bajo la óptica del neobarroco. A propósito del poema *Cenizas* (en “*Las Aventuras Perdidas*”, 1958) de Alejandra Pizarnik y de la obra literaria *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira, entenderemos un contexto habitado por subjetividades que evidencian al neobarroco como una tendencia escritural que, desde diversas trasgresiones, juegos de temporalidad y una problemática inserción del yo en la obra, busca visibilizar y resignificar el sentido de las cosas a través del lenguaje.

En primera instancia, podemos decir que en el poema *Cenizas* de Alejandra Pizarnik encontramos huellas de ciertas estrategias escriturales que apuntan claramente hacia una innovación temprana dentro del lenguaje poético, adscribiéndose dentro del neobarroco como una precursora, pues la obra pizarnikiana a pesar de seguir pautas románticas, logra cuestionar la estricta separación entre vida-literatura.

Bajo este paradigma, podemos encontrar como elemento considerable en su poética, la presencia y protagonismo del yo y los altibajos respectivos al ser humano: “La noche se astilló de estrellas/ mirándome alucinada/ el aire arroja odio/ embellecido su rostro/ con música” (Pizarnik 3). Pizarnik, en esta primera estrofa, nos hace recorrer su pensamiento, su ambivalente identidad

creadora, que, en un tono optimista en los dos primeros versos, nos presenta a la noche como escenario ideal del ejercicio escritural: como el lugar donde el ser y lenguaje poético se desnudan. Sin embargo, continúa el recorrido con un tono más agresivo, personificando al aire -camuflado de sonoridad y belleza- como el principal evocador de un odio latente, que interfiere, realza la cons-



Natives, Oleg Tistol

ciencia de crisis y agita la comunión entre lenguaje y ser. En este sentido, la poeta no se desliga del discurso, al contrario, se reafirma en las palabras, desea encontrarse y perderse en su viaje poético, recuperando a través del lenguaje el sentido de sus mayores preocupaciones: vida-escritura- muerte.

Si continuamos con otro elemento, nos resulta interesante comprender cómo la presencia del silencio, la consciencia del vacío y la muerte

en la obra de Pizarnik logra posicionarse y transmitir de una manera clara la mentalidad neobarroca que ve su cauce en la pérdida de sujeto frente al mar de las palabras y sentimientos que estas transmiten. Es decir, la vida y la muerte, desprovistas de temporalidad, producen en la poeta la consciencia de que el poema y las palabras son el único espacio posible a partir del cual se irradia la instancia de libertad personal.

Asimismo, la disposición del poema sorprende por la cantidad de versos sueltos, causándonos la sensación de fractura en la técnica poética: “Pronto nos iremos (...) / ¿Qué haré conmigo? / Porque a Ti te debo lo que soy/ Pero no tengo mañana. La presencia de lo onírico es clave en este momento para comprender cómo el tiempo se diluye frente a la consciencia de la voz poética. En otras palabras, en el poema se entremezcla la desolación de una realidad que bebe de la pérdida de sentido e inquietud frente al silencio, siendo en el ejercicio escritural el lugar donde la poeta

encuentra la vida, pero, paradójicamente se daña y hiere, culminando con una incomodidad frente al lenguaje y al decir, que se expresa en los puntos suspensivos que anteceden su final: “Porque a Ti te.../ La noche sufre”.

La noche como escenario predilecto de la peregrinación poética, pareciera detenerse, para mostrarnos una mascarada de la muerte en el motivo central del poema: las “cenizas”. En esta simulación, se nos hace presente

una extrañeza frente a la construcción artística como fundadora de una verdad unívoca, es decir, Pizarnik, con una notable mentalidad neobarroca, comienza y termina hablando de la noche, expresándonos un poema circular pero a la vez ambivalente, lleno de contradicciones que nos demuestra la continuidad del vacío como germinación de lo no visible ni expresable, y al poema como un lugar donde todo nace y muere -el sujeto también- y, donde todo se vale si de expresar se trata, ya que el signo funciona como mediatizador de la realidad.

Como segundo cometido, avanzamos hacia el escritor César Aira, quien construye o desarrolla en la autoficción *Cómo me hice monja* notables elementos -algunos ya vistos con Pizarnik-, como lo es la presencia de un yo enunciativo y protagonista del relato. Sin embargo, dentro de su obra la extrañeza y la parodia neobarroca se extienden desde el título hasta la trama: un niño de seis años, una heladería; un padre que mata al heladero y, en consecuencia, es encarcelado; una intoxicación del protagonista; la venganza de la esposa del heladero.

De esta manera, el autor a medida avanza el relato rompe las expectativas de los lectores, desentrañando las pautas y fijaciones premeditadas con las que nos enfrentamos a la lectura. Dos cosas a partir de esto: por un lado, el título que alude a una conversión religiosano llega a consumarse en ningún momento, por otro lado, hay una confusión identitaria, ya que como lectores nos enfrentamos a un niño que se percibe como niña: “¡Feo! - chillé desesperada” (6), pero a quien su alrededor reafirma constantemente como ser masculin-

no: “A todo el mundo le gustan los helados (...) A todo el mundo menos a vos que sos un tarado” (8).

Así, vamos transitando en una construcción literaria permeada por esta identidad infantil que juega con nosotros, distorsiona lo conocido, mitifica hechos banales y hace girar toda la narración en función de una primera experiencia probando un helado de frutilla. En este sentido, el autor entrecruza elementos conocidos, lo onírico y la memoria, creando una realidad difusa que solo tiene sentido en el relato.

En consecuencia, también se nos presentan otros ejes que son puestos en cuestión en el relato neobarroco: la temporalidad en función del artificio escritural y las imágenes cinematográficas. Y es que, en la obra, Aira nos hace visualizar las palabras, nos muestra un relato cinematográfico, como si se tratara de una película perfectamente grabada: “Nunca supe cómo salí de la heladería, cómo me sacaron...qué pasó...Perdí el conocimiento, mi cuerpo empezó a disolverse...literalmente...Mis órganos se hicieron viscosos...pingajos colgados de necrosis pétreas...verdes... azules...La única vida que producían era el ardor frío de la infección...de la descomposición” (17).

En esta línea, la expresión de sucesos de la infancia -como la incapacidad infantil de comunicar, la violencia masculina, la marginalidad, etc.-, los narra utilizando un elemento fundamental para la manipulación de la memoria y la construcción del sujeto en el relato: la elipsis. Podemos ver cómo desde el comienzo de la novela el autor ya nos indica que hay una selección de información: “Mí historia, la historia de cómo me

hice monja, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle” (5). A través de la elipsis, Aira parodia la linealidad de los sucesos y de la temporalidad, ya que de manera lógica pero selectiva, logra significar y contar la historia de una(o) niña(o) que al probar un helado rancio termina subyugado al recuerdo de aquel episodio a través de una intoxicación.

A pesar de elegir ciertos recuerdos y de cierta forma filtrar información, la novela concluye de manera circular, es decir, la narración comienza con el suceso del helado y finaliza con el afectado subsumido en aquella crema dulce. Así, la mentalidad neobarroca se cuela en este relato aparentemente inocente, pero controlado por Aira desde cada recuerdo escogido hasta los elementos ficcionales que discuten con una realidad que dista mucho de ser ideal. Tanto Pizarnik como Aira transmiten su escritura desde el flujo de la memoria, que tiene entre sus características al artificio, la creación y recreación ficcional. Al hacer este ejercicio reviven el pasado, resignificándolo y haciéndolo convivir en un presente en constante transformación. Así la estética neobarroca, como menciona Carpentier, se encuentra sujeta a mutaciones, ya que tiene por protagonistas a nuevas subjetividades formadas en el siglo XX, que conscientemente experimentan con las formas y temáticas escriturales. A través de este camino incierto es que pueden optar a una conexión con el lenguaje y, a partir de la técnica, construir mundos posibles que interpelan al lector y subvierten las temáticas tradicionales: subvertir, trasgredir y darle voz a lo invisible.

REFERENCIAS:

Aira, César. *Cómo me hice monja*. Barcelona, España: Mondadori, 1998.

Carpentier, Alejo. "Prólogo". *El reino de este mundo*. Santiago, Chile: Andrés Bello, 1993.

Pizarnik, Alejandra. "Cenizas" en *Las Aventuras perdidas*, 1958.

Shin, Jeong-Hwan. "La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica", *Actas VI* (2002): 1669-1680.

Camila Torres Maldonado es Licenciada en Lengua y Literatura por la Universidad Alberto Hurtado. Forma parte del equipo editorial como Redactora de Revista Phantasma.

FANTOLÓGICA PARA NONA FERNÁNDEZ

por Vicente Serrano Muñoz

18 de octubre, 2023

Quizás hoy más que nunca, sentarse a tomar mate con los fantasmas, invitarlos a fiestas y bailongos, bautizarlos en sociedad, sea la mejor manera de inocular su dominio invisible, de devolverle a la vida su poder.
—Tamara Rutinelli, “Retórica del fantasma”

Quizás hoy más que nunca, sentarse a tomar mate con los fantasmas, invitarlos a fiestas y bailongos, bautizarlos en sociedad, sea la mejor manera de inocular su dominio invisible, de devolverle a la vida su poder.

—Tamara Rutinelli, “Retórica del fantasma”

Los fantasmas son reales. Algunos viven en casas abandonadas, hospitales desiertos y cementerios sin flores. Otros están en pasajes allanados, en antiguos centros de reclusión clandestinos, en fosas comunes que

no figuran en el mapa, en tumbas sin huesos.

Un fantasma es una bestia transtemporal. Nace donde se clausura una posibilidad de ser, su origen está en el momento donde el presente crea pasado al negar un futuro. Esto explica que para Hamlet, el príncipe asediado por el espectro del padre, el tiempo esté fuera de quicio: a ‘nuestros tiempos’ los pena la sombra de los ‘tiempos otros’, pasados fantasma que nos vuelven extemporáneos a nosotros mismos.

En tanto futuro que les fue negado, tal vez somos nosotros quienes atormentan a los fantasmas. Parafraseando a César Vallejo, no podemos

olvidar que todos nuestros huesos son de otro, y a Isabel Parra, que el pan que nos alimenta será siempre pan ajeno. Por eso, algo debemos a nuestros fantasmas: “Ninguna justicia —afirma Jacques Derrida— es posible sin un principio de responsabilidad ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias”. Esta responsabilidad no es otra que la de hacer presente lo ausente: la memoria.

El arte, caldo de cultivo para la memoria, es una auténtica mesa de espiritismo, una ventana hacia los pasados, presentes y futuros que no fueron. Por eso, tras el proceso po-

lítico que desató legiones de fantasmas a lo largo de Chile hace medio siglo, el arte local se plagó de espectros: la estética de los años posteriores al golpe de Estado estuvo guiada por la memoria de lo ausente, por la necesidad de invocar, desde la imagen o la escritura, los vacíos sobre cuya omisión se pretendía construir un relato purgado de las voces de lo que día a día desaparecía. Pero los fantasmas permanecieron.

Tal como la aparición del padre al príncipe danés, los espectros de la Dictadura se heredaron a quienes no la protagonizaron. En literatura, la crítica se ha referido a esta generación de autores como la ‘ge-

neración de los hijos’: Nona Fernández, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Lina Meruane, Andrea Maturana, Alia Trabucco, Alejandro Zambra, Álvaro Bisama y Diego Zúñiga, entre otros, son autores que además de cargar con los fantasmas de la generación anterior, enfrentan la culpa de no haber atestiguado el momento en que dichos fantasmas nacieron.

En este marco, la producción de Nona Fernández destaca por la explicitud de su tematización fantasmagórica de la historia chilena. La intención de hacer dialogar la realidad actual con sus pasados ocultos y futuros negados recorre toda su

obra, poblada de fantasmas.

En *El cielo* (2000), su primer volumen de cuentos, son recurrentes los escenarios en que un personaje ocupa el lugar de otro ausente, volviéndose una especie de fantasma en vida. Por ejemplo, “Blanca” trata de una joven que se encuentra en Santiago con motivo de la muerte de su abuela y desarrolla el encuentro con un antiguo amante suyo, quien la confunde con una aparición de ultratumba de su amor de juventud. No obstante, en “Primero de noviembre” aparece el primer fantasma literal: es la historia de Dante, un poeta que ha regresado después de la muerte para dar tranquilidad a su padre anciano,



que gravemente enfermo conserva esperanzas de encontrar los restos del hijo desaparecido en Dictadura.

En *Mapocho* (2002) los espectros jugarán un rol mucho más preponderante. La novela está guiada por la voz de la Rucia, quien tras el golpe militar y aun siendo niña ha partido exiliada a un pueblo mediterráneo junto a su madre y su hermano. En su travesía de regreso a Santiago irá encontrándose con diversas apariciones relacionadas al historial de violencia política y social en Chile: indígenas exterminados durante los comienzos de la Colonia, presidiarios forzados a trabajar hasta la muerte en la construcción del puente de Cal y Canto a fines del siglo XVIII, homosexuales 'fondeados' durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, y ciudadanos asesinados bajo la dictadura de Augusto Pinochet durante los setenta y ochenta.

Por último, *10 de julio Huamachuco* (2007) toma como punto de partida la relación entre Juan y Greta, quienes durante un noviazgo adolescente participaron en la organización de la toma de un liceo en 1985. Dicha protesta desembocó en la detención y desaparición de dos amigos suyos, y consecutivamente en la disolución de las redes sociales que los comunicaban. El reencuentro se provocará cuando Greta se entera de la misteriosa desaparición de Juan; la investigación la llevará a dar con él en un oscuro agujero, una suerte de inframundo ubicado bajo el suelo santiaguino habitado por los espíritus de las víctimas de circunstancias violentas: accidentes automovilísticos, abusos intrafamiliares, abortos clandestinos, asesinatos políticos, etcétera.

Estos tres ejemplos demuestran

cómo los fantasmas en la narrativa de Nona Fernández entrañan un profundo posicionamiento político referente a la manera en que los sujetos deben oír los ecos de aquello que ya no está o está aún por venir. Para la autora y su generación, la literatura se convierte en registro escritural de la ausencia, en una forma de articular el potencial cooptado de un pasado que continúa afectando al presente y sin cuya memoria no es posible imaginar un futuro. La ética que orienta la escritura de Fernández es clara: hay que hablar con el fantasma, toda vez que ninguna justicia parece imaginable sin considerar de un lado lo que no está y del otro lo que no ha llegado todavía. En las sociedades que cargan con un pasado dictatorial reciente, resulta imposible leer el presente sin la memoria del afuera ausente.

REFERENCIAS

DERRIDA, J. (1998). ESPECTROS DE MARX: EL ESTADO DE LA DEUDA, EL TRABAJO DEL DUELO Y LA NUEVA INTERNACIONAL. (J.M. ALARCÓN Y C. DE PERETTI, TRADS.) (3ª ED.). TROTTA. (OBRA ORIGINAL PUBLICADA EN 1995).

FERNÁNDEZ, N. (2001). EL CIELO (2ª ED.). CUARTO PROPIO. (OBRA ORIGINAL PUBLICADA EN 2000)

_____. (2007). 10 DE JULIO HUAMACHUCO. UQBAR.

_____. (2019). MAPOCHO (3ª ED.). ALQUIMIA. (OBRA ORIGINAL PUBLICADA EN 2002).



Vicente Serrano Muñoz es Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica, Diplomado en Literaturas del Mundo, Diplomado en Periodismo Cultural, Crítica y Edición, y tesista de Magister en Literatura. Investigo relaciones entre literatura y cine.



