

# EVISTA de la 1821 VIII de la 1



### Universidad de San Carlos de Guatemala

Ing. Murphy Olympo Paiz Recinos **Rector** 

Arq. Carlos Enrique Valladares Cerezo Secretario General

> Rafael Gutiérrez Esquivel Director de Revista USAC

M.Sc. Francis Urbina Jefa División de Publicidad e Información

Colaboradores

José Mejía/Dina Posada/Anabella Paiz/ Miguel Ángel Barrios/Luis Díaz/ Moisés Barrios/Sergio Tishler/Carlos Figueroa Ibarra/Eduardo Halfon

Ilustración de portada, separadores e ilustraciones interiores Renata Faggioly

Diseño

Rafael Gutiérrez Esquivel Sergio Rodríguez

> **Diagramación** Sergio Rodríguez

Julio / Septiembre / Número 46 / 2020

Correspondencia y canje Universidad de San Carlos de Guatemala Ciudad Universitaria, zona 12 Ciudad Guatemala, Edificio de Rectoría Oficina 310 Teléfonos: (502) 24187640 y 24187642

Correo electrónico cazadorocote@gmail.com

Distribución gratuita

### **Ensayos**

Jorge Luis Borges

Osvaldo Soriano/5

Sueños de coronavirus y crisis del capital en Nueva York

Sergio Palencia Frener/11

Escribir en los «shithole countries»

Miguel Huezo Mixco/25

La adicción secreta de Raymond Carver

Francisco Corrales/28

Letras

Relato

José Manuel Torres Funes/33

Relato

Audrey Houben/43

Relato

Maco Luna/45

**Debate** 

La pregunta ontológica en El perseguidor de Julio Cortázar

Joshua Emmanuel Morales/49

Arte

Renata Faggioly: emancipación, estallido y color

Irving González/73

Comentario

La estación de fiebre

Nuria Rodríguez Vargas/81

enata Faggioly se inicia en el ámbito del arte desde una edad muy corta, influenciada primeramente por las pinturas al óleo de su padre, en las cuales pudo apreciar el trato de la línea, la perspectiva, y el paisaje particularmente. Según sus propias palabras, desde niña se involucró en procesos creativos que daban como resultado interesantes producciones manuales. Por otra parte, por medio de retratos fotográficos de su madre, observó una hilera de atractivos elementos visuales, desde vestimenta elegante de la época (decenio de los años 1970), hasta joyería y maquillaje, que quizás de forma subconsciente trata de mantener vigentes a través de su pintura, y no desvanecer así estampas tan memorables.

Al pasar de los años, diversas experiencias orientaron su interés artístico a fuentes no tradicionales de arte, como el grafiti o la elaboración de stickers artesanales. Ese proceso de indagación y experimentación le lleva a tomar como fetiche la obra de artistas mujeres como Vanessa Bensimon (Miss Van) o Frida Kahlo para realizar sus primeras pinturas formales. Las exorbitantes miradas de los personajes de esos primeras cuadros alumbraron la influencia innegable del arte de Miss Van y del dibujo estilo manga, mientras optó en el color, explorar sus cualidades más dulces v serenas, sin embargo, no fue hasta descubrir «El Díptico de Marilyn» de Andy Warhol, que el arte pop le percata del alcance que tiene la postulación del color en su desarrollo más lírico. Otro detonante para el cambio de perspectiva en la plástica de Faggioly fue la visualización de la paleta de colores, el manejo de volumen y contraste, el dibujo de contorno preciso (hard edge) y el sintetismo del conjunto, característico del cómic, ya que le concedió otro tipo de abordaje del color y la forma, distanciado de las estrictas reglas de las academias de arte. A pesar de ello, su incursión en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala le brindó aportes esenciales respecto al manejo de técnicas tradicionales y las primeras experiencias en el arte mural.

Irving González





**ENSAYOS** 

# Jorge Luis Borges



Osvaldo Soriano

Borges, el símbolo de un encono permanente. Este es un réquiem a Jorge Luis Borges, escrito el mismo día de su muerte a pedido de II Manifesto. El diario quería que yo intentara explicar lo inexplicable: por qué el más grande escritor de este siglo había preferido vivir en Buenos Aires, pero morir y ser sepultado en Suiza.

En la Argentina, Borges tiene demasiados estudiosos de su obra y nadie espera que un novelista que ni siquiera lo conoció le rinda homenaje sin ir a hurgar en las tripas de sus cuentos y poemas inolvidables. Recién al cumplirse el primer aniversario del fallecimiento, Jorge Lanata me pidió que publicara el artículo en el suplemento Culturas, de Página/12. De cuantos he leído, mi cuento preferido es *El muerto*. Siempre pensé que la peor desgracia que puede ocurrirle a un escritor es intentar escribir a la manera de Borges, Cortázar o Bioy Casares. Si uno siente la necesidad de tomar prestada una voz hasta afinar la propia, lo mejor es acudir a una de tono menor. Por eso de las estridencias y los vecinos.