MARCAR EL BLANCO. APUNTE SOBRE MELVILLE Y LA CUESTIÓN DEL PAPEL

por Javier Pavez

14 de noviembre, 2023

EL TÁRTARO DE LAS DONCELLAS HERMAN MELVILLE

Yace no muy lejos de la montaña Woedolor en Nueva Inglaterra. Girando hacia el este, saliendo de entre granjas luminosas y praderas soleadas cubiertas a principios de junio con fragantes hierbas, se ingresa ascendiendo entre colinas tan sombrías como desoladas. Estas colinas se aproximan gradualmente en un oscuro despeñadero —por la violenta corriente de aire del Golfo que circula incesantemente entre sus hendidas paredes de roca demacrada, así como por el tradicional relato de que hace mucho tiempo, en algún lugar de los alrededores, se alzaba la cabaña de una solterona demente— llamado “Pipa de fuelle de la doncella loca”.

En el fondo del desfiladero serpentea un camino peligrosamente estrecho que ocupa el lecho de un antiguo torrente. Siguiendo este camino hasta su punto más alto, uno se encuentra como dentro de una puerta dantesca. Por lo escarpado de estas paredes, por su extraño color ébano y la repentina contracción del desfiladero, este punto recibe el nombre de Muesca Negra.

MARCAR EL BLANCO. APUNTE SOBRE MELVILLE Y LA CUESTIÓN DEL PAPEL JAVIER PAVEZ

Plus le papier est blanc, plus la tache est sale.
Stéphane Mallarmé

If the world was entirely made up of Magians, I'll tell you what I should do. I should have a paper-mill established at one end of the house, and so have an endless riband of foolscap rolling in upon my desk; and upon that endless riband I should write a thousand -- a million -- billion thoughts, all under the form of a letter to you.
Herman Melville

En la segunda parte de “The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids” 1, Herman Melville marca la borradura, tachando, pues, la obliteración naturalizante. Marca el blanqueamiento, la constitución o institución del papel blanco y descella, así, cualquier supuesta pureza de origen. Diríase, como si la operación pudiese inscribirse, cribarse y contraerse en una

El barranco ahora desciende expandiéndose hacia una gran hondonada púrpura en forma de tolva, en demasía hundida entre profusas montañas plutonianas de desgredados bosques. Los lugareños llaman a esta hondonada La Mazmorra del Diablo. Por doquier, sonidos de torrentes caen sobre el oído. Estos rápidos, se unen al final en un torrente turbio de color ladrillo, que hierve a través de un canal entre enormes bloques de piedra. A este torrente de extraño color lo llaman Río Sangre. Al llegar a un negro precipicio, repentinamente gira hacia el oeste, y da un frenético salto de sesenta pies a los brazos de un marchito bosque de pinos de pelo gris, entre los cuales se arremolina en su camino hacia las tierras bajas invisibles.

Coronando visiblemente un acantilado rocoso, al borde de la catarata, sobresalen las ruinas de un vetusto aserradero, construido en aquellos tiempos primitivos en los que vastos pinos y abetos abundaban en toda la región vecina. La masa cubierta de musgo negro de esos troncos inmensos, toscamente tallados y nudosos de púas, aquí y allá, tumbados, juntos, en largo abandono y decadencia, o abandonados en una solitaria y peligrosa proyección sobre el lúgubre borde de la catarata, confiere a esta tosca ruina de madera no sólo gran parte del aspecto de una piedra de cantera en bruto sino también una especie de aspecto feudal, de Renania y de Thurmberg, derivado de la naturaleza salvaje del paisaje vecino.

No lejos del fondo de La Mazmorra se alza un gran edificio blanqueado, que resalta como un gran sepulcro blanquecino sobre el fondo taciturno de los abetos de las laderas de las montañas y otros resistentes árboles de hoja perenne, que se elevan inaccesiblemente en sombrías terrazas a lo largo de unos dos mil pies de altura.

El edificio es una fábrica de papel.

Habiéndome embarcado a gran escala en el negocio de las semillas (de manera tan extensa y difundida, de hecho, que al final mis semillas se distribuyeron por todos los estados del Este y del Norte e incluso llegaron hasta las lejanas tierras de Missouri y las dos Carolinas), la demanda de papel en mi negocio llegó a ser tan grande, que los gastos pronto ascendieron a ser una cifra muy importante de la cuenta general. No es necesario insinuar cómo se utiliza el papel en los

suerte de sintagma, que el relato no se da sino la tarea de marcar el blanco. De punta a cabo, la narración – publicada por primera vez en Harper’s Magazine en abril de 1855– traza las huellas de esta marca desplegándose según series de injertos: La escarcha, los vapores y árboles blancos, la intensa congelación, la nieve astillada como cristal roto, las ramas de los bosques que, como fibras penetradas por el frío, se tornan quebradizos por el exceso de escarcha, arces partidos, una tierra inasible, blanca como un carnero lechoso, blanca aldea o pulpa blanca como toda la hondonada, abren camino al camino del narrador que luego se interna en medio de blancas hileras de blancos mostradores y de blancas muchachas de inexpresivo aspecto que pliegan blanco papel o reciben blancos harapos con blancas manos sentenciadas a una vida blanca y andrajosa. Así, pues, el sistema de oposiciones (paraíso/tártaro, luminoso/sombrío, soleado/desolado, colina/hondonada, et cet̄ra) se desobra por exposición. En su operación maquínica, la narración se pliega y despliega como una suerte de interminable cinta de papel que – como en el Post Scriptum de la carta que Melville le dedica a Nathaniel Hawthorne, como si esto no pudiese acaecer sino a retardamiento, pendiente, en una post. data– podría inscribir mil, un millón, millones de pensamientos bajo la(s) forma(s) de cartas, de letras. Se trata, pues, la ocurrencia –toda la escritura de Melville podría no tratar sino del acaecimiento, es decir, acontecimiento, suceso, a condición de leer la suspensión del cálculo, cálculo mediante–. Caen los sonidos de torrentes, como el abandono y la decadencia, como las cataratas, como toscas ruinas, como caen los minutos, como un paso de cadáveres alpino (se tocan aquí, *chance, accident, fōtune, misfōtrune, oportinuty, befall, fall, cadere, occasion, case, event, cadence, chute, cadaver*), como los pliegos debajo de una máquina, como se deja caer un papelito inscrito, como los botones de soltero, como harapos, como caen cascadas u hojas de papeles sin plegar. Quizás “El tártaro de las doncellas”, en su operación, no se abre más que como un sobre o una suerte de envío que es, a su vez, tanto carta como letra. El narrador cuenta que habiéndose embarcado en el negocio de las semillas a gran escala, la demanda de papel se había convertido en uno de los gastos más considerables de la cuenta general del narrador (dicho sea de paso –comentario que se deja caer como un apunte pendiente–, dos cosas: bien podrían las “semillas” aludir, puesto que aquí se trata de unos apuntes en torno a una traducción en curso, a cierta

semilleros, como sobres. La mayoría está hecho de papel amarillento, doblados en forma cuadrada, y cuando están llenos son casi planos y al estar estampados y etiquetados con la naturaleza de las semillas contenidas asumen no poco la apariencia de cartas comerciales listas para enviarse por correo. De estos pequeños sobres utilicé una cantidad increíble: varios cientos de miles en un año. Durante un tiempo había comprado mi papel a los mayoristas de una ciudad vecina. Por razones de economía, y en parte debido a la aventura del viaje, resolví cruzar las montañas, unas sesenta millas, y encargar mi futuro papel en la fábrica de papel de La Mazmorra del Diablo.

Como a fines de enero la nieve estaba insólitamente buena para el trineo, y prometía seguir así durante un período no menor, a pesar del frío intenso, comencé un viernes gris al mediodía en mi trineo de caballo, bien equipado con mantas de búfalo y lobo; y, después de pasar una noche en el camino, al mediodía siguiente avistamos la montaña Woedolor.

La cumbre más lejana humeaba a causa de la escarcha; vapores blancos salían ondulantes desde su cima de blancos árboles, como de una chimenea. La intensa congelación hacía que todo el país pareciese petrificado. Los rieles de acero de mi trineo crujían y rechaban sobre la vítrea y astillada nieve, como si fuera cristal roto. Los bosques que aquí y allá bordeaban la ruta, sentían la misma influencia paralizadora, la mayoría de sus fibras penetradas por el frío, gemían extrañamente —no sólo las ramas que se balanceaban, sino también el tronco vertical— mientras las ráfagas irregulares los barrían sin piedad. Quebradizos por el exceso de escarcha, muchos arcos colosales de granos duros, partidos en dos como la boquilla de una pipa, se amontonaban en la insensible tierra.

Cubierto de escamas de helado sudor, blanco como un carnero lechoso de cuyas fosas nasales salían, a cada respiración, dos brotes de respiración caliente en forma de cuerno, Black, mi buen caballo, de seis años, se sobresaltó en un giro repentino, donde, justo al otro lado de la pista —ni diez minutos caídos—, yacía una vieja cicuta retorcida que se ondulaba oscuramente como una anaconda.

Al llegar al Fuelle, una violenta ráfaga, muerta por detrás, casi empujó mi trineo cuesta arriba. La ráfaga

ligadura entre sobrevida, Überleben, traducción, Übersetzung, y post-maduración, Nachreife. Al mismo tiempo, tanto por azar como por necesidad, las “semillas” de Melville no dejarían —como en Lucrecio— de vincularse con las “letras” 2). Debido a la increíble cantidad de sobres requerida, decide —nos dice en parte por la aventura del viaje y en parte por economía— encargar el papel en la fábrica ubicada en la así llamada “Devil’s Dungeon”.³ En el acápite “Maquinaria y gran industria” de El capital, por caso, Karl Marx se detiene en la figuración de la máquina que, al operar por la combinación de diversas herramientas, en una especie de proceso total, se diferencia la manufactura cuyo proceso estaba dividido y se efectuaba de manera sucesiva. El ejemplo, como si fuese prefigurado por Melville, toca tanto la manufactura moderna de sobres como a la fábrica de papel. Cuestión de sobres y envíos, de descellar el sello, de trazar la huella, de marcar el blanco o marcar cualquier doble borradura. El edificio —según se señala desde el comienzo, el edificio se destacaba como un gran sepulcro blanco respecto del fondo sombrío u hosco de los abetos de la ladera de la montaña en cuyo lugar se alza— estaba rodeado suplementariamente por otros edificios pequeños que, debido a la naturaleza escabrosa del emplazamiento, carecían de una disposición regular. El extraño agrupamiento hace lugar al edificio principal que se erige como una torre de tosco carácter. Torre y pozo, aquí se tuercen entre sí, como en Kafka (“Estamos cavando el pozo de Babel” 4). En la plaza principal y ante el edificio, temblando con su caballo bajo la ventisca, el narrador se dirige a una joven muchacha quien, haciendo una pausa en su carrera desde uno las viviendas adyacentes, volvió hacia él un “rostro pálido por el trabajo y azulado por el frío”, de “mirada sobrenatural con una miseria sin parangón” y luego, en el umbral, vio otra pálida joven que temblaba. Una vez hubo entrado, se encontró con hileras de mostradores en blanco donde se sentaban hileras de chicas en blanco, con blancas carpetas en sus manos blancas, todas doblando papel blanco. Las jóvenes —se agrega en el relato, al cual se injertan estos apuntes, pendientes, como un apéndice dispuesto al modo de una cinta— no parecían tanto ruedas accesorias de la maquinaria general como meros engranajes de las ruedas. Jóvenes mujeres alimentaban con pliegos de papel lo que parecía(n) ser un(os) animal(es) de hierro. Luego su explicar su negocio y de haber firmado el contrato correspondiente, se le solicita a un muchacho, denominado

gruñó a través del paso tembloroso, como si estuviese cargada de espíritus perdidos atados a este mundo infeliz. Antes de llegar a la cima, Black, mi caballo, como exasperado por el viento cortante, se impulsó con sus fuertes patas traseras y arrastró el ligero trineo en línea recta cuesta arriba pasando a rastras por la estrecha hendidura, y descendió enloquecido junto al aserradero en ruinas. El caballo y la catarata se precipitaron juntos en La mazmorra del Diablo.

Con fuerza y determinación, dejando mi asiento y mis ropas, y poniéndome de pie hacia atrás, con un pie apoyado en el salpicadero, raspé y agité el bocado, y lo detuve justo a tiempo para, en una curva, evitar la colisión con la sombría abertura de una roca que estaba tumbada como un león en el camino —una roca al borde de la carretera—.

Al principio no pude descubrir la fábrica de papel.

Toda la hondonada resplandecía de blanco, excepto, aquí y allá, donde un pináculo de granito dejaba al descubierto un ángulo barrido por el viento. Las montañas quedaron atrapadas en mortajas —un paso de cadáveres alpinos—. ¿Dónde está la fábrica? De repente, un sonido, como el zumbido de un remolino, tañó mis oídos. Miré, y allí, como una avalancha detenida, yacía la gran fábrica blanqueada. Estaba subordinadamente rodeada por un grupo de otros edificios más pequeños, algunos de los cuales, por su aire módico y blanco, su gran longitud, sus ventanas gregarias y su expresión incómoda, sin duda eran casas de huéspedes de los operarios. Una aldea blanca, blanca como la nieve en medio de la nieve. Varias plazas y patios, tan rudimentarios como irregulares, se hacían lugar en las agrupaciones un tanto pintorescas de estos edificios, debido a la naturaleza quebrada y rocosa del terreno, que impedía todo método en su disposición relativa. Calles estrechas y callejones, parcialmente bloqueados por la nieve caída del tejado, dividían la aldea en todas direcciones.

Cuando, desviándome del transitado camino donde repicaban las campanas de numerosos granjeros que, aprovechando la fina nieve, arrastraban su madera al mercado y a menudo se diversificaban con veloces cortadores corriendo de posada en posada en las aldeas dispersas, cuando, decía, al desviarme de ese bullicioso camino principal, poco a poco me metí en el la Pipa

Cupido, que le muestre la fábrica. Suerte de tour, que no circula sino por giros, circunvalaciones. Dejando la sala de plegado, el jovencuelo de mejillas rojas y con hoyuelos, de aspecto tan animoso como atrevido, le muestra el molino colosal que giraba y giraba, moviendo toda la maquinaria como un único e inmutable propósito. En la sala de harapos, se apostaban sobre toscos cubículos hileras de jovencitas delante las cuales se alzaban verticalmente largas y relucientes guadañas. De un lado a otro, las jovencitas arrastraban sin cesar largas tiras de trapos desgarrando, a través de las afiladas hojas, las costuras y convirtiendo, así, los jirones casi en pelusa. Narrador y cicerone, visitan luego la gran máquina que fabrica el papel. El narrador está maravillado tanto por el estiramiento como por las interminables circunvoluciones de la máquina. Quien lo guía en su visita, le propone que en un trocito de papel escriba lo él que quiera, y que siga el trayecto de un extremo a otro de la máquina. El narrador escribe el (sobre)nombre de su interlocutor, Cupido, y sigue el trayecto mientras el trozo de papel desaparecía bajo los inescrutables cilindros inferiores de la máquina, para luego verlo emerger gradualmente, de modo que, avanzando y avanzando, se ocultaba, aparecía y volvía a desaparecer. La hoja principal crecía más y más, adquiriendo consistencia. Lentamente, pulgada a pulgada —pues lo sin medida acaece en medio de la métrica de tal deslizamiento que le confería a la pulpa extensión y firmeza— el trozo de papel, el papelito grabado, inscrito, garabateado, desaparecía y aparecía, tembloroso, en medio de grupos inescrutables de cilindros. De pronto, el narrador ve una especie de cascada de papel y luego, al golpe de un sonido de tijeras, cayó una hoja de papel sin plegar con su “Cupido” casi borrado. El sonido —el papel, la narración— cae, tañe, repiquetea como en un efecto de cascada. Desplazando su atención desde los engranajes y cilindros, vio a una mujer de triste aspecto que estaba de pie junto a la máquina. La función de la mujer que atendía el final de la máquina radicaba en recibir continuamente pilas y pilas de papel. Testigo de aquel papel blanco que caía continuamente, el narrador especula acerca de los extraños usos que podría darse a aquellas miles y miles de hojas: sermones, escritos de abogados, recetas de médicos, cartas de amor, certificados de matrimonio, sentencias de divorcio, registros de nacimientos, actas de defunción, etc. Caída, cascada, acaecimiento, casus, cadere, como decíamos, pareciesen vincular materialismo y clinamen (clinamen que no implica sino la ex-

de fuelle de la doncella loca y vi, más allá, la sombría Muesca Negra, algo latente, algo como obvio en el tiempo y en la escena, trajo extrañamente de vuelta a mis pensamientos mi primera visión del oscuro y sucio Temple-Bar. Y cuando Black, mi caballo, raudo atravesó la Muesca, rozando peligrosamente su pared rocosa, recordé cuando estuve en un ómnibus londinense desbocado, que, a grandes rasgos con el mismo tipo de estilo aunque de manera alguna al mismo ritmo, atravesó el antiguo Arco de Wren. Aunque los dos objetos no se correspondían completamente, esta parcial inadecuación sólo sirvió para teñir la similitud no menos con la viveza que con el desorden de un sueño. De modo que, cuando al detenerme en la roca que sobresalía vi por fin las extrañas agrupaciones de los edificios de la fábrica, y con la transitada carretera y Muesca Negra detrás, me encontré completamente solo, silenciosa y secretamente atravesando pasadizos profundamente hendididos en este lugar apartado; y vi el largo y alto edificio principal de la fábrica, con una rudimentaria torre –como para izar cajas pesadas– en un extremo, que se erigía entre sus atestados edificios anexos y pensiones, como la Iglesia del Temple en medio de las oficinas y dormitorios circundantes, y cuando el maravilloso retiro de este misterioso rincón de la montaña fijó todo su hechizo en mí, entonces, lo que faltaba en la memoria, lo suministró toda la imaginación tributaria, y me dije a mí mismo: “Ésta es la contraparte misma del Paraíso de los Solteros, pero nevado y pintado de escarcha hasta convertirlo en un sepulcro”.