Cuando supo que iba a morir, Borges debe haber sentido un irrefrenable deseo de reencontrar su lejanísima juventud en Ginebra. De un día para otro levantó su casa de la calle Maipú, en Buenos Aires, despidió a Fanny, la mucama que lo había cuidado durante treinta años, y se casó con María Kodama, que era su asistente, su lazarillo, su amiga desde hacía más de una década.

Como lo había hecho Julio Cortázar en Buenos Aires dos años antes, Borges fue a mirarse al espejo que reflejaba los días más ingenuos y radiantes de su juventud. Cortázar, en cambio, necesitaba asomarse al sucio Riachuelo que Borges había mistificado en poemas y cuentos donde los imaginarios compadritos del arrabal asumían un destino de tragedia griega.

Curiosa simetría la de los dos más grandes escritores de este país: Cortázar, espantado por el peronismo y la mediocridad, decidió vivir en Europa desde la publicación de sus primeros libros, en 1951. Fue en París que asumió su condición de latinoamericano por encima de la mezquina fatalidad de ser argentino.

Borges, en cambio, no pudo vivir nunca en otra parte. Tal vez porque estaba ciego desde muy joven y se había inventado una Buenos Aires exaltante y épica que nunca existió. Un universo donde sublimaba las frustraciones y el honor perdido de una clase que había construido un país sin futuro, una factoría próspera y desalmada.

Borges se creía un europeo privilegiado por no haber nacido en Europa. Aprendió a leer en inglés y en francés pero hizo más que nadie en este siglo para que el castellano pudiera expresar aquello que hasta entonces solo se había dicho en latín, en griego, en el árabe de los conquistadores o en el atronador inglés de Shakespeare.

De Las mil y una noches y La Divina Comedia extrajo los avatares del alma que están por encima de las diferencias sociales y los enfrentamientos de clase. De Spinoza y Schopenhauer dedujo que la inmortalidad no estaba vinculada con los dioses y que el destino de los hombres solo podía explicarse en la tragedia. De allí llegó al tango y a los poetas menores de Buenos Aires, los reinventó y les dio el aliento heroico de los fundadores que han cambiado la espada por el cuchillo, la estrategia por la intriga, el mar por el campo abierto. El Rey Lear es Azevedo Bandeira, degradado y oscuramente redimido en El muerto. Goethe está en el perplejo alemán de El sur que va a morir sin esperanza y sin temor en una pulpería de la pampa.

En cada uno de sus textos magistrales, con los que todos tenemos una deuda, un rencor, un irremediable parentesco bastardo, Borges plantea la cuestión esencial —dicotómica para él—, de la deformación argentina: la civilización europea enfrentada a la barbarie americana. Como el escritor Sarmiento y el guerrero Roca, que fundaron la Argentina moderna y dependiente sobre el aniquilamiento de indios, gauchos y negros, Borges vio siempre en las masas mestizas y analfabetas una expresión de salvajismo y bajeza. Pertenecía a una cultura que estaba convencida de que Europa era la dueña del conocimiento v de la razón. Con las ideas de Francia, las naves de Inglaterra y las armas de Alemania se llevó adelante el geno-



cidio «civilizador», la pacificación de esas tierras irredentas. De aquí, de los criollos, solo podía emanar un discurso salvaje, retrógrado, sin sustento filosófico, enigmático frente a la consagrada palabra de Rousseau y Montesquieu.

Borges es el atónito liberal del siglo XIX que se propone poetizar antes que comprender. La ciencia no está entre sus herramientas: ni Hegel, ni Marx,



ni Freud, ni Einstein son dignos de ser leídos con el mismo fervor que Virgilio, Plinio, Dante, Cervantes, Schiller o Carlyle. El único mundo posible para Borges era el de la literatura bendecida por cien años de supervivencia. De modo que se dedicó a recrearla, a reescribir enigmas y epopeyas, fantasías y evangelios que iban a contracorriente de las escuelas y las grandes mutaciones de las ideas y las letras. Fue un renovador del estilo, el más colosal que haya dado la lengua española, y esa forma, fluida y asombrosa, nos devolvía a las incógnitas y los asombros de las primeras civilizaciones.

Unió, desde su biblioteca incomparable, las culturas que parecían muertas con los estallidos de Melville, Joyce y Faulkner. Su genio consistió en transcribir a una lengua nueva los asombros y los sobresaltos de los papiros y los manuscritos fundacionales. No amaba la música ni el ajedrez, no lo apasionaban las mujeres, ni los hombres, ni la justicia. El día que lo condecoró en Chile la dictadura de Pinochet, el escritor reclamó para estas tierras feroces «doscientos años de dictadura» como medio de curar sus males. Más tarde, cuando Alfonsín derrotó al peronismo, es decir a la barbarie americana, escribió un poema de regocijo y esperanza.

En esos días, Julio Cortázar había retornado a Buenos Aires para verse a sí mismo entre las ruinas que dejaba la dictadura. Iba a morir muy pronto y volvía a reconocer el suelo de su infancia, los zaguanes de sus cuentos y las arboledas de las calles por donde había paseado sus primeros amores. El gobierno lo ignoró (su modelo de intelectual es Ernesto Sábato) y Borges se molestó porque creía que el único contemporáneo al que admiraba no había querido saludarlo.

En verdad, Cortázar —tímido y huidizo— no se atrevió a molestarlo y temía que las diferencias políticas, ahondadas por las distancias, fueran insalvables. Él le debía tanto a Borges como cualquiera de nosotros, o más aún, porque el autor de *El Aleph* le ha-

bía publicado el primer cuento en la revista Sur.

Muchas veces, en París, evocamos a Borges. Cuando aparecía uno de sus últimos libros o alguna declaración terrible de apoyo a la dictadura. Cortázar sostenía —como todos los que lo admiramos— que había que juzgar al escritor genial por un lado, al hombre insensato por otro. Había que disociarlos para comprenderlos, ir contra todas las reglas de razonamiento para crear otras que nos permitieran amarlo y sentirlo como nuestro a pesar de él mismo.

Porque ese creador de sofismas, que pensaba como el último de los antiguos, nos ha dejado la escritura más moderna y perfecta que se conoce en castellano. La que ha sido más imitada y la que ha dejado más víctimas, porque hoy nadie puede escribir, sin caer en el ridículo, «una vehemencia de sol último lo define», o rematar un cuento con algo que se parezca a «Suárez, casi con desdén, hace fuego», o «En esa magia estaba cuando lo borró la descarga» o «el sueño de uno es parte de la memoria de todos» o «No tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre».

Esta contundencia viene de las lecturas de Sarmiento, pero no tiene continuadores porque la Argentina que ellos imaginaron se fue enfermando a medida que crecía, como los huesos sin calcio. El sueño del conocimiento se convirtió en la pesadilla de la falsificación y varias generaciones de intelectuales escamotearon la realidad o se quedaron prisioneros de ella. La literatura de Borges es la última elegía liberal, el canto del cisne de una inteligencia restallante pero ajena. No por nada los jóvenes de las últimas generaciones quisieran

haber escrito *El juguete rabioso* o *Los siete locos*, de Roberto Arlt, aunque admiren la simétrica perfección de *Funes el memorioso* y *Las ruinas circulares*.

Es que la perfección está tan alejada de lo argentino como el futuro o el pensamiento de los gatos. Borges no es grandilocuente, los argentinos sí. Arlt lo era, también Sarmiento y Cortázar, que se interna, como Borges, en lo fantástico. Pero Cortázar suena a amigo, a compañero, y Borges a maestro, a sabio cínico.

Así como Cortázar había asumido su destino latinoamericano pero no podía separarse de París, Borges vivía en Buenos Aires porque creía que así estaba más cerca de Europa. Antes de morir, ambos fueron a cumplir con el juego de los espejos y las nostalgias: uno en los corralones de Barracas y el empedrado de San Telmo; otro en los parques nevados de Ginebra donde había escrito en latín sus primeros versos y en inglés su primer manual de mitología griega.

Borges fue a morir lejos de Buenos Aires y pidió ser sepultado en Ginebra, como antes Cortázar había preferido que lo enterraran en París. Fue, quizás, un postrero gesto de desdén para la tierra donde imaginó indómitos compadritos que descubrían la clave del universo, gauchos que temían el castigo de la eternidad, califas que leían el destino en la cara de una moneda china, bibliotecas circulares que descifraban el secreto de la creación.

Pocos son los hombres que han hecho algo por este país y han podido o querido descansar en él.

Mariano Moreno, el revolucionario, murió en alta mar; San Martín, el libertador, en Francia; Rosas, el dictador, en Inglaterra; Sarmiento, el civilizador, en Paraguay; Alberdi, el de la Constitución, en París; Gardel, que nos dio otra voz, en Colombia; el Che de la utopía, en la selva de Bolivia. Es como si el país y su gente no fueran una misma cosa, sino un permanente encono que empuja a la separación, al exilio o al desprecio.

En Rebeldes, soñadores y fugitivos



# Sueños de coronavirus y crisis del capital en Nueva York



Sergio Palencia Frener

Queens, NY, 22 de agosto 2020

Durante la primera ola de la Covid-19, de marzo a mayo del 2020, Nueva York fue la ciudad más afectada del mundo. Alrededor de 410 mil personas se contagiaron, un tercio de todo Estados Unidos. A finales de julio había más de 30 millones de ciudadanos desempleados en todo el país, sin recuentos sobre la clase trabajadora migrante. El producto interno bruto de EE.UU. cayó 9.5 por ciento en el segundo trimestre del año, la mayor crisis productiva de su historia. Estas cifras deve-

lan la magnitud de la crisis capitalista, empero ¿cómo las mujeres y hombres neoyorquinos experimentaron la crisis desde su ser individual, en sus sueños, pesadillas o presagios?