Desmonté y me abrí paso con cautela por el peligroso declive –tanto el caballo y como el hombre resbalábamos de vez en cuando por los helados salientes–, y, al final, me dirigí, o la ráfaga me dirigió, a la plaza más grande, delante de uno de los lados del edificio principal. Perforante y estridente como disparos, la ráfaga soplaba en la esquina, y el Río Sangre, a un lado, hervía roja y demoníacamente. Una larga pila de leña, dispuestas como decenas de cuerdas, todas relucientes de hielo encostrado, se alzaba transversalmente en la plaza. Una hilera de postes para caballos, con sus caras norte cubiertas de nieve adhesiva, flanqueaba el muro de la fábrica. La desolada, fría escarcha cubría y pavimentaba la plaza como si de un metal resonante se tratase.

Se repitió la misma similitud invertida: “El dulce y

traña conjunción entre azar y necesidad). Podríamos recordar que Althusser, en una entrevista con Fernanda Navarro, señala que “el materialismo aleatorio plantea el primado de la materialidad sobre todo lo demás, incluyendo lo aleatorio. El materialismo puede ser simplemente la materia desnuda, pero no necesariamente la materia desnuda. Esta materialidad puede ser bien diferente de la materia del físico o del químico o del trabajador que elabora el metal o la tierra. Puede ser la materialidad del dispositivo experimental. Voy al extremo [enfatisa Althusser]: puede ser el simple trazo, la materialidad del gesto que deja un trazo, indiscernible del trazo que deja sobre la pared de una caverna o la hoja de un papel”.⁵ El narrador del cuento de Melville, por su parte, volviéndose hacia a las muchachas mientras yacían en blanco, no puede evitar recordar –involuntariamente, habría que remarcar– aquella célebre comparación de John Locke, quien, para demostrar su teoría de que el hombre no tenía ideas innatas, comparó la mente humana al nacer con una hoja de papel en blanco, algo destinado a ser garabateado, scribbled, aunque alma alguna pudiera decir con qué clase de caracteres. Entre la criba –que separa los granos– y el escriba –que discierne la vida y la muerte–, cómo leer la cuestión del jeroglífico, y de la scripta, de la cripta, se pregunta Jacques Derrida en *Scribble (pouvoir/écrire)*: ¿cómo leer aquí a Melville?, podríamos añadir –sobre todo si ya el popio Melville escribía que “Champollion descifró los arrugados jeroglíficos del granito. Pero no hay Champollion que descifre el Egipto de la cara de cada hombre y de cada ser. La fisiognomía, como todas las demás ciencias humanas, es sólo una fábula pasajera”⁶, como si insistiese en la fabulación de toda fábrica.– Nada excluiría de antemano que un trozo de hoja de papel, un pedacito de papel aleatorio, inscriba la pregunta acerca de la materialidad. El relato de Melville, así, en un doble movimiento, marca la borradura, tachando, pues, la obliteración naturalizante. Marca el blanqueamiento, la constitución o institución del papel blanco y descella, por tanto, toda supuesta pureza. Melville indica, pues, huellas en la blancura (o las huellas de la borradura de las huellas, de los nombres). No habría que desconsiderar que en el artículo “Papeterie” de la *Encyclopédie* de Diderot, se define “Papelería” como un “edificio situado en la caída de una torrente o rápido donde se fabrica papel”. Se añade que este edificio se distribuye según diferentes estancias cuya destinación responde a usos diversos. En primer lugar se detalla el “pozo de

tranquilo jardín del Templo, con el Támesis bordeando sus espacios verdes”, medité extrañamente.

Pero ¿dónde están los alegres solteros?

Entonces, mientras mi caballo y yo estábamos temblando bajo el viento, una muchacha salió corriendo de la puerta de uno de los dormitorios vecinos y, cubriéndose la cabeza desnuda con su fino delantal, se dirigió al edificio de enfrente.

“Un momento, muchacha, ¿habrá acaso algún cobertizo por aquí al que pueda entrar?”

Deteniéndose, volvió hacia mí un rostro pálido por el trabajo y azulado por el frío; mirada sobrenatural con una miseria sin parangón

“Ay, no”, balbuceé, “te confundí. Sigue. De nada preciso”

Conduje mi caballo cerca de la puerta por la que ella había venido. Llamé. Otra joven muchacha pálida y azul apareció, estaba temblando en la puerta mientras, para evitar la ráfaga, celosamente mantenía la puerta entreabierta.

“No. Me equivoqué nuevamente. En el nombre de Dios, cierra la puerta. Pero espera, ¿no hay ningún hombre por ahí?”

En ese momento pasó un personaje de tez oscura y bien abrigado, dirigiéndose a la puerta de la fábrica, y al verlo llegar, la muchacha rápidamente cerró la puerta.

“¿No hay aquí ningún cobertizo para los caballos, señor?”

“Allá, en el leñero”, respondió, y desapareció dentro de la fábrica.

Con mucho trabajo logré meter el caballo y el trineo entre los montones de leña aserrada y cortada. Cubrí luego a mi caballo con una manta, amontoné a mi trineo en la parte superior de la manta apretando bien los bordes alrededor de la pechera y la silla para que el viento no lo desnudara, lo até y corrí renqueando hacia la puerta de la fábrica, entumecido por la escarcha y cargado con mi acorazado de cochero.

descomposición” que es el lugar donde “la ropa vieja con la que se hace el papel se pudre y se pudre”. Entre las otras salas cuentan “la batería” (“cuya agua pone en operación a los mazos armados de cuchillas, para picar y reducir a pulpa el lino viejo”, lo que forma el molino de papel), “el tanque” (donde se congelan los papeles en los marcos), el “tendedero” (donde se secan), las “tiendas” (donde se empaquetan y se doblan), así como “cobertizos y hornos” para la leña y el carbón que se precisan en una fábrica de papel, y las “viviendas” para las trabajadoras. Por lo tanto, la palabra “papelería” nombra el montaje de edificios y máquinas necesarias para una fábrica que fabrica el papel, así como el arte del hacerlo (noción a la que se dedicará el artículo de la Encyclopédie). Desde el comienzo, como el primer punto de una suerte de hilván, se remarca la importancia de los trapos con los que se fabrica el papel: “Les chiffons dont le papier est formé, qu’on appelle aussi drapeaux, passent par un grand nombre d’opérations avant d’être convertis en cette singulière étoffe”.⁷ El texto, también suerte de tejido, se propone, pues, explicitar la formación del papel a partir los trapos —lona de lino o cáñamo, y no de lana o algodón— siguiendo las operaciones en el orden en que se suceden en las fábricas más acreditadas, especialmente de la fábrica de papel de L’anglée —que contaba con molinos de estilo holandés, y cuyo director fuese el Sr. Prevost—. Como la Encyclopédie, en Eva y David Honoré de Balzac también refiere no sólo a L’anglée sino también a los harapos o trapos, en el contexto de una suerte de historial del papel: “[...] Los traperos recojen por toda la Europa los harapos y los trapos viejos y compran los desechos de toda clase de tejidos [...] Estos harapos, escojidos por clases, se almacenan en casa de los comerciantes de trapo al por mayor, los cuales abastecen las fábricas de papel [...] el fabricante lava sus trapos y los reduce a una papilla clara, que cuela por una tamiz sobre un molde de hierro, llamado forma, cuyo interior tiene una tela metálica en medio de la que se encuentra la filigrana que da su nombre al papel. Del tamaño de la forma dependen siempre las dimensiones del papel”.⁸ Cuestión hylemórfica la cuestión del papel. Entre materia y forma —hyl□ y morph□—, la serie de menciones a los trapos u harapos en el cuento de Melville (“strips of rags”, “rags”, “rag-room”, “heaps of rags”, “raggy life”), bien podría permitir leerle como una suerte de traperero, en inglés “ragpicker”, que es también la traducción del “chiffonnier” o “Lumpensammler” en el Das Passagen Werk de

Inmediatamente me encontré de pie en un espacioso lugar, intolerablemente iluminado por largas hileras de ventanas que enfocaban hacia el interior la escena nevada del exterior.

En las hileras de mostradores que parecían blancos se sentaban hileras de muchachas que parecían inexpresivas blancas, con blancas carpetas en sus manos blancas, todas doblando en blanco papel blanco.

En un rincón había un enorme armazón de hierro pesado, con una cosa vertical parecida a un pistón que se elevaba y bajaba periódicamente sobre un pesado bloque de madera. Ante él —su manso ministro— había una muchacha alta que estaba alimentando al animal de hierro con pliegos-papel de color rosa que, a cada golpe hacia abajo de la máquina parecida a un pistón, recibía en la esquina la impresión de una corona de rosas. Miré desde papel rosado a la mejilla pálida, pero no dije nada.

Sentada ante un largo aparato, encordado con largas y delgadas cuerdas como un arpa cualquiera, otra muchacha lo alimentaba con hojas de papel de aluminio que, tan pronto como curiosamente se alejaban de ella por las cuerdas, eran retiradas en el extremo opuesto de la máquina por una segunda muchacha. Llegaban a la primera en blanco, y a la segunda rayados.

Miré la frente de la primera muchacha y vi que era joven y blanca; miré la frente de la segunda muchacha y vi que estaba rayada y arrugada. Entonces, mientras las seguía mirando, ambas —para variar un poco la monotonía— intercambiaron de lugar; y donde había estado la joven de hermosa frente ahora se apostaba la joven rayada y arrugada.

Elevada en lo alto de una estrecha plataforma, y aún más alta sobre un alto taburete que la coronaba, estaba sentada otra figura sirviendo a algún otro animal de hierro; mientras que debajo de la plataforma estaba sentada su compañera en una especie de recíproca asistencia.

No se aspiraba sílaba alguna. Nada se oía salvo el zumbido bajo y constante de los animales de hierro. La voz humana había desaparecido del lugar. La maquinaria, que parecía jactarse de ser esclava de la humanidad,

Walter Benjamin.⁹ Melville, como el trapero que se ocupa de los harapos, recoge, paso a tirones, los fragmentos arruinados, los escombros o restos de l(a) capital, los desechos y desperdicios de la gran ciudad. La trama y la urdimbre del texto de Melville, por circunvalaciones y giros, traza los jirones para leer, podríamos decir también siguiendo Benjamin, “lo que nunca ha sido escrito” y lo que, en lo blanco, ha sido casi borrado. No hay papel sin harapos. Más aún, el papel no es sino el resto, lo que queda de un proceso de pudrimiento —pudrición que es a la vez huella, texto—. Así, entonces, si a posteriori —por tanto, en este registro, a priori— texto es tejido, si papel es harapo, y si en cierta medida (re)leer es (re)ligar, en el relato de Melville se dibuja, a destiempo, el desplazamiento del texto como una costura que no deja aparecer sino el trazo discontinuo de sus puntos. En *Desembalo mi biblioteca*, Walter Benjamin figura la escena del coleccionista a partir de la biblioteca en medio de una pila de volúmenes: “Aquí está. No se encuentra aún instalada en los estantes, todavía no la ha envuelto el tedio ligero de la clasificación. Tampoco puedo recorrer sus hileras para revisarla, acompañado de interlocutores amigos. Pero no teman. Aquí me limito a rogarles que se trasladen conmigo entre el desorden de cajas desclavadas, en un ambiente saturado de polvo de madera, sobre un suelo cubierto de papeles rotos [...]”.¹⁰ Se podría desprender, como una de las múltiples fibra de los múltiples harapos, que la mostración o exposición —*Darstellung*, diría— de que el papel blanco está asediado de impresiones fantasmales, implicaría que pregunta por la “cosa literaria” (y por tanto la pregunta por la cosa en general: “Toda clase de escritos se escribirían en aquellas cosas ahora vacías, vacantes”) no podría sino demorarse —para usar una expresión de Derrida— en esos “espacios en blanco, sin los que ningún texto nunca puede proponerse como tal”.¹¹ Texto alguno, por tanto, podría proponerse como texto sin esos espacios en blanco, pero texto alguno podría borrarlos del todo. Esto exige la afirmación de una escritura vaga, sin-papeles, incluso, tan fuera de ley como fuera de trabajo. Habrían de contarse, acaso, los/las forajidos, fuera de trabajo y fuera de ley en Melville. La cuestión del texto como aquello que no se deja reapropiar bajo la sublimidad del padre ni cerrarse sobre sí, exige la cuestión de cierta indigestión que marcaría desde dentro cualquier digestión, por ejemplo, de orden hegeliano. Así, luego de indicar que la máquina debía estar siempre en funcionamiento, pues la pulpa no podía dejar de

aquí estaba atendida servilmente por seres humanos, que la servían silenciosa y avergonzadamente como un esclavo sirve al sultán. Las muchachas no parecían tanto ruedas accesorias de la maquinaria general como meros engranajes de las ruedas.

Capté toda esta escena a mi alrededor de un modo instantáneo, de un solo vistazo –incluso antes de que hubiera procedido a desenvolver la pesada punta de piel que llevaba alrededor del cuello–. Tan pronto había comenzado, el hombre de tez oscura que estaba cerca, lanzó un grito repentino y, agarrándome del brazo, me arrastró al aire libre y, sin detenerse a decir palabra, cogió al instante un poco de nieve congelada y comenzó a frotarla en mis dos mejillas.

“Dos manchas blancas como el blanco de sus ojos”, dijo, “hombre, tiene las mejillas congeladas”.

“Bien puede ser” –murmuré– “Es de extrañar que la escarcha de la Mazmorra del Diablo no dañe más profundamente. Frótela”.

Pronto un dolor horrible y desgarrador se apoderó de mis mejillas reanimadas. Era como si dos sabuesos demacrados, uno a cada lado, las mordisquearan. Yo parecía Acteón.

Poco después, cuando todo hubo terminado, volví a entrar en la fábrica, di a conocer el asunto de mi negocio, lo cerramos satisfactoriamente y luego solicité que me condujeran por todo el lugar para verlo.

“Cupido es el chico para eso”, dijo el hombre de tez oscura. “¡Cupido!”, y con este extraño y extravagante nombre llamó a un muchachito con hoyuelos, mejillas rojas, de aspecto animoso y atrevido, que se comportaba con bastante imprudencia, pensé, al deslizarse entre las chicas de aspecto pasivo, como un pez dorado entre olas sin matices –pero, según pude ver, haciendo nada en particular–, el hombre le ordenó que guiara al extraño a través del edificio.