Este artículo propone una lectura al otro lado de la luna de la pandemia, desde las imágenes oníricas y desiderativas. En momentos de gran incertidumbre como el actual es crucial aprender a escuchar las profundas emociones, temores y esperanzas de los sueños y pesadillas de la época. En palabras de la sabia Audre Lorde (2007: 36), «cuando aprendemos a usar los productos de di-

cho escrutinio para el poder interno de nuestra vida, esos miedos que gobiernan nuestras vidas y forman nuestros silencios comienzan a perder su control sobre nosotras.» Entonces el material onírico revela la insuficiencia de muchos análisis políticos cuando están separados de la gente y sus vivencias.

A lo largo del escrito recorro sueños, presagios, pesadillas, reacciones, de chicas y chicos neoyorquinos, estudiantes de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, donde estudio y enseño antropología. Les solicité permiso para estudiar y transcribir sus relatos. Del total de 60 sueños, escogí 12 —de seis mujeres, seis hombres— y los ordené en las temáticas: coronavirus como monstruos, presagios asiáticos y temores

familiares, la casa y el trabajo durante la cuarentena, la crisis de la sociedad capitalista. Guardo el anonimato de todos y sólo hago referencia al barrio de nacimiento o su país de origen. Me sorprendí al ver, al final, cómo hay relatos de sueños de varios lugares del mundo. Recomiendo a la lectora o lector que, mientras lee, piense en sus propios sueños, vea si hay afinidad, diferencia o vibración.

### 1. Los monstruos

El sueño es un terreno en disputa. En momentos de crisis social, las imágenes del sueño-entre la ansiedad y la prefiguración del valor, entre el miedo y el auspicio de la esperanza- guardan



contenidos de la sociedad en el individuo, del individuo desde y por encima de la sociedad. Al volverse más maleable el ego durante el sueño, surgen posibilidades ocultas o representaciones acalladas en la experiencia social. Durante la cuarentena, los jóvenes neoyorquinos comenzaron a soñar con peligrosas bestias o monstruos que los acechaban. Una primera característica del sueño durante la pandemia fue la sensación de persecución por una fuerza invasiva.

El hermano menor de un estudiante le contó un sueño donde «[...] era perseguido [being chased] por un escalofriante monstruo rojo en una calle cercana. Él corrió al interior de la casa y cerró la puerta con llave, pero el persistente monstruo [persistent monster] logró meterse a través de la ventana. En este punto se levantó sudando frío v casi se cae de la cama mientras se aseguraba que no estuviera el monstruo en su alcoba.» La última frase muestra el grado de realidad, no sólo de la impresión emocional onírica, sino de la alcoba como espacio amenazado, entre el dormir y el acto del tribulado despertar. El monstruo, de color rojo, encuentra al chico en la calle de su barrio.

Inmediatamente corre, busca refugio en el nivel familiar, aún social, de la intimidad: su casa. Pero el monstruo, descrito como persistente, irrumpe por la ventana, figura muchas veces de la conciencia. Es ahí donde la impronta despierta, levanta al joven de su cama. La continuidad con la expresión onírica es la materialización del acto de búsqueda en su habitación, cerciorándose de que el monstruo rojo, o cualquier otro, no esté allí. Una estudiante relató

la pesadilla de su amigo: «En el sueño la araña era más grande que su mano y lo perseguía [chasing him]. Cada vez que intentaba aplastar a la araña ésta se le adelantaba un paso. Luego dijo que la araña era muy agresiva y especialmente insistente [adamant] en agarrarlo.»

Lo primero es la referencia a la desproporción, al tamaño enorme de la araña. Es más grande que su mano, una imagen que evoca la impotencia o el sentirse rebasado por una situación. Pero no es solamente su dimensión la que asusta al entrevistado, sino la capacidad del monstruo de predecirlo, de controlar sus movimientos. En el sueño la araña incluso muestra una suerte de subjetividad, una voluntad consciente. La araña desea capturarlo. La lectura de la joven recopiladora es muy interesante. «Creo que el sueño de mi amigo puede ser interpretado como que él debe mantenerse un paso adelante para mantenerse en la línea de sus metas y, la araña, representa la impredecible pandemia [the unpredictable pandemic].»

Para ella, la araña que predice es reflejo de la lucha interna de su amigo por no perder el rumbo durante la cuarentena. El monstruo arácnido es parte de las fuerzas en tensión, no algo meramente externo, como una entidad ajena, sino la batalla en su propia subjetividad. Surge entonces el tema del monstruo como parte de la lucha del individuo, con su pasado, con sus seres queridos, contra lo que no sabe. El siguiente sueño, aparte de la similaridad onírica, está escrito con gran calidad literaria. Su autor, un joven del sur del Brooklyn de ascendencia mexicana, nos lo relata:

«Mi familia y yo éramos perseguidos [being chased] dentro de un tipo de túnel por algo desconocido [something unknown] hasta que, finalmente, logramos salir a la superficie. En el último segundo sea lo que sea que nos perseguía me agarró el pie pero logré zafarme de su puño.

Me encontré de repente en el parque de juegos de mi niñez. Para proteger a otros de lo que había allí abajo, tiré una bomba en el centro y corrí. Mientras caminaba el lugar se tornó un mercado al aire libre [outdoor market], con pequeñas tiendas, que tenía una jerarquía de aldeanos ancianos, una suerte de estética primitiva.

De repente fui el blanco de un grupo de individuos y de una colosal serpiente verde oscura [colosal dark green serpent] que, no importando a dónde corría, destrozaba el camino por donde intentaba esconderme, hasta que finalmente pude dejarla encerrada, derrotándola.» El sueño pareciera dividido en tres momentos: la persecución colectiva, el retorno al origen, la victoria sobre el monstruo. Primero, «algo desconocido» pero con voluntad propia acecha al joven y su familia. No está sólo, está integrado a los suyos frente al peligro. Logran encontrar una salida del túnel y él, en una posición de liderazgo, espera hasta de último que todos puedan salir. El monstruo, en este momento llamado «algo desconocido», lo sujeta del pie, lo inmoviliza momentáneamente. Logra empero librarse, segunda iniciativa de decisión en medio del peligro, luego de salvaguardar a los suyos. Segundo, el protagonista del sueño visita lugares relacionados con su niñez, de su origen.

Como el monstruo rojo que irrumpe en la casa, lo desconocido está presente en el lugar de juegos. Se presenta la tercera iniciativa: el joven busca proteger a alguien más, por eso lanza la bomba. Pasa del ámbito familiar al socialmercantil, con imágenes de ancianos en una aldea. El joven describe la escena como una «estética primitiva». Pero de ese mercado, aparentemente inofensivo, surgen grupos de individuos que lo persiguen. Entonces aparece la «colosal serpiente verde oscura», figura y color que adquiere lo que previamente era denominado «algo desconocido». Aquí el relato entra en sintonía con el sueño de la araña cuando, la serpiente, no sólo predice sino que destruye los escondites del joven.

Lo particular de este sueño es que el monstruo va tomando cuerpo y figura desde el algo desconocido hasta la serpiente. Pero no olvidemos el paso de lo familiar o doméstico a lo público o mercantil, en este caso representado por los ancianos y el grupo de personas. El mercado es sinónimo de un ambiente desconocido, impredecible, hostil. De ahí surge la serpiente. Ahí es donde el primer relato onírico encuentra al monstruo rojo. Recordemos, todos estos sueños sucedieron en el primer mes de la pandemia en Nueva York. Las imágenes de los monstruos poseen algunos aspectos significativos en común, los cuales expresan la particularidad de las experiencias de estos jóvenes en el marco de la pandemia.

Uno, la pandemia genera sentimientos y sensaciones de ser perseguidos. Los tres relatos oníricos usan el verbo perseguir, dos de ellos como ser perseguido [being chased]. Dos, los protagonistas se mueven en un espacio externo e interno, o a la inversa. La araña estaba afuera en la calle y rompe la ventana

del hogar, el monstruo subterráneo es percibido junto a la familia y enfrentado en el exterior, en el mercado. Tres, los monstruos desarrollan una subjetividad a medida que el miedo invade, en estos tres casos, al soñador. Cuando la araña o la serpiente predicen los movimientos o destruyen los escondites, el miedo gana. En estos sueños regresar a la casa –¿como figura uterina?— termina

acrecentando el miedo. La decisión onírica del joven en el mercado, frente a la serpiente, cambia. Uno, porque gana conocimiento de la fuerza destructiva que lo persigue y, dos, porque en un momento no descrito en su narración enfrenta a la serpiente y la devuelve al lugar de donde surgió: el inframundo o lo subterráneo. Existe una dialéctica opuesta entre la subjetividad de la pan-



demia y la subjetividad del protagonista, a mayor escape mayor es el miedo, la disposición de conocer, comprender a la fuerza extraña la devuelve al ámbito de coraje y decisión del protagonista. Esta dialéctica onírica, comprendida en un momento de crisis social, es crucial para percibir las tendencias regresivas o de coraje humano.