“Venga primero y mire la rueda de agua”, dijo este vivaz muchacho, con aire de importancia juvenil y enérgica. Saliendo de la sala de plegado, cruzamos unos tablones húmedos y fríos, y nos detuvimos debajo de un gran cobertizo mojado, bañado incesantemente de espuma, como la proa verde cubierta de percebes de

circular a lo largo de cilindros giratorios, el narrador agrega –todo aquí no parece sino ir agregándose– que algo de estupor –con el “alma errante”, también dirá– se apoderó de él al contemplar aquel inflexible animal de hierro, esa maquinaria pesada y elaborada que, en mayor o menos medida, podría provocar un extraño temor en el corazón humano, como podría hacerlo un Behemoth viviente y jadeante (que haría falta leer con el Leviathan de Moby-Dick). La mostración del inflexible animal de hierro, de tan terrible necesidad-fatalidad metálica, expone tanto la continua circulación de la pulpa –su avance, por tornas, misterioso, invisible, tenue, fino, invariable– como la continua producción de pilas de papel y de hileras de mujeres de descolorido aspecto: “Ante mis ojos, allí, pasando en lenta procesión a lo largo de los cilindros giratorios, me parecía ver, pegados a la pálida insipiencia de la pulpa, los rostros aún más pálidos de todas las pálidas muchachas que había contemplado aquel pesado día. Lentamente, lúgubrementemente, suplicantes, aunque sin resistirse, brillaban a lo largo, mientras su agonía quedaba tenuemente delineada en el papel imperfecto como la huella del rostro atormentado en el manto de Santa Verónica”. Esta suerte de primer motor metálico o jadeante Behemoth, esta cosa de metálica necesidad inamovible, produce y hace circular –no sin pretender hacer desaparecer el mecanismo– tanto pliegos de papel como los blancos rostros de las blancas jovencitas en continua fatalidad. Respecto de la mecanización de la manufactura, la incorporación y desarrollo de procedimientos técnicos, Melville expone, pues, la mekhané constitutiva no solo de la producción artificial sino de la expresión misma del rostro. La producción toca a la aisthesis así como todo negocio está asediado por los principios del jobbery. ¹² Producción y reproducción –de la diferencia sexual–. Así, el narrador de Melville pregunta porqué siempre se les denomina “muchachas” o “chicas” a las operarias de este tipo de fábricas, y se le responde que se debe al hecho de que no se contratan mujeres casadas. Cuestión histórico-intensiva.¹³ Bien destacan Georges Duby y Michelle Perrot que las manufacturas textiles británicas solicitaban preferentemente muchachas, mientras que en Estados Unidos especificaban que estas niñas y sus familias debían ser blancas, y que en Escocia, en Penicuik, el administrador de una fábrica de papel de Cowan había declarado en 1865 que “con el propósito de evitar que los niños queden descuidados en sus casas, no empleamos madres de niños pequeños”.¹⁴ Se

alguna embarcación de la India Oriental durante un vendaval. Aquí daban vueltas y vueltas las enormes revoluciones de la oscura y colosal rueda de agua, sombría con su único e inmutable propósito.

“Esto pone en marcha toda nuestra maquinaria, señor; en cada parte de todos estos edificios; donde trabajan las muchachas y todo”.

Miré y vi que las turbias aguas del Río Sangre no habían cambiado de tono al ser utilizadas por el hombre

“¿Ustedes sólo hacen papel en blanco; sin ningún tipo de impresión, supongo? ¿Todo papel en blanco, no?”

“Ciertamente; ¿Qué más debería producir una fábrica de papel?”

El muchacho ahí me miró como si sospechara de mi sentido común.

“¡Oh, por supuesto!”, dije confundido y tartamudeando. “Me pareció muy extraño que las aguas rojas se convirtieran en papel pálido, quería decir”.

Me llevó por una mojada y malograda escalera hasta una gran habitación luminosa, amueblada sin nada visible excepto rústicos receptáculos parecidos a pesabres dispuestos alrededor de todos sus lados; y junto a estos pesabres, como tantas yeguas atadas a las estanterías, había hileras de muchachas. Delante de cada una de ellas se alzaba verticalmente una guadaña larga y reluciente, fijada inamovible al pesebre en su parte inferior. La curva de la guadaña, y el hecho de que no tuviera asa, la hacía parecer exactamente una espada. De un lado a otro, a través del borde afilado, las muchachas arrastraban constantemente largas tiras de harapos, lavados de blanco, que eran recogidos de cestas dispuestas a un lado. Desfibraban, así, cada costura, convirtiendo los jirones casi en pelusa. El aire estaba lleno de finas partículas venenosas que se lanzaban sutilmente desde todos lados, como motas en los rayos del sol, hacia los pulmones.

“Este es el cuarto de trapos”, tosió el muchacho.

“Aquí resulta ser bastante sofocante”, tosió en respuesta; “Pero las muchachas no tosen”.

trata, con ello, de la producción e impresión de la experiencia abierta al malentendido, a la errancia, de modo que tanto la verdad como la imagen verdadera (“vero icono” o “Verónica”, si se quiere) están atravesadas constitutivamente por la posibilidad del accidente, de lo caedizo. Lo que toca al error o la vacancia de sentido en la determinación de la expresión “botones de soltero”. No se trata, por cierto, de una suerte de revelación de las fuentes pretendidamente originales. Si cabe remitir, enviar a un texto –más de uno– que podría tocar este punto –no sin poner en funcionamiento otra mecánica de la cita–, cabría aludir, por ejemplo, a “Qual, Quelle” de Jacques Derrida, donde, trazando la marca de la división en el comienzo, no remonta “el curso” sino que sigue las señales como un “arrugamiento regular de cada página”¹⁵ y a Papel máquina donde se alude a “lo «blanco» de la escritura” como “el espaciamiento, el intervalo”, “el fondo del fondo”, “la figura del fondo sobre cuyo fondo se destacan las figuras y las letras que abre siempre a un fondo de papel”, “el ‘fondo’ indeterminado del papel” que también “es superficie, soporte y sustancia (hypokeimenon), sustrato material, materia informe y potencia en potencia (dynamis), poder virtual o dinámico de la virtualidad”.¹⁶ Respecto de marcar el blanco –sintagma que proponíamos para leer el tártaro de las doncellas– podríamos a su vez recordar que en “Tímpano”, por ejemplo, Derrida precisa que Márgenes de la filosofía “se trata constantemente de interrogar la relevancia del límite”¹⁷, de modo que los textos que componen este libro, incluido “La mitología blanca”, “plantean la cuestión del margen”, interrogando la filosofía “más allá de su querer-decir” no tratándola solo como un discurso sino como “un texto determinado, inscrito en un texto general, encerrado en la representación de su propio margen” lo que implica, pues, recordar que “más allá del texto filosófico, no hay un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente”.¹⁸ Más aún, en La diseminación: “La diseminación de los blancos [dissémination des blancs] (no diremos de la blancura [blancheur]) produce una estructura topológica que circula infinitamente sobre sí misma mediante el suplemento incesante de una vuelta de más [supplément incessant d’un tour de trop]: más metáfora, más metonimia [plus de métaphore, plus de métonymie.]. Volviéndose todo metafórico, no hay ya sentido propio y, por lo tanto, metáfora [Tout devenant métaphorique, il n’y a

“Ah, están acostumbradas”.

“¿De dónde obtienen semejante cantidad de trapos?”, dije cogiendo un puñado de una cesta.

“Algunos del campo de los alrededores; otros de lugares lejanos del mar, Leghorn y Londres”

“No es improbable, entonces”, murmuré, “que entre estas piladas de trapos haya algunas camisas viejas reunidas en los dormitorios del Paraíso de los Solteros. Pero todos los botones se han caído. Te lo ruego, muchacho, dime: ¿has encontrado alguna vez algún botón de soltero por aquí?”

“Ninguno crece en esta parte del país. La Mazmorra del Diablo no es un lugar para flores”.

“¡Oh! ¿Te refieres a las flores así llamadas –botones de soltero?”

“¿Y no era eso lo que preguntó? ¿O se refiere a los botones de pecho dorados de nuestro jefe, el viejo Bach, como lo llaman, cuchicheantes, todas nuestras chicas?”

“Entonces el hombre que vi abajo es soltero, ¿cierto?”

“Oh, sí, es un Bach, un solterón”.

“Los filos de esas espadas, si veo bien, están vueltos hacia afuera, hacia las chicas; pero sus harapos y sus dedos vuelan de tal manera que no puedo verlo con distinción”.

“Vueltos hacia afuera”.

Sí –murmuré para mí mismo– lo veo ahora, vueltos hacia afuera, y cada espada se yergue con el filo hacia afuera, delante de cada muchacha. Si mi lectura no me falla, así también, en tiempos lejanos, los prisioneros de estado condenados iban de la sala del juicio a su destino final: ante un oficial asiendo una espada con el filo hacia afuera, en señal de su sentencia fatal. Entonces, a través de la palidez tísica de esta vida vacía, en blanco y andrajosa, estas chicas blancas van a la muerte.

“Esas guadañas parecen muy afiladas”, volviéndose nuevamente hacia el niño.

plus de sens propre et donc plus de métaphore]”.¹⁹ Mitología blanca: la metafísica ha borrado que no hay margen blanco, borrando así la escena ficticia que la ha producido: “La metafísica –mitología blanca que reúne y refleja la cultura de Occidente: el hombre blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su logos, es decir, el mythos de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar la Razón”²⁰. Por cierta circunvalación que no es simplemente un giro entre otros, sino un paso intensivo, a partir del relato de Melville aparece incluso la relación entre *raison* y *raza*, o bien, la instalación –su borradura– de tal ligazón que toca, así, la semántica, la lógica y la axiomática (con todo, la lengua) del racismo.²¹ El texto de Melville, porta, como un sobre infinito, la demanda o exigencia de lecturas de aquello que, en cuanto formación plástica, y sin como tal, puede tomar formas metonímicas de manera interminable al tiempo que intenta construir –y ocultar, ahí la posibilidad de una violencia inscrita desde ya– las condiciones políticas de su existencia. *Après coup*, “... the Tartarus of Maids” se inscribe como puesta en cuestión en esta secuencia de la metafísica como juego textual obliterado, que toma –cuestión de la violencia– su mythos, su idiom como forma universal. ¿Qué sigue sino el narrador sino la producción de lo que se pretenderá tomar como tal, como superficie natural de inscripción? ¿Qué nos muestra Melville sino la escena que pretende borrar la escena fictiva que la produce y condiciona? Más allá y más acá, los pliegues del relato de Melville nos muestra que la violencia de la fábrica de papel requiere tanto su violencia efectiva como el ocultamiento de esa violencia —doble borramiento, por el cual no sólo se borra lo otro, sino que se borra el proceso de borradura—. Es decir, que se yergue o aposta a condición de ocultar las vías por las cuales la fábrica de papel es también el proceso de fabricación un hades que pretende ser naturalizado. Se trata, pues, de que la producción borra la escena fictiva que la produce, cuyo desmontaje, como futuro anterior, *post data* o *post scriptum*, podría rastrearse –como decíamos lo hace Melville desde el comienzo de la narración– según series de injertos. Dicho de otro modo, “...el tártaro de las doncellas” es montaje que destituye la obliteración del juego textual y sexual. Como decíamos anteriormente, Melville traza la huella o marca el blanco. Se trata, así, de descellar el sello, trazar la huella, de marcar el blanco o marcar la doble borradura de los pálidos rostros, enlutados, fulgurantes, suplicantes de las

“Sí; ellas tienen que mantenerlas así. ¡Mira!”

En ese momento, dos de las muchachas, dejando caer sus harapos, operaron una piedra de afilar a lo largo de la hoja de la espada. Mi sangre, inhabituada, se coaguló ante el agudo chirrido del acero atormentado.

Ellas son sus propias verdugos; ellas mismas afilando las mismas espadas que las matan –medité.

“¿Qué hace que esas chicas estén blancas como una hoja, muchacho?”

“Por qué” –con un centelleo travieso, pura bromilla ignorante, sin conocer la crueldad en el corazón– “Supongo que el manejo incesante de tales retazos de hojas, de sábanas, tan blancas las vuelven blanquecinas”.

“Dejemos el cuarto de trapos, muchacho”.

Más trágica y más inescrutablemente misteriosa que cualquier visión mística, humana o maquinal, en la fábrica toda, era la extraña inocencia de la crueldad-cordialidad de corazón de este muchacho endurecido por la costumbre.

“Y ahora”, dijo alegremente, “supongo que querrá ver nuestra gran máquina, que nos costó doce mil dólares el otoño pasado. Esa es también la máquina que fabrica el papel. Por este camino, señor”.

Siguiéndolo, crucé un lugar grande y salpicado, con dos grandes vasijas redondas, llenas de una cosa blanca, húmeda que parecía lanoso, no muy diferente a la parte albuminosa de un huevo muy ligeramente hervido en agua.

“Ahí”, dijo Cupido, golpeando descuidadamente las vasijas, “estos son los primeros comienzos del papel; esta pulpa blanca que ve. Mire cómo nada burbujeando, en vueltas y vueltas, movida por la paleta de aquí. Desde aquí se vierte desde ambas vasijas hacia ese canal común de allí; y así se dirige, mezclada y pausadamente, hacia la gran máquina. Y ahora vamos por allá”.

Me condujo a una habitación sofocante, con un extraño calor abdominal, como la sangre, como si aquí, verdaderamente, se estuvieran desarrollando por fin las partículas germinales que había visto recientemente.

jóvenes muchachas que están oscuramente dibujados, impresión atormentada, plegadas a los pliegos de papel.

NOTAS

1. Melville, Herman “The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids” en *The Apple-Tree Table and Other and Other Sketches*. Princeton: Princeton University Press, 1922, pp. 167-210. Traducción y apunte, Javier Pavez.

2. Véase Jacques Derrida, “Mis chances. Encuentro con algunas estereofonías epicúreas” en *Psyché. Invenciones del otro*. Adrogué, Ediciones La Cebra, 2017, pp. 385-424. especialmente, pp. 393-395.

3. Escribe Marx: “[...] En la manufactura moderna de sobres, por ejemplo, un obrero doblaba el papel con la plegadera, otro lo engomaba, un tercero daba vuelta la solapa en la que se imprime la marca, otro abollonaba dicha marca, etc., y en cada una de estas operaciones parciales cada uno de los sobres tenía necesariamente que cambiar de manos. Una sola máquina de hacer sobres ejecuta todas estas operaciones de un solo golpe y produce 3.000 y más sobres por hora. Una máquina norteamericana de hacer bolsas de papel, exhibida en la exposición industrial de Londres de 1862, corta el papel, engruda, pliega y hace 300 piezas por minuto [...] Ya sea tal máquina de trabajo nada más que la palin-genesia mecánica de un instrumento artesanal más complejo, o la combinación de instrumentos simples heterogéneos, particularizados por la manufactura, en la fábrica esto es, en el taller fundado en el empleo de maquinaria reaparece siempre la cooperación simple, y ante todo, por cierto (prescindimos aquí del obrero), como conglomeración espacial de máquinas de trabajo similares y que operan simultáneamente [...] La moderna fábrica de papel puede servir de ejemplo, tanto en lo que se refiere a la continuidad de la producción como en lo tocante a la puesta en práctica del principio automático. En el caso de la producción papelera es posible, en general, estudiar provechosa y detalladamente la diferencia que existe entre diversos modos de producción basados en medios de producción diferentes, así como el nexo entre las relaciones sociales de producción y esos modos de producción: la antigua elaboración alemana de papel, en efecto, nos proporciona un ejemplo de la producción artesanal; la de Holanda en el siglo XVII y Francia en el XVIII, una muestra de la manufactura propiamente dicha; la Inglaterra moderna, un modelo de la fabricación automática en este ramo, y además en China y en la India subsisten aún dos formas paleoasiáticas diferentes de la misma industria” (Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Libro I. Vol II. El proceso de producción de capital. Trad. Pedro Scaron. México D.F.: Siglo XXI, pp. 460-461).