### 2. Los presagios asiáticos

Las figuras apocalípticas, los malos presagios, las adivinaciones refieren al momento de crisis. En un café de Astoria trabajan tres mexicanos, procedentes de Hidalgo, Morelos y Puebla. Después de conversar un rato y alburear con ellos, me preguntaron de dónde era. Al escuchar que de Guatemala, uno de ellos -cajero bilingüe- quiso cerciorarse si allí había pasado la erupción del volcán, lo cual asentí. «Hace unos años», le dije. El poblano de repente se puso serio y dijo: «los terremotos, los desastres, fueron predichas en la biblia». El hidalguense al lado coincidió. «El coronavirus es parte de eso, está por terminar el mundo». Durante las crisis las tradiciones religiosas proveen a la gente de imágenes oníricas que dan sentido, o propósito, al peligro. Se vuelven cosmogonías populares para afrontar lo impredecible.

Uno de mis estudiantes en Baruch College es vietnamita. Cuando comenzó la pandemia se apresuró para regresar a su país y guardar la estricta cuarentena durante abril. Desde allí me envió la siguiente charla sobre una adivinación en Hanoi: «Mi amigo es un estudiante universitario y tenía planeado abrir un pequeño café en la ciudad de Hanoi, en

Vietnam, al recién iniciar el año 2020. Como suele suceder en la cultura vietnamita, mucha gente visita y consulta los consejos y guías del profeta [prophet] cuando quieren abrir un negocio o saber qué pasará en el futuro con ellos o su familia. Así pues, mi amigo visitó al profeta en busca de consejo. Le dijo que el siguiente año (2020) no debería abrir el negocio pues sería difícil ganar dinero y mantenerse. El profeta la recomendó abrirlo hasta mediados de año.»

Me parece que hay al menos tres planos interconectados en su relato del profeta. Uno, el amigo manejando la incertidumbre de la inversión de su pequeño capital. Ingresa al desconocimiento del mercado y de la recepción social de su mercancía, de su trabajo. Dos, el adivinador, llamado profeta por el estudiante vietnamita, como alguien capaz de leer las tendencias del futuro, entre ellas lo fructífero, estéril o peligroso en la circulación del dinero. El inversionista como el adivinador son los extremos de la relación, vinculados por una suerte de cosmogonía del dinero. Mi estudiante se especializaba en economía, algo que posiblemente hace que sus compatriotas lo consideren autoridad en el tema.

Respecto la predicción, continúa: «El profeta no mencionó o no sabía nada de la crisis del virus. Mi amigo y yo coincidimos en que las palabras del profeta de alguna manera reflejan la actual pandemia.» Aquí agregamos el tercer plano, posterior a la lectura original: la de darle sentido al consejo. Ambos piensan que la predicción fue certera y legitiman implícitamente la visión del profeta. La pandemia es entonces integrada simbólicamente a la cosmogonía

del dinero y del negocio. Toda cosmogonía es compleja y abarca la interpretación del universo, de las estrellas, las aguas y los seres humanos en relación con ellas. Una investigación más detallada sobre el adivinador vietnamita estudiaría su rito de adivinación y el papel del dinero con, por ejemplo, el material de lectura estelar.

Ilumina al respecto el sueño y la creencia zodiacal de la madre de una chica china durante la pandemia:

«Como estoy sola en Nueva York, mi mamá en China se preocupa todo el tiempo de mí. Me ha contado que suele tener sueños extraños [strange dreams]. Varias veces ha soñado con ratas, pero no recuerda exactamente qué pasaba en el sueño. Puede ser porque en el calendario chino este ano corresponde a la rata y mi zodiaco es la rata. También es el primer animal en los zodiacos. Mucha gente cree que este año es de mala suerte, con muchos desastres. China no solamente pasó por lo del coronavirus, sino también por un terremoto. He escuchado que también en otros países han sucedido desastres naturales.»

El sueño de la rata se relaciona claramente con la cosmogonía zodiacal china. En el caso de los jóvenes neoyorquinos, la araña, el monstruo rojo o la serpiente no parecen hacer alusión a un corpus tan definido como en este caso. La estudiante, en tanto hija, enfatiza su soledad en Estados Unidos como la preocupación de su madre. La rata no sólo hace referencia al año 2020 sino a su propia hija al haber nacido en 1996. En la simbología china, la rata marca el inicio de todo el calendario, es un signo liminal entre las fuerzas del ayer y las del presente. La joven afirma que «mu-

cha gente» [many people] relaciona la rata con el año de «mala suerte» o de «desastres». Si bien la rata en China no posee la connotación de inmundicia o asco de occidente, su aspecto negativo está asociado a la guerra, lo oculto, la pestilencia.

Respecto a cómo se mantienen en contacto durante la pandemia, prosigue la estudiante china: «Así, cuando hablo por FaceTime con ella, me dice que a menudo sueña con ratas. Creo que se debe a que no estamos juntas y se preocupa al ver las noticias.» Soñar con estos roedores puede ser ambivalente y confuso para la madre, algo «extraño». Apunta hacia el recuerdo de su hija desde la distancia como, también, a la profunda preocupación cuando veía en las noticias que Nueva York era la ciudad más afectada del mundo en la primera ola de la pandemia, mucho más que Wuhan. La tecnología de comunicación, vía Iphone en este caso, posibilita ver imagen y voz a nivel global, una posibilidad insospechada incluso para quienes de niños vimos las telellamadas de Los Supersónicos.