4. Franz Kafka, *Narraciones y otros escritos. Obras completas*. Barcelona: Galaxia Guttemberg, 2003, p. 845.

Ante mí, enrollado como un largo manuscrito oriental, yacía extendida una longitud continua de estructura de hierro, multitudinaria y mística, con toda suerte de rodillos, ruedas y cilindros, en un movimiento mesurado e incesante.

“Aquí. Ahora primero viene la pulpa”, dijo Cupido, señalando el extremo más cercano de la máquina. “Vea: primero se vierte y se extiende sobre este amplio tablero inclinado, y luego, mire, se desliza, delgada y temblorosa, debajo del primer rodillo de allí. Ahora continúe y observe cómo se desliza desde debajo hasta el siguiente cilindro. Allá: Vea cómo ahora se ha vuelto un poco menos pulposa. Un paso más y se extiende aún más hasta alcanzar una ligera consistencia. Otro cilindro más, y se vuelve tan entretejida, aunque aún no sea más que una simple ala de libélula, que aquí forma un puente aéreo, como una telaraña suspendida, entre dos rodillos más separados; y fluyendo sobre el último, y otra vez por debajo, y doblándose allí fuera de la vista por un minuto entre todos esos cilindros mezclados que ves indistintamente, reaparece aquí, pareciéndose ahora por fin un poco menos a pulpa y más a papel, pero aún, todavía por un momento, bastante delicada y defectuosa. Sin embargo –un poco más adelante, señor, por favor– aquí, en este punto, adquiere una apariencia real, como si pudiera llegar a ser algo que al final usted pudiese manejar. Pero aún no ha terminado, señor. Le queda un buen camino aún por recorrer, y muchos más cilindros deben enrollarla”

“¡Bendice mi alma!” –dije asombrado por el alargamiento, las interminables circunvoluciones y la deliberada lentitud de la máquina– “Debe tomar mucho tiempo para que la pulpa pase de un extremo a extremo y salga papel”.

“¡Oh! No tanto” –sonrió el precoz muchacho, con aire superior y condescendiente– “sólo nueve minutos. Pero mire, puede probarlo por usted mismo. ¿Tiene un pedacito de papel? ¡Ah! Aquí hay un pedazo en el suelo. Ahora márkelo con la palabra que usted quiera y permítame dejarlo aquí y veremos cuánto tiempo tarda antes de que salga por el otro extremo.

“Bueno, permítame” –dije, sacando mi lápiz– “Ven, lo marcaré con tu nombre”.

5. Louis Althusser, *Filosofía y marxismo*. Entrevista por Fernanda Navarro. México D. F.: S. XXI, 1988, p. 34. Punto seguido, añade Althusser: “Las cosas llegan tan lejos que Derrida ha mostrado que el primado del trazo (de la escritura) se encuentra hasta en el fonema emitido por la voz que habla. El primado de la materialidad es universal”.

6. Hermann Melville, *Moby Dick, o La ballena* (Trad. de J. M. Valverde). Ediciones perdidas. p. 483.

7. Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Vol. 11., p. 834.

8. En *Eve y David*, Honoré de Balzac ofrece una suerte de breve historia del papel “producto no menos maravilloso que la impresión a la cual sirve de base”. Apunta que a través de infinitas trabas comerciales, el papel logró llegar desde china a Asia Menos, en donde se usaba una papel de algodón machacado. La necesidad de reemplazar al pergamino –se apunta, dado su excesivo precio– hizo encontrar, como una suerte de imitación del papel bombiciano, al papel de trapo: “De este modo [afirma David, en la novela] perfeccionóse el papel oscuro y lentamente”, destacando, incluso, (pasando por el reinado de Carlos VI, Faust, Coster, Guttemberg, y varios desconocidos artesanos) que la papelería se apropió a las necesidades de la tipografía, así como que las marcas de papel y de los nombres dados a los caracteres fueron dados según las marcas que llevaban en el cetro del pliego, o según las obras en que fueron estrenados. Al mismo tiempo, también se refiere a las dimensiones del papel (“Antes de la invención del papel mecánico, cuya extensión es ilimitada, el tamaño mayor era el de Jesus. Las dimensiones del papel para imprimir estaban sometidas a las de los mármoles de las prensas”) así como (en un breve bosquejo que nombra a Sechard, Denis Robert d’Essonne, Didot-Saint-Leger, Ambrosio Didot) a la necesidad de producir un papel más económico: “invenciblemente [...] todas las grandes adquisiciones de la industria y de la inteligencia se han verificado con una excesiva lentitud y por medio de agregaciones imperceptibles, absolutamente del mismo modo que procede la naturaleza. Para llegar a su perfección, la escritura, el lenguaje quizás... han pasado por las mismas vacilaciones que la tipografía y la papelería”. El asunto del argumento se desplaza para indicar que la dificultad no radica en la fabricación sino en el precio (relación precio calidad) cuestión de radical importancia para la literatura, las ciencias y la política: “Mad. Masson ensayaba ya en 1794 el medio de convertir los papales impresos en papel blanco; lo cual consiguió al fin ¡pero a qué precio! En Inglaterra, en 1890, el marqués de Salisbury intentaba al mismo tiempo que Seguín en Francia, y en 1801, emplear la paja en la fabricación de papel. Una multitud de géneos distinguidos se han agitado en torno a la idea que yo quiero realizar [...] El lienzo de hilo, a causa de su alto precio ha sido reemplazado por el de algodón. Aunque la duracion del hio, comparada con la del algodón, hace en definitiva que el primero salga más barato que el segundo, como los pobres no pueden disponer de grandes cantidades, prefieren siempre el algodón y sufren en virtud del ¡voe vicis! pérdidas enormes. La clase media hace lo mismo que los pobres. De esta manera llegara un dia en que faltará el hilo y será formoso servirse de los trapos de algodón. Así es que la Inglaterra, en donde el algodón ha re-

Pidiéndome que sacase mi reloj, Cupido dejó caer hábilmente el papelito ya inscrito en una parte expuesta de la incipiente masa.

Instantáneamente mi ojo marcó el segundero en la placa de mi reloj.

Lentamente, seguí el deslizamiento, pulgada a pulgada: a veces deteniéndome durante medio minuto mientras desaparecía bajo inescrutables grupos de cilindros inferiores, pero solo para emerger nuevamente de manera gradual; y así, una y otra vez, sucesivamente –pulgada a pulgada, ahora a la vista, iba deslizándose a lo largo como una peca sobre la hoja temblorosa, y luego, desapareciendo de nuevo por completo; y así, una y otra vez, sucesivamente– pulgada a pulgada, todo el tiempo la hoja principal iba creciendo más y más hasta su firmeza final– cuando de repente vi una especie de caída de papel, no muy diferente de una cascada de agua; un sonido de tijera golpeó mi oído, como si se rompiera una cuerda; y cayó una hoja sin plegar de perfecto papel de aluminio, con mi “Cupido” casi desvanecido, y todavía húmedo y caliente.

Mis viajes habían llegado a su fin, porque aquí estaba el fin de la máquina.

“Bueno, ¿cuánto tiempo pasó?” dijo Cupido.

“Nueve minutos menos un segundo”, respondí, mirando el reloj en mano.

“Se lo dije”.

Por un momento una curiosa emoción de apoderó de mí, no del todo diferente a la que podría experimentar ante el cumplimiento de alguna misteriosa profecía. Pero qué absurdo, pensé de nuevo. La cosa es una mera máquina, cuya esencia es la puntualidad y la precisión invariantes.

Previamente absorta por las ruedas y los cilindros, mi atención ahora se dirigió hacia una mujer de aspecto lamentable apostada junto a mí.

“Es, más bien, una persona mayor que está atendiendo, tan silente, la máquina. Tampoco parece del todo habituada a ello”.

“Oh”, dijo susurrante y deliberadamente Cupido a tra-

emplazado al hilo en las cuatro quintas partes de la población, ha comenzado a fabricar el papel de algodón. Este papel, que tiene el grande inconveniente de cortarse y romperse, se disuelve en el agua con tanta facilidad, que un libro de papel de algodón se convertiría en pasta dejándole sumergido en ella durante un cuarto de hora, mientras que uno de hilo no se echaría a perder aunque permaneciese en el agua dos horas enteras. Hemos llegado a un tiempo en que, a causa de la disminución de las fortunas por igualdad, todo se empobrecerá; queremos lienzos y libros baratos, del mismo modo que empezamos a querer los cuadros pequeños por no tener en nuestras habitaciones modernas espacio suficiente para colocar los grandes, El resultado de esto será que se las camisas y los libros dudarán poco”. Honoré de Balzac, *Eva y David*. Continuación de *Un grande hombre de provincia* en París. Trad. D. Juan Ruiz de Cebro. Madrid: 1853, Imprenta de La Iberia. Véase esp., pp. 45-52.

9. Escribe Benjamin en el Libro de los pasajes: “El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desarrapado en el doble sentido de vestirse con harapos y ocuparse de ellos. «Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que perdido, todo cuanto ha despreciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute.» (Sobre el vino y el hachís, en *Obras*, I, pp. 249-250). Baudelaire, como resulta evidente por esta descripción en prosa del trapero, de 1851, se reconoce en él. El poema que recoge otra afinidad, que califica de inmediata, con el poeta: «Se ve venir a un trapero, moviendo la cabeza, / tropezando y chocándose con las paredes como un poeta, / y, sin preocuparse de los soplones, sus súbditos, / desahoga todo su corazón en gloriosos proyectos» [J 68, 4] p. 357; “Los andares a tirones del trapero no necesitan estar bajo influencia del alcohol; pues debe pararse cada instante para examinar el desecho que arroja <a> su capazo.” [J 77, 4] p. 371; “El gesto del héroe moderno está prefigurado en el trapero: su paso a tirones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad.” [J 79 a, 5] p. 374. Al respecto, también véase “El París del Segundo imperio en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972, especialmente pp. 98 y ss.

10. Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Barcelona: Centellas, 2012, p. 31.

11. Habría que recomenzar, como una partida falsa, con un dato o una data que Derrida incluye en de *La escritura y la diferencia*: “Al fechar estos textos, quisiéramos señalar que, en el momento de releerlos [relire], para religarlos [relier], no podemos mantenernos a la misma distancia de unos que de otros. Lo que sigue siendo aquí el desplazamiento de una cuestión configura ciertamente un sistema. Habríamos sabido dibujarlo retrospectivamente [après coup], mediante alguna costura [couture] interpretativa. De ese sistema no hemos dejado aparecer más que el dibujo punteado [pointillé], administrando o abandonando esos espacios en blanco, sin los que ningún texto nunca puede propo-

vés del ruido, “ella vino la semana pasada. Antes era enfermera, pero el negocio en esta zona es tan pobre que ella lo abandonó. Pero mire el papel que ella está apilando allí”.

“Ay, papel tamaño folio”, dije manipulando las pilas de hojas húmedas y calientes, que continuamente llegaban a las manos extendidas de la mujer. “¿No se produce nada más que papel tamaño folio en esta máquina?”

“Oh, a veces, pero no a menudo, hacemos trabajos más finos –hojas color crema y hojas reales, las llamamos. Pero como el papel folio es la principal demanda, la mayoría de las veces producimos papel folio”.

Esto fue muy curioso. Contemplando aquel papel en blanco que caía, caía y caía continuamente, mi mente se preguntaba por los extraños usos que eventualmente se darían a aquellas miles de hojas. Toda clase de escritos se escribirían en aquellas cosas ahora vacías, vacantes: sermones, escritos de abogados, prescripciones médicas, cartas de amor, certificados de matrimonio, sentencias de divorcio, registros de nacimientos, actas de defunción, en un etcétera sin fin. Entonces, volviendo a ellas mientras yacían en blanco, no pude evitar recordar aquella célebre comparación de John Locke, quien, para demostrar su teoría de que el hombre no tenía ideas innatas, comparó la mente humana al nacer con una hoja de papel en blanco, algo destinado a ser grabado o garabateado, aunque alma alguna pudiera decir con qué clase de caracteres.

Caminando lentamente de un lado a otro a lo largo de la máquina, que aún seguía zumbando con su juego, me sorprendió tanto la inevitabilidad como el poder de evolución en todos sus movimientos.

“¿Esa fina telaraña de ahí”, dije, señalando hoja en su etapa más imperfecta, “¿nunca se rasga ni se rompe? Es maravillosamente frágil y, sin embargo, pasa a través de una máquina muy poderosa”.

“Nunca se ha sabido que se haya desgarrado ni en la punta de un cabello”.

“¿Nunca se detiene o se atasca?”

“No. Debe seguir. La maquinaria hace que todo fun-

nerse como tal. Si texto quiere decir tejido [tissu], todos estos ensayos han definido obstinadamente su costura [couture] como hilván [faulure] (Diciembre 1966.)” (“Procedencia de los textos”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012, p. 411). Al respecto, considérese que Benoît Peeters, da cuenta que, en 1992, Jacques Derrida concedió una entrevista (inédita) a Osvaldo Muñoz que concluía con un cuestionario. Ante la pregunta acerca de su “Héroe favorito de novela”, Derrida contestó: “Bartleby” (Benoit Peeters, Derrida. Una Biografía. México D.F.: FCE, 2013, p. 503). Para una ponderación acerca de la juntura Derrida-Melville, a la vez cabría recordar que en *El gusto del secreto* Derrida nuevamente apunta que uno de sus paradigmas literarios favoritos es Bartleby (“Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street”, un texto que Derrida califica como “inmenso”), y subraya que cuando el protagonista dice “I would prefer not to”, no responde ni no responde, no dice que “no” y no dice que “sí” cuestión que Derrida vincula con la relación con el otro que no se deja reducir simplemente a una doble negación dialéctica y que, ligada a la “muerte”, se espacia como una “cuestión política fundamental” (Jacques Derrida & Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Trad. Luciano Padilla. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 42). Será, pues, alrededor de las figuras de la muerte que, en *Dar la muerte*, Derrida refiere al narrador de “Bartleby The Scrivener” como hombre de ley para vincularlo con la figura de Job y Abraham en torno a la lengua: “el I would prefer not to de Bartleby toma la responsabilidad de una respuesta sin respuesta. Evoca el futuro [avenir] sin predicción ni promesa; no enuncia nada que esté sentenciado, que sea determinable, positivo o negativo. La modalidad de esta frase repetida que no dice nada, no promete nada, no rechaza ni acepta nada, así como el tiempo de este enunciado singularmente insignificante, hace pensar en una no-lengua o en una lengua secreta. ¿Acaso no es como si Bartleby hablara «en lenguas»?” (Jacques Derrida. *Dar la muerte*. Trad. C. de Peretti y P. Vidarte. Barcelona: Paidós, 2006, p. 87. Véase, p. 22, n.4, donde Derrida, respecto de la “literatura del secreto” que sitúa casi siempre en la escena y en la intriga figuras de la muerte, remite a su seminario acerca del “secreto” y la responsabilidad” aludiendo a “The Purloined Letter” de Edgar Allan Poe, “Bartleby The Scrivener” de Herman Melville y “The Figure in the Carpet” y “The Aspern Papers” de Henry James). Finalmente, y sólo dicho sea de paso, no sería descaminado proponer leer “...the Tartarus of Maids” de Melville como “The Purloined Letter” de Edgar Allan Poe.

12. En *Contribución al problema de la vivienda*, Federico Engels añade una nota al pie para explicar concepto de “Jobbery”: “Jobbery significa servirse de un cargo público en interés privado del funcionario o de su familia. Si, por ejemplo, el jefe de la administración de Telégrafos de un Estado se asocia secretamente con una fábrica de papel, le entrega madera de sus bosques y le hace pedidos de papel para las oficinas de Telégrafos, tenemos aquí un job (negocio) bastante pequeño, bien es cierto, pero suficiente para darnos una idea cabal de los principios del jobbery, idea que, por lo demás, sería natural en Bismarck y podría esperarse de él” (Engels, F., *Contribución al problema de la vivienda*. Traducción: Grupo de Traductores de la Fundación Federico Engels, p. 70).