La distancia, junto a la tecnología, incrementan los temores cotidianos en la pandemia. Parecen agregarse al material onírico del miedo a la muerte. Una joven de Gambia, estudiante de computación, narra el sueño de una familiar: «Explicó que ha tenido sueños últimamente. Me contó que sus sueños son acerca de sus hijos en América [EE. UU.], muriendo. En los sueños, narró cómo los suele ver en ataúdes enviados para enterrarlos en África. Ha soñado esto dos días seguidos, como una pesadilla. Dice que cada vez que tiene estos sueños, ora. Según ella, los sueños se

sienten como reales [feel like a reality] después de despertar. Mi familiar le cuenta cómo al escuchar el teléfono sonar, entra en pánico [she gets panicked].»

Como vemos, el teléfono se convierte en potencial portador de la terrible noticia. El anhelo del regreso se trastoca en la llegada del ataúd. La pesadilla como material onírico continúa, bajo formas conscientes, en la angustia de la vida en expectativa. Para Ernst Bloch, en El principio esperanza (1995), las pesadillas articulan un modo del peligro y lo anclan al ámbito social vivido. La relación entre el sueño-nocturno y el soñar-despierto posee un continuum por explorar, con posibilidades históricas. Para los inmigrantes la pesadilla



durante la cuarentena dirige a su lugar de origen, a los peligros del regreso. Si, desde Gambia, el miedo es ver llegar el ataúd con sus hijos, para los migrantes en países del capitalismo avanzado es el retorno a un lugar de origen desolado. La madre de un estudiante nació en Bangladesh y ahora vive con su familia en Nueva York. Su pesadilla se da en Bangladesh: «Me contó que corría a través de un vasto campo [large field]. A pesar de estar en su país natal y de tener más de ochenta familiares allí, no le era posible encontrar siquiera a uno. Recuerdo ver animales en la ciudad donde su casa solía estar. Nadie estaba allí excepto ganado o animales de corral [livestock]. Su hogar [home] parecía viejo y quebrado.» En esta pesadilla la madre bengalí corre, acción onírica que denota búsqueda y en este caso desesperación. Su país constituye su raíz y sentido de pertenencia primario. Su hijo incluso habla del número exacto de parientes maternos, ochenta. No los encuentra. La ciudad está deshabitada, al igual que su casa. No hay personas sino solo animales [animals] y animales de corral [livestock]. Aquí, de nuevo, encontramos la división entre lo público y lo familiar, pero denotando vacío y ruina. La madre inmigrante piensa en sus parientes en Bangladesh a través de imágenes de catástrofe y soledad, una inversión a la pesadilla de la madre de Gambia con la llegada de sus hijos dentro de féretros. Se teme en ambos por los vínculos de parentesco asociados al lugar, la lejanía y la ausencia. El sueño denota la sociedad derrumbándose y, a la vez, las imágenes oníricas son interpretaciones del caos desde abajo.

# 3. Trabajo y cuerpos vacíos

La sociedad burguesa sueña su propia destrucción. Presenta el día cotidiano, el típico día, como umbral por donde ingresa el caos. En Independence Day el hombre sale en pijama a su jardín, se percata de algo distinto en sus vecinos y ve una kilométrica nave alienígena sobre Los Angeles. Pero como un espejo, el día típico es en realidad el caos reprimido de la temporalidad cotidiana, la llamada normalidad. En dicho tiempo se reproduce la catástrofe de la humanidad hacia la implosión.

El origen, en esta perspectiva, es el individuo y su familia, resguardados en la pequeña propiedad privada que tanto les ha costado v. a la vez. impulsados a salir al enfrentamiento con individuos potencialmente enemigos o, peor aún, con los asesinos. Por eso las producciones de películas de catástrofes. invasiones extraterrestres, superhéroes o, especialmente, apocalipsis zombis, no llaman tanto la atención de sus espectadores porque sean posibilidades fantásticas, foráneas, sino porque en el fondo retratan la dinámica social de la vida bajo el mercado, la pobreza y la solitaria existencia de una forma antisocial de relaciones.

La pandemia no detuvo un supuesto correcto funcionamiento del mercado o la sociedad mercantil. Sus fisuras son visibles desde la crisis inmobiliaria del 2008 y de la posibilidad de reproducir las relaciones de propiedad ante una gran mayoría de la humanidad convertida en proletaria, nómada, en éxodo, y la pérdida de legitimidad del modelo histórico de Estados-nación. El peso

de la incertidumbre laboral, el endeudamiento y la falta de espacios de vivencia comunitaria sólo se incrementó con la pandemia. Para quienes pudieron guardar cuarentena, con posibilidad de empleo, el coronavirus promovió sueños de soledad y aislamiento tremendo como de extrañamiento de otras personas. Los soñadores sintieron la dureza del tiempo solitario. Veamos dos pesadillas.