13. Considérese que en *El capital*, Karl Marx también en el tiempo de la jornada laboral a través de la fábrica de papel: “En las fá-

cione justo así; precisamente de esa manera, y al paso que lo ves claramente seguir. La pulpa no puede evitar seguir”.

Algo de estupor se apoderó de mí al contemplar aquel inflexible animal de hierro. Siempre, en mayor o menor medida, la maquinaria de este tipo, pesada y elaborada, provoca, en algunos momentos, un extraño temor en el corazón humano, como podría hacerlo un Behemoth viviente y jadeante. Pero lo que hizo que la cosa que vi me pareciera tan terrible fue la metálica necesidad, la fatalidad inamovible que la gobernaba. Aunque, aquí y allá, no podía seguir el fino y tenue velo de pulpa en el curso de su avance misterioso o completamente invisible, era indudable que, en aquellos puntos donde me eludía, seguía marchando con invariable docilidad a la autocrática astucia de la máquina. Cierta fascinación se apoderó de mí. Me quedé hechizado y con el alma errante. Ante mis ojos, allí, pasando en lenta procesión a lo largo de los cilindros giratorios, me parecía ver, pegados a la pálida insipiente de la pulpa, los rostros aún más pálidos de todas las pálidas muchachas que había contemplado aquel pesado día. Lentamente, lúgubramente, suplicantes, aunque sin resistirse, brillaban a lo largo, mientras su agonía quedaba tenuemente delineada en el papel imperfecto como la huella del rostro atormentado en el manto de Santa Verónica.

“¿Aló?! El calor de la habitación es demasiado para usted”, gritó Cupido mirándome fijamente.

“No –en todo caso estoy bastante frío”.

“Salga, señor, salga, salga”, y, con el aire protector de un padre cuidadoso, el muchacho precoz me apresuró a salir. Al cabo de unos momentos, sintiéndome un poco reanimado, entré en la sala de plegado –la primera habitación en la que había entrado y donde se encontraba el escritorio para las transacciones comerciales, rodeado por mostradores blancos y blancas muchachas ocupadas en ellos.

“Cupido me ha dirigido por un viaje extraño”, le dije al hombre de tez oscura antes mencionado, de quien ya había descubierto que no sólo era un viejo soltero sino también el propietario principal.

“La suya es una maravillosa fábrica. Su gran máquina es un milagro de inescrutable complejidad”.

bricas de papel donde éste se confecciona con máquina, el trabajo nocturno es la norma en todos los procesos, salvo en la clasificación de trapos. En algunos casos el trabajo nocturno, por medio de relevos, prosigue incesantemente durante toda la semana; lo usual es que dure desde la noche del domingo hasta las 12 horas del sábado siguiente. El equipo al que le corresponde el turno del día trabaja 5 jornadas de 12 horas y una de 18, y el de la noche 5 noches de 12 horas Y una de 6, todas las semanas. En otros casos cada turno trabaja 24 horas, el uno después del otro, en días alternados. Un turno trabaja 6 horas el lunes y, para completar las 24, 18 el sábado. En otros casos se introduce un sistema intermedio con arreglo al cual todos los que tienen que ver con la maquinaria de fabricar papel trabajan de 15 a 16 horas todos los días de la semana. Este sistema, dice el comisionado Lord, parece combinar todos los males inherentes a los relevos de 12 y de 24 horas. Bajo este sistema de trabajo nocturno laboran niños de menos de 13 años, muchachos menores de 18 y mujeres. A veces, en el sistema de 12 horas, tienen que trabajar un turno doble de 24 por no presentación del relevo. Las declaraciones de testigos demuestran que muy a menudo muchachos y chicas se ven obligados a trabajar sobretiempo, que no raras veces comprende 24 y hasta 36 horas de trabajo ininterrumpido. En el proceso ‘continuo e invariable’ de los talleres de vidriado es posible encontrar muchachas de 12 años que durante todo el mes trabajan 14 horas diarias ‘sin ningún descanso regular o interrupción, salvo dos o a lo más tres pausas de media hora para las comidas’” (Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro I. Vol I. El proceso de producción de capital. Trad. Pedro Scaron. México D.F.: Siglo XXI, nota 98, pp. 212-213*).

14. “Las prácticas de los empleadores eran otra baza para la producción del discurso sobre la división sexual del trabajo. Cuando los empleadores tenían que cubrir empleos, en general estipulaban no sólo la edad y el nivel de cualificación profesional requerido, sino también el sexo (y, en Estados Unidos, la raza y la etnia) de los trabajadores. Era frecuente que las características de los empleos y de los trabajadores se describieran en términos de sexo (lo mismo que de raza y de etnia). En las ciudades norteamericanas, durante los años cincuenta y sesenta, los anuncios de empleo en los periódicos solían terminar con un ‘No presentarse irlandeses’. Las manufacturas textiles británicas reclutaban ‘muchachas fuertes y saludables’ o ‘familias formadas por niñas’ para el trabajo en el taller. En el sur de Estados Unidos especificaban que estas niñas y sus familias debían ser blancas. (Contrariamente, la industria tabacalera del sur empleaba casi exclusivamente trabajadores negros). Ciertos propietarios de fábricas escocesas se negaban a emplear mujeres casadas; otros realizaban distinciones más minuciosas, como, por ejemplo, aquel administrador de una fábrica de papel de Cowan (en Penicnick), cuando, en 1865, explicaba así su política: ‘Con el propósito de evitar que los niños queden descuidados en sus casas, no empleamos madres de niños pequeños, a menos que se trate de viudas o mujeres abandonadas por sus maridos, o cuyos maridos sean incapaces de ganarse la vida’” (Georges Duby & Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en el siglo XIX. Vol 4, p. 421*).

15. Jacques Derrida, “Qual, cual. Las fuentes de Valéry”, en *Márgenes de la filosofía. Trad. Carmen González Marín Madrid: Cátedra., p. 315*.

“Sí, todos nuestros visitantes así lo creen. Pero no tenemos muchos. Estamos en un rincón muy apartado. Pocos habitantes, también. La mayoría de nuestras muchachas vienen de pueblos lejanos”.

“Las muchachas”, repetí haciendo eco, mirando a mi alrededor sus silentes formas. “¿Por qué, señor, en la mayoría de las fábricas, a las operarias femeninas, de cualquier edad, se les llama indiscriminadamente chicas o muchachas y nunca mujeres?”

“¡Oh! En cuanto a eso.. debido al hecho, supongo, de que generalmente no estén casadas, esa es la razón, creo. Pero nunca antes me había dado cuenta. En lo que a nuestra fábrica se refiere, no tendremos mujeres casadas. Son demasiado propensas a estar de modo intermitente. No queremos más que trabajadores estables: doce horas al día, día tras día, durante los trescientos sesenta y cinco días, excepto los domingos, el Día de acción de gracias y los días de ayuno. Esa es nuestra regla. Y por esto, al no tener mujeres casadas, las mujeres que tenemos son llamadas, con razón, muchachas”.

“Entonces todas estas son doncellas”, dije, mientras un doloroso homenaje a su pálida virginidad me hacía inclinarme involuntariamente.

“Todas doncellas”.

Nuevamente la extraña emoción me invadió.

“Sus mejillas todavía se ven blanquecinas, señor”, dijo el hombre, mirándome fijamente. “Debe tener cuidado al volver a casa. ¿Le duelen algo ahora? Es una mala señal si lo hacen”.

“Sin duda, señor”, respondí, “una vez que haya salido de La Mazmorra del Diablo, sentiré cómo mejoran”.

“Ah, sí. El aire invernal en los valles, o desfiladeros o cualquier lugar hundido es mucho más frío y amargo que en cualquier otro lugar. Difícilmente creería esto ahora, pero hace más frío aquí que en la cima de la montaña Woedolor”.

“Me arriesgaría a decir que sí, señor. Pero el tiempo me apremia. Debo partir”.

16. Jacques Derrida, “El papel o yo ¡Qué quiere que le diga!” en *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trad. cit., p. 223.

17. Jacques Derrida, “Tímpano”, en *Márgenes de la filosofía*. Trad. cit., p. 18.

18. *Ibid.*, p. 30.

19. Jacques Derrida. *La diseminación*. Trad. cit., p. 290. En “El arte narrativo y la magia” escribe Borges: “El mismo impersonal color blanco ¿no es mallarmeano? (Creo que Poe prefirió ese color, por intuiciones o razones idénticas a las declaradas luego por Melville, en el capítulo *The whiteness of the whale* de su también espléndida alucinación *Moby Dick*)”. Jorge-Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 229

20. Jacques Derrida, “La mitología blanca”. Trad. cit., p. 253.

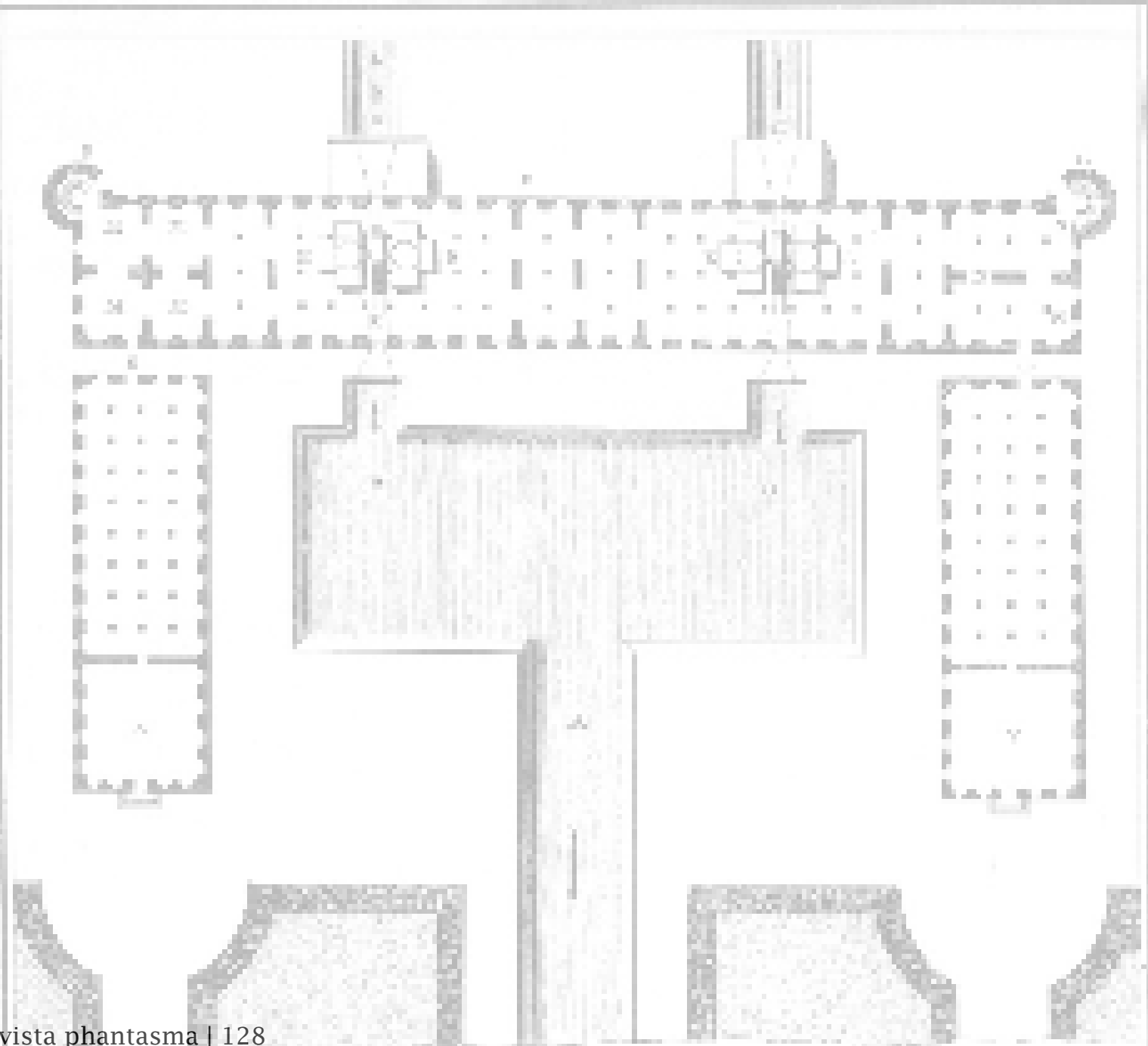
21. Dicho de otro modo, y a la manera de un acoplamiento, Melville permitiría poner en cuestión textos como “*De l’origine du langage*” de Renan, que data de 1848, así como “¿Qué es una nación?”, donde Renan plantea que el olvido es necesario para mantener la homogeneidad y la unidad de la nación (Cfr., Renan, E. “¿Qué es una nación?” en Bhabha, H. K., *Nación y narración*. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: S. XXI, 2010, pp. 21-38). La violencia y el olvido de esa violencia son, pues, constitutivos de su unidad espiritual. Aún más, este ocultamiento, diríamos, también está en el centro de su concepción del lenguaje. Según Renan, la raza determina el pensamiento y éste, a su vez, determina la lengua. Así, en su *Histoire Generale et Système comparé des Langues semitiques (1855)*, Renan sostiene la existencia de razas lingüísticas. En este registro, también el ejercicio de la violencia implica que debe ser la violencia debe borrada, naturalizando las formas en que se ejerce, naturalizando, así, tanto la imposición homogénea de la lengua como su consecuente jerarquización. De esta forma, podríamos apuntar —con cierta premura— que la invisibilidad de los procesos de normalización de los cuerpos (y del cuerpo del lenguaje) está en el corazón de la estructura de la unidad espiritual (de la nación o de la lengua) de modo que desdoblamiento histórico de la producción de este olvido no se ejerce sin segregación, sin cálculo, sin imposición. Aquí, la cuestión de la violencia aparece como un ocultamiento necesario para la conformación de una supuesta homogeneidad. Esta homogeneidad, para existir como Estado, para existir como instrumento de seguridad, excluye constitutivamente la insurrección por el monopolio de la violencia; que la ley no existe si reconoce el derecho a la resistencia y que, en esa medida, la ley es la razón o medida de la violencia misma. Esto es lo que aparece en la monopolización de la violencia: la estrategia de intentar fundar y proteger o preservar su propio origen, naturalizando su legalidad y oponiéndose a lo que amenaza su constitución. Al mismo tiempo, no habría que desconsiderar que, en 1853, Arthur de Gobineu publicó un ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas, donde se argumenta que la desigualdad racial coincide con su jerarquía natural, y que ello sustentaría un (presunto) derecho a decidir sobre el destino de las (supuestas) razas inferiores (y, por tanto, que la raza es central en la

Dicho esto, me arrojé con el acorazado y la punta de piel, metí las manos en mis enormes guantes de piel de foca, salí al aire mordaz y encontré al pobre Black, mi caballo, encogido y doblado por el frío.

Pronto, envuelto en pieles y meditaciones, ascendí desde La Mazmorra del Diablo.

Me detuve en la Muesca Negra y una vez más pensé en Temple-Bar. Luego, disparando a través del paso, completamente solo con la naturaleza inescrutable, exclamé —¡Oh! ¡Paraíso de los solteros!, ¡Oh! ¡Tártaro de doncellas!

configuración del mundo (mundus: orden). El mundo, diríamos, coincide con lo inmundo. Por otro lado, en 1885, el antropólogo haitiano Joseph-Aténor Firmin publicó su libro *De l'égalité des races humaines*, texto que puede leerse no solo como una crítica temática de los postulados de Gobineu, sino como una crítica performativa de la apropiación del lenguaje en la lengua y, en este sentido, como un desplazamiento de la asunción de la propiedad de la lengua.



FRAGMENTO DE *LAS PROMESAS DE LOS MONSTRUOS: UNA POLÍTICA REGENERADORA PARA OTROS INAPROPIADOS/BLES*

Donna Haraway. Trad. Elena Casado

fisuras

3

“Por tanto, la naturaleza no es un lugar físico al que se pueda ir, ni un tesoro que se pueda encerrar o almacenar, ni una esencia que salvar o violar. La naturaleza no está oculta y por lo tanto no necesita ser desvelada. La naturaleza no es un texto que pueda leerse en códigos matemáticos o biomédicos. No es el “otro” que brinda origen, provisión o servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava; la naturaleza no es una matriz, ni un recurso, ni una herramienta para la reproducción del hombre.

Por el contrario, la naturaleza es un topos, un lugar, en el sentido de un lugar retórico o un tópico a tener en cuenta en temas comunes; la naturaleza es, estrictamente, un lugar común. Atendemos a este tópico para ordenar nuestro discurso, para componer nuestra memoria. Como tópico en este sentido, la naturaleza también nos recuerda que en inglés del siglo XVII los “topic gods” eran los dioses locales, los dioses específicos de determinados lugares y pueblos. Nos hacen falta estos espíritus, cuando menos retóricamente si no puede ser de otra forma. Los necesitamos, precisamente, para rehabilitar lugares comunes, localizaciones ampliamente compartidas, ineludiblemente locales, mundanas, encantadas, esto es, tópicas. En este sentido, la naturaleza es el lugar sobre el que reconstruir la cultura pública.”

RESEŅĀS



A LA ESPERA: APUNTES A *LE VISTE LA CARA A DIOS* DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Por Ángeles Díaz Jofré

22 de septiembre, 2022

Antes de comentar *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, vale contextualizar brevemente el mito de la Bella Durmiente, ya que a partir de este se esboza el escrito. Durante los años 1634-1636 se publica, de forma póstuma, el Pentamerón del autor Giambattista Basile, quien en su obra recopila cuentos de hadas de la tradición oral. El público de estas historias no era, en ningún caso, infantil, sino que eran parte de la cultura popular campesina, y estaban destinadas principalmente al entretenimiento de los hombres. Entre las narraciones se encuentra “Sol, Luna y Talía”, un relato sobre Talía, quien al pincharse el dedo con la arista del lino cae dormida. Durante ese lapso, un rey, en su jornada de caza la encuentra gracias a su halcón; acto seguido, “habiendo quedado encandilado ante sus bellezas.

La llevó en brazos hasta un lecho y allí recogió los frutos del amor, y, dejándola acostada, regreso a su reino, donde no se acordó mucho tiempo de lo que le había sucedido” (Basile 423).

Luego, en 1694, viene la versión de Perrault, recogida en Los cuentos de la Mamá Oca, obra donde también conviene advertir que el lector objetivo no son infantes:

“es un error creer que su primera intención fue dedicar su obra a niños y niñas, ni mucho menos pretender crear una literatura destinada específicamente para ellos y ellas. Es cierto que Perrault contribuyó a la burguesificación de los cuentos populares, pero fue sin advertirlo que pavimento el camino para una posterior creación de la literatura para niños/as que fuera útil al introducir normas de conducta para la crianza”

(Valenzuela León 40).

Hasta este punto, es importante advertir que no basta con que una historia tenga una lección para concluir que es, necesariamente, para niños/as; esta asociación (entre moraleja e infancia) se materializa posteriormente con los hermanos Grimm, quienes “no fueron solo recopiladores, sino sobre todo contaminadores creativos y artistas” (Ibid. 42) siendo, entonces, Wilhem Grimm quien comienza a situar a los cuentos de hada como parte de la esfera infantil. Entre estas reescrituras, es el cuento de la Bella Durmiente que se transforma para así incluir los imaginarios que actualmente son conocidos masivamente: las hadas buenas y la hada vieja, fea y mala; los dones y la maldición; el huso; la maleza de hierba que crece hasta ser bosque durante el letargo; y, por último, el príncipe. Además, el mensaje es el

mismo: todo gira en torno a una mujer de la que conocemos todo y nada a la vez; sabemos que es bella, que su situación es trágica, que un hombre la salva, y que, finalmente, se enamora, pero nada de su carácter, opinión, miedos o gustos, sin embargo, es ella la protagonista. Ahora, teniendo el recorrido histórico presente, ¿cuál es el mito que representa esta historia? ¿la moraleja?: La espera.

Considerando lo anterior, Cabezón Cámara sitúa la narración en Buenos Aires, Argentina; en un puticlub. La “Beya durmiente” es el apodo que le han otorgado al nuevo atractivo del lugar, secuestrada y forzada a prostituirse. La novela se divide en tres partes, definidos a partir de los siguientes hitos: primero, la tortura; segundo, el plan de escape; y tercero, la huida. A través de estos elementos se pretende comparar esta cruda historia con el imaginario popular.

Vale destacar que estamos en un mundo primordialmente masculino, no hay hadas madrinas con regalos, sino santos de devoción a los que nuestra protagonista recurre constantemente en busca de un refugio: San Juan, San Jorge y el profeta Malaquías, pero estos son incapaces de socorrerla. A lo largo de la novela vemos extractos de sus discursos religiosos, como si se tratasen de consejos para enfrentar la noche oscura del alma, sin embargo, se revelan como palabras y palabras que, pobremente, redundan en lo obvio del deseo de la torturada y del religioso: la necesidad de irse con Dios.

La sujeto femenino, al no tener respuesta de sus hados padrinos, piensa que durmiendo podrá subvertir las violaciones, las cuales son sus clases para ser prostituta. No obstante,

si bien no hay hadas madrinas, acá si hay una mujer maligna “la vieja bruja Medina, que te inyecta merca, Beya, te trae de regreso” (p.20) impidiendo su letargo.

No hay regalos, tampoco dones, solo la maldición de ser mujer y de ser vista/secuestrada por el Cuervo, de ser considera deseable, según nos cuenta la voz heterodiegética “y te lo digo por tu bien, es que te siguen queriendo por todos tus quilos vivos de carne suave y latiente” (24). Ante esto, la protagonista, resignada por no recibir ayuda de sus santos aprendidos en las clases de catecismo, ha de inventar estrategias para salvarse sola, por lo que decide clavarse la aguja del huso, es decir, el genital del Cuervo, impactando así al narrador:

“estás lista para un óscar por tu representación de víctima seducida. Les pedís perdón a todos, al Cuervo Rata, a Medina, les decís que merecés que te caguen bien a palos, le jurás amor al Rata, le rogás por más paliza, decís que lo harás famoso porque le daras a los tipos los polvos más memorables de toda la zona sur y al final pedís más clientes porque quiero darte más papá, pedís golpes y castigos y pedís parirle más hijos para que pueda venderlos en el mercado ilegal, te vía llenar de chinitos si me metés esa verga (...)”(p.27).

Así comienza la actuación para intentar ganar la confianza de sus secuestradores. De ese modo inician los verdaderos 100 años de ensoñación, en los que, poco a poco, el Cuervo, cada vez más conquistado por Beya, la hace trabajar menos. Como ya se mencionó, el escenario es un prostíbulo, por lo que no hay terreno donde puedan crecer bosques, en vez de ello, las figuras para reemplazar la

naturaleza son las secreciones que florecen adentro y fuera de todo el cuerpo femenino, entre ellas se menciona: “hemorragias internas” (18); “tu cuerpo (...) un tanque de acero vacío donde lo único vivo parece ser la red de nervios (...) y ese corazón rompiéndose, con sus diátoles y sístoles de bombardeo japonés y sus saltos desquiciados de taquicardia cebada” (22); “ese moco amarillento que te baja de la oreja” (23). Finalmente, la corporalidad es sinónimo de gravilla, arenosa y drenada, solo el cactus puede crecer ahí:

“ay, Beya: estás verde, te creés un cactus, te delirás aloe vera, te guardás la savia de odio en tu carne tumefacta, sentís crecer las espinas que alejarán a los dientes de los chacales cagados de esas arenas del orto, le das tus hojas al sol que te abrasa como el fuego a los injustos en el juicio del Señor y te aferrás con los pies como raíces de planta de médano en el Sahara en un esfuerzo botánico, de voluntad vegetal que no mide viento ni ingravidez del suelo porque cayó donde pudo y la caída en la tierra es un hecho irreversible en la vida vegetal”. (p.25).

En las versiones de Grimm y Perrault, el bosque tenebroso crece alrededor de la torre de la Bella Durmiente para evitar intrusos, como el rey del cuento de Basile. Gabriela Mistral en su poema lo dice muy bien “A aquel bosque negro, negro/hombre ni ave penetró” (vv.vv 127-128). Pese a la descomposición física y espiritual del sujeto femenino, aun así, es oferta en el prostíbulo, todos la requieren: Cuervo, amigos, el juez, la policía, el gobernador, y civiles.

La fé es tan fuerte, sus rogativas y oraciones nunca se detienen. En la

segunda parte de la obra, un cliente la escucha, quien, casualmente, posee una medallita con una ilustración de San Jorge matando al dragón. Luego, en la tercera parte, él la ayuda a escapar comprándole un pasaje a España, pasando de ser sujeto cliente, a sujeto salvador, y por ello, todo un príncipe. No creo necesario comentar cómo Beya huye del lugar, prefiero dejar esta incógnita como una invitación a la lectura.

Si sería importante insistir en por qué estamos contando esta historia; anteriormente se dijo que este relato enseña sobre la espera, como Beya aguardando la posibilidad de la huida, pero hay, también, un punto que aún no ha sido mencionado, el concepto de paternidad/maternidad.

Los reyes, tanto en la versión de Grimm como de Perrault, esperan ansiosos el nacimiento de un retoño; en el caso de Basile, las hijas de Talía nacidas en medio del sueño son fundamentales para despertar a su mamá. En el caso de *Le viste la cara a Dios*, el contexto histórico liga a la novela con el caso Marita Verón, una situación insólita ocurrida en Argentina: La desaparición de María de los Angeles Verón, joven de 23 años, durante el 2003. La investigación policial y las indagaciones llevadas a cabo por familiares relacionan el caso con redes de prostitución forzada y trata de blancas, lo que se vio ratificado por testimonios de trabajadoras sexuales que señalaban haberla visto en distintos eventos de cabarets. Desde entonces, su madre ha luchado incesantemente por encontrar a su hija, esperando, paciente.

A modo de síntesis, en primera instancia, el germen principal de esta

historia del siglo XVII corresponde a una violación, lo cual permanece intacto en pleno siglo XXI. Es una pena que el verso de Mistral (siglo XX) no se cumpla más que en el poema. A partir de esto, se hace necesario esperar cierta justicia ante la desgracia sufrida por nuestra protagonista, ¿Alguna vez alguien le preguntó a la princesa como se sintió? ¿Si cree que merece algún tipo de reparo? Todas esas respuestas solo pueden encontrarse al final de las obras, donde deja de estar ausente,

dormida, pero ahí, paradójicamente, solo hallamos finales felices; o al menos así lo cuentan los narradores. En la obra de Cámara Cabezón, el desenlace es una incógnita, no sabemos con claridad su última suerte, pero, a diferencia de la historia tradicional, su presencia no se da solo al final del relato, sino también durante su desarrollo, acompañada por sus compañeras. Lamentablemente, los intentos de reparación intraliterarios solo logran empeorar la situación:



“y viste a la pobre piba que se había querido escapar y no tuvo mejor idea que pedirle ayuda al juez. Le dijo que estaba presa, que no quería estar ahí, que la tenían secuestrada y que seguro la madre la buscaría en todas partes, que por favor la sacara. El juez lo sabía muy bien, recibía un diego al mes y además todos los polvos que quería sin pagar una moneda, así que se acabó y se fue hablar con Rata Cuervo para que pusiera a la pendeja en su lugar. El Rata Cuervo la puso” (p.48).

En segunda instancia, hay que volver a la idea original. Los cuentos de hadas no están pensados originalmente para niños y niñas. No todas las historias con lecciones son para un público infantil, pues no por ser adultos se posee un sistema de valores idóneo. El relato se convierte en denuncia y por ende nos apela como lectores a reevaluar nuestra accionar. La segunda persona gramatical del

relato nos convierte en cómplices, incomodando así el proceso de lectura. En la interacción con el texto, somos el narrador, y es en ese procedimiento donde reside la posibilidad de delinear historias diferentes en un plano extraliterario, para que la paciencia (la espera) efectivamente tenga algún final feliz dicho por sus propios protagonistas y no por voces omniscientes.

REFERENCIAS

- CÁMARA CABEZÓN, GABRIELA. *LE VISTE LA CARA A DIOS*. SANTIAGO DE CHILE: LOS LIBROS DE LA MUJER ROTA, 2020.
- BASILE, GIAMBATTISTA. *PENTAMERÓN. EL CUENTO DE LOS CUENTOS*. TRAD. CÉSAR PALMA. ESPAÑA: SIRUELA, 2008.
- GRIMM. *CUENTOS COMPLETOS*. TRAD. FRANCISCO PAYAROLS. BARCELONA: EDITORIAL LABOR, 1955.
- MISTRAL, GABRIELA. *LA BELLA DURMIENTE DEL BOSQUE*. SANTIAGO DE CHILE: AMANUTA, 2012.
- PERRAULT, CHARLES. *CUENTOS DE PERRAULT*. TRAD. JOELLE EYHERAMONNO Y EMILIO PASCUAL. MADRID: ANAYA, 2020
- VALENZUELA LEÓN, CAMILA. *BREVE RECORRIDO HISTORIOGRÁFICO: ORIGEN Y TRANSFORMACIONES DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS EUROPEOS. LITERATURA PARA INFANCIA, ADOLESCENCIA Y JUVENTUD: REFLEXIONES DESDE LOS ESTUDIOS LITERARIOS*. ED. ANDRADE, CLAUDIA, IBACETA, ISABEL, TRONCOSO, ANAHÍ, VALENZUELA, CAMILA. SANTIAGO DE CHILE: UNIVERSITARIA, 2016

Vicente Serrano Muñoz es Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica, Diplomado en Literaturas del Mundo, Diplomado en Periodismo Cultural, Crítica y Edición, y tesista de Magister en Literatura. Investigo relaciones entre literatura y cine.

LECTURAS DE LO COTIDIANO Y LO DISTÓPICO: *ISLAS DE CALOR* DE MALU FURCHE R.

Por Alicia Yáñez Hernández

20 de septiembre, 2022

Podríamos definir la crisis climática actual como un fenómeno crítico que somete a todo ser vivo al peligro. Los cambios de clima que afectan tanto a la vegetación como a los animales destruyen el hábitat natural, obligando a los seres a movilizarse apelando así a su capacidad de adaptación o de morir inevitablemente. Así mismo, el aumento de temperatura y la sequía se consagran como los peores efectos de la crisis climática.

En *Islas de Calor* (2022), libro escrito por Malu Furche R. y publicado por La Pollera Ediciones, se nos presenta una serie de cuatro cuentos que escenifican un mundo apocalíptico menos irreal de lo que quisiéramos. Las actividades diarias se desarrollan mientras el calor extremo se acumula en las calles, los grandes edificios y los materiales de cons-

trucción impiden la liberación de las altas temperaturas, formando “islas de calor”. La vida continúa, pero ya no es como antes, las personas deben adaptarse, el calor no puede escapar, tampoco los personajes. Entonces, nos preguntamos: ¿Qué significa realmente el calor? ¿De qué manera se relaciona con los protagonistas? En este sentido, descubriremos que el escenario distópico de la crisis climática entra en un juego de percepciones, cada cuento posee una realidad diferente que otorga al calor un significado tanto objetivo, material, como uno subjetivo e interno de cada personaje.

Desde un comienzo, la primera característica que identifiqué y más me sorprendió fue cómo podía llegar a empatizar con los personajes, o mejor, cómo podía identificar las semejanzas de los sucesos ficcionales con situaciones cotidianas. Es extraño

imaginarlo en un mundo distópico, en relatos que funcionan como una documentación del fin, pero el énfasis que la autora da a las emociones de sus personajes no es banal, todos ellos muestran un rasgo de humanidad a pesar de la condición de peligro que sufren; arrastran recuerdos del pasado, sentimientos y una motivación contradictoria de vivir que refleja circunstancias reales, las cuales emocionan y dejan una sensación rara, lejana y cercana al mismo tiempo.

La cotidianidad que identifico en los relatos se hace presente desde el primer cuento, “Vivir así”, el cual narra la relación que mantiene una empleada doméstica —Pastora— y la jefa del hogar—Mónica—, ambas instaladas en el contexto que mantienen todos los relatos del libro, la crisis climática. La vida es difícil, las altas temperaturas obligan a las familias

a abandonar su hogar, pero, afortunadamente, la casa de Mónica parece mantener algo de frescura, aun así, la convivencia se vuelve agotadora; Mónica está enferma, prácticamente en coma y Pastora debe cuidarla, cargando consigo un sentimiento de responsabilidad y culpa que define la relación entre ambos personajes.

Las situaciones que viven Mónica y Pastora son diversas, recaer en comentar cada una de ellas, creo, no sería pertinente, sin embargo, algo que quisiera resaltar es la infidelidad que comete la empleada con el marido de Mónica, Pedro. La infidelidad marca la construcción identitaria de los personajes, en cuanto la culpabilidad de Pastora, el resentimiento de Mónica, y la incomunicación entre ambas, acrecientan la relación e imposibilitan la distancia, es decir, a raíz de estos sentimientos es que los personajes se mantienen juntos, estos edifican su vida contradictoriamente, lo abarcan todo y dejan a la otra sin nada. El silencio es clave en ambas protagonistas, se funde por dentro como un acuerdo mutuo

En “Atacama (o los que no vuelven)”, la autora da un giro inesperado, o al menos así fue para mí. La narración se transforma en un puzzle, nosotros la completamos a medida que leemos los testimonios de los personajes: Tiare, Susi, la Rusia y los que no vuelven. El Atacama funciona como un bar clandestino, configura un espacio de vida, de diversión enclaustrada como el calor y los habitantes de la ciudad. Es un pequeño rincón de felicidad, aunque solo para Tiare, pues, a través de los siguientes testimonios, nos enteramos de que, antiguamente, el bar era ocupado por los militares como un espacio de tortura. Luego, el lugar terminaría en manos de Susi, que tras perder a su familia en un accidente y matar a su marido milico, se encargaría, junto a la Rusia, de asesinar a diferentes personajes en el sótano del bar, con el objetivo de alimentarlo y mantener su viveza, transformándolo, finalmente, en la reproducción de la violencia; las altas temperaturas dentro del local se paralizan, el bar es el verdadero consumo de la vida.

En este segundo cuento, el calor aparece como una especie de excusa, pues resulta beneficioso para tapar los crímenes que suceden dentro del sótano del bar. También, los militares representan la violencia desmedida, el odio hacia ellos en base a las torturas cometidas no son solo un hecho ficticio; la sociedad en el relato se vuelve como un espejo de la realidad. Así mismo, la autora mantiene una relación entre las “islas de calor” y el sufrimiento de los personajes. Un claro ejemplo es Susi, que tras perderlo todo poco le importa la catástrofe del mundo. El bar contiene las vidas arrancadas que la acompañan, almacena su propio calor, y a su vez, le sirve como consuelo. Pienso que la lectura está guiada por el misterio, recorreremos un camino de incertidumbre que nos provoca una especie de extrañeza terrorífica; los sentimientos son como una fiebre, arden, se concentran al igual que las altas temperaturas o como las palabras que “se encierran en la boca y se calientan allí hasta evaporarse” (60).

Los dos últimos cuentos, “Animales



Malú Furche junto a un ejemplar de *Islas de calor*

del calor” y “La viuda y la virgen”, comparten el espacio-tiempo ficcional, en ambos existe un mal presagio sobre la virgen a punto de prenderse fuego en el incendio del cerro. En “Animales del calor” se intensifica la imposibilidad de los personajes para escapar; Natalia no puede regresar al sur, se queda atrapada con su familia en la gran urbe, la única manera de resistir la insoportable vida luego de la crisis climática es manejar el viejo taxi de su padre, reconociendo animales, recordando a Castro, su perrito fallecido, esquivando a los militares y huyendo del toque de queda. Una noche, conduciendo el taxi, Natalia conoce a una pasajera, Rebeca. Juntas realizan un recorrido por el paisaje desesperanzador de la ciudad. Para esta pasajera, los animales indefensos son también un medio de resistencia, pero no por la melancolía, sino porque sirven como alimento para su hermano enfermo y los niños pobres de la población, lo cual expone un lado terrorífico y triste del subsistir. Rebeca, entonces, le revela a Natalia la crueldad de la supervivencia.

En cambio, en “La viuda y la virgen”, el mal presagio del incendio se complementa con una devoción ciega. La fe es como el fuego, la población poco a poco pierde las esperanzas y recurren a Leontina, “La viuda”, para pedir milagros a cambio de favores,

incluso Natalia la visita para poder regresar al sur, sin embargo, su apariencia es la de una farsante total; no tiene un poder especial, sino que debido a una condición médica no puede sentir dolor al quemarse, no sufre el calor como los demás. Aun así, los personajes desconocen el problema médico y se preguntan si la conexión entre la virgen y Leontina es cierta. Aparentemente ella misma confía en que sí; el fuego las une, el incendio y su devoción son lo mismo, habitan en ella, el calor es tan contradictorio y pasional. Al final, en “La viuda”, se consume la devoción gestionada por el propio fuego, su casa se incendia junto a ella, como si fuera un sacrificio hacia la virgen, un acto de fe.

Me parece muy interesante como en todos los cuentos el sofocamiento de las altas temperaturas representa, en cierta medida, el sofocamiento interno de los personajes que aflora en la ciudad, es decir, en este cúmulo de calores. Así, el calor se vuelve íntimo y las temperaturas extremas pasan a segundo plano. En todos los relatos el ardor significa fuerza, se acumula sin disiparse hasta llegar a un punto cúlmine, el cual estaría determinado por la posibilidad de escapar; liberarse es un objetivo intrínseco en los cuentos, que, pienso, solo está presupuestado por la muerte. No hablo de la destrucción detallada del mundo, sino, del rescate de sí mismo a tra-

vés de la muerte: en el primer cuento, la muerte de Mónica consagraría la emancipación de Pastora con la culpa de su pasado; en “Atacama (o los que no vuelven)”, la matanza de las personas reproduce la violencia y la memoria como símbolo de vida, tanto para el bar como para Susi; en “Animales del calor”, los animalitos asesinados representarían la única posibilidad para las familias pobres de sobrevivir en la crisis climática; finalmente, en el último cuento, el suicidio de la viuda representaría, como mencioné anteriormente, un acto de fe.

Entonces, al finalizar la lectura, damos cuenta de la rigurosidad con la cual la autora deja entrever la relación emocional y catastrófica de la crisis climática. El mundo interno de los personajes es igual o aún más cruel y terrorífico que el calor extremo. Asimismo, creo que hay una visión crítica importante que está contenida en cada relato, en el que se exponen temáticas de nuestro diario vivir, como relaciones interpersonales y sentimientos, sumados a la violencia, la supervivencia, y/o al final próximo acelerado por nosotros mismos.

A mi parecer, los cuentos, además de ser interesantes, requieren atención, pues abren un espacio de reflexión que, quieras o no, enfrenta al lector,

CIRCUITOS, DESVÍOS Y RETORNOS EN *LA CHACRA DE LAS FRESIAS* DE EMILIA PEQUEÑO ROESSLER

Por Aurora Mañas

9 de noviembre, 2023

La chacra de las fresias (2022) es el primer libro de Emilia Pequeño Roessler, antecedido por la publicación de una plaquette homónima que funcionó como adelanto de este mismo. Publicado por la editorial Libros del Pez Espiral, el libro muestra un cuidado riguroso por la materialidad que compone el objeto literario. La portada ilustra un bordado con textura y color, mientras que las letras del título también simulan un bordado en punto de cruz. Así, la visualidad del libro recupera el significado de origen de la palabra ‘texto’ —del latín *textus*—, que significaba ‘tejido’. La portada, entonces, otorga al libro de antemano el cariz de un trabajo delicado y contemplativo; cuestión necesaria para construir tanto un tejido como un jardín.

La chacra de las fresias construye en

sus poemas tejidos entre el jardín, la casa y el cuerpo. El jardín, sin embargo, no es algo que exista desde el inicio del poemario; el jardín es un deseo, un anhelo. La hablante llega a vivir a una chacra árida y abandonada, y llevar esta tarea a cabo es la guía que va construyendo el camino de los poemas: “Soñábamos con un cúmulo de flores” (13). Será necesario el cuidado y la paciencia de una tejedora, de una jardinera; de una escritora. Entonces, entre el espacio de lo que se tiene y el espacio deseado hay una franja que cruzar. La intención de traer a la vida un jardín se enfrenta a un terreno “eriazó”, en un estado de “sed” y de “emergencia”. Mas el amor y la voluntad funcionan como motor para la creación y cuidado de la vida: “quiero que estos brotes sean bosques”, “la insistencia es un gesto más sólido que la palabra”.

Un fenómeno común en la poesía es

que se suelen desdibujar los límites del espacio; del aquí y del allá, del adentro y del afuera. Esto es lo que ocurre, precisamente, en esta chacra de las fresias. A primera vista, el adentro podría corresponder a la chacra (la casa, el cuerpo, el jardín), mientras que el afuera equivaldría al espacio hostil del exterior; pero la verdad es que los límites de estos espacios se entretrejen, se van deshaciendo de manera paulatina. La dialéctica del adentro y del afuera es una forma de dibujar y entender la experiencia humana, donde la separación entre las cosas pareciera ser muy clara; la separación entre el yo y el resto. Sin embargo, como refiere Gastón Bachelard, “dentro y fuera constituyen una dialéctica de des-cuartizamiento (...) [que] nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos”. Es decir, los límites que separan el adentro y el afuera no siempre son útiles para representar

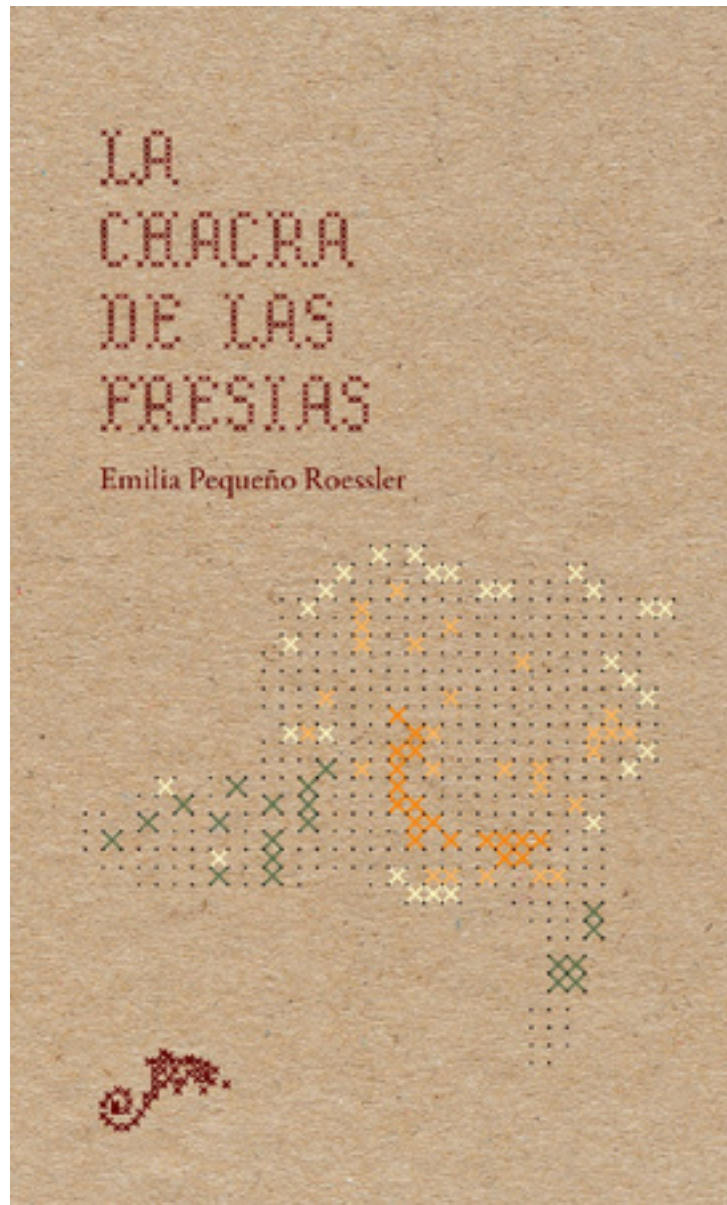
la experiencia del ser, la forma humana de sentir el mundo. Me parece que, en esta chacra, es a partir de este lenguaje desde el cual se encarna el jardín.

En este libro, el adentro y el afuera podrían corresponder con lo positivo y lo negativo. El jardín de la chacra sería lo deseado —lo positivo—; enfrentado, entonces, a un afuera de aridez e infertilidad —lo negativo—, además de otras dificultades como plagas, hongos o animales. Al encontrarnos frente a este problema, podemos esperar, a primera vista, que el espacio interior (la chacra) se enfrente al exterior (territorio eriazo), para asegurar su protección y cuidado; algo así como un pájaro que construye y cuida su nido. Sin embargo, el imaginario de lo “esperable” no necesariamente

se corresponde con la realidad de la experiencia vital. En primera instancia, el poemario de Emilia Pequeño ofrece lo esperado, se marcan límites entre el allá y el acá; se delimitan los espacios con cercos, se riega el jardín y la casa, se sacan las malas hierbas, se lucha contra las plagas. No obstante, estos límites se relativizan a medida que se avanza en la lectura. Los espacios se disuelven entre ellos, se unen, se separan. Todo se va entretejiendo: las plagas de afuera entran también en el interior de la hablante: “la podredumbre de las larvas/ que me asedian y carcomen

los pensamientos”; la sequía no es un problema solo del espacio exterior, sino que también del adentro de la sujeto: “la sequedad irradiada por mis venas/ chamusca lo que toco”; la casa es jardín y cuerpo: “caminar el tapete tupido que entrelaza/ los dedos del pie a las margaritas”. Se desdibujan, incluso, los límites entre los cuerpos humanos y vegetales. Afuera y adentro se vuelven uno: “esta tierra es nuestra carne”.

Este poemario ofrece muchos ejes sobre los cuales dar vuelta y reflexionar. Creo que este libro en particular



logra estar a la altura al momento de representar la complejidad, para la experiencia humana, de las relaciones con el mundo vegetal. “Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin” (Bachelard). Los poemas dan cuenta de que hay formas de pensar el mundo que pueden no ser efectivas, tanto para expresar el sentir como para resolver nuestro entorno.

Por otro lado, situándonos en su contexto de producción, este libro nos entrega un hilo para comenzar a tejer preguntas. Nuestro mundo, al igual que el de este texto, brilla por ser próspero para la muerte, y así como en el libro, tampoco es propicio para cultivar

el cuidado ni el amor. Y es el mundo vegetal, precisamente, el que cada día vemos más cercano a la muerte absoluta. En relación con estos espacios, *La chacra de las fresias* nos entrega preguntas y casi ninguna respuesta. Pero son precisamente las preguntas las que nos pueden ayudar a encontrar los caminos más precisos; las formas verdaderamente necesarias para reaprender el cuidado del mundo natural. Así, como formula el epígrafe del libro: no es “naturaleza humana amar/ solo aquello que devuelve amor” (Lousie Glück).