Un estudiante bengalí recopila el siguiente sueño de una amiga: «Ella estaba lista para ir al trabajo cuando no pudo abrir la puerta para salir. Trataba con gran esfuerzo de abrir la puerta pero ésta no abría. Decidió gritar por la ventana para pedir auxilio pero no había nadie [no one was there]. La calle esta-



ba vacía y lo único que oía era el ruido de una bulliciosa sirena.» Contrarios a los sueños de monstruos arañas o serpientes, originados en el exterior, aquí la joven se encuentra atrapada dentro de la propia casa. De su parte ha hecho todo, «está lista», pero no puede abrir la puerta. Aparece de nuevo la imagen onírica de la ventana, esta vez no como el espacio quebrado por el monstruo, sino como el resquicio de su desesperación. Recordemos, la ventana es sinónimo de consciencia, umbral, mirada.

Sin embargo, afuera en la calle no hay nadie. Su grito es inútil. No hay nadie más en la casa, ella está sola. El sueño brinda imágenes oníricas en torno al interior, la seguridad, como impedimento social, la casa como aislamiento. Pero también, en otros sueños, sucede lo contrario: las personas pueden salir a la calle, al trabajo, pero regresan a un mundo sin presencia humana. Este es el caso del sueño recopilado por un estudiante canadiense. El joven entrevistó a su amigo en auto-aislamiento [self-isolating] durante la cuarentena. Lo describe como alguien teniendo últimamente sueños «recurrentes» y «bastante vívidos».

«En uno de estos sueños recurrentes [recurring dreams] él está en el trabajo pero está completamente solo [all alone there]. Hay otros cuerpos pero no son personas que conozca y no es posible para él interactuar con ellos. Sólo están allí físicamente pero no parece haber nadie en los cuerpos [doesn't seem to be anynone in the bodies]. Dice que cualquier otra parte de la 'experiencia' de ir al trabajo en el sueño se siente normal, pero su incapacidad de hacer conexión [inability to connect] con alguien más

en su oficina es una fuente importante de pánico.»

Su pesadilla inicia en el trabajo y no en la casa, como sucedía en el caso anterior. No hay nadie en la oficina. Ambos se cercioran de su soledad en la casa y el trabajo. Este sueño añade un elemento interesante al mundo de los sueños pandémico: en la oficina sí hay cuerpos pero sin presencia humana. El acto que marca el carácter humano de la relación es el interactuar. No sólo no los conoce sino no reconoce a nadie«en los cuerpos». Si la chica «grita» a la ventana para pedir auxilio, aquí el oficinista siente «pánico» al verse incapaz de «hacer conexión» con seres humanos. Parece haber un continuum de aislamiento entre la casa-como-encierro y la oficina-como-separación.

La pandemia no crea la alienación laboral, lo que sucede es que la capacidad onírica funciona como una lupa que magnifica lo ya-presente. La división entre lo privado y lo público, promovido por la sociedad capitalista, es la soledad de los desconocidos. En ambas pesadillas, la mujer teme el encierro en lo privado y el hombre al aislamiento en lo público, algo que sin duda posee connotaciones en la construcción del espacio del género. En otros sueños la sociedad se expresa como metáfora de la competencia, del peligro de lo recóndito, de lo salvaje.

# 4. El virus inoculado, la esclavitud sexual

El sueño constituye una narrativa importante para interpretar un momento histórico. La separación entre lo onírico y la consciencia diaria no es completa, rasgos motores de una pueden inundar a la otra, materializarse como posibilidades una vez son encausadas al ámbito de la decisión. Así pues, el contenido onírico con su movimiento, sus imágenes alegóricas o de símbolo, son un caudal central para ver por dónde surge una nueva expresión histórica. Una lectura política o económica, desde la racionalidad social de la consciencia, aporta a la comprensión de los fenómenos, pero, también, puede ser obnubilada por los propios límites que posee la razón subsumida al marco de la sociedad capitalista.

En la última década distintas etnografías han trabajado la importancia de los relatos de sueños, espíritus o fantasmas en la memoria y la actualidad de los pueblos. Amira Mittermaier, trabajando desde las guerras del siglo XX en Egipto, nos dice: «Una lectura más comprometida debe considerar cómo las historias de sueños interpelan [speak back] nuestro marco interpretativo» (2012: 394). Para la autora, el relato del sueño democratiza la interpretación del mundo ya que al final, todos soñamos, no existe un monopolio del hecho de soñar y narrar lo experimentado. Los sueños de la gente refieren a una historia «desde abajo», una que deshace suposiciones sobre el «tiempo, historia, subjetividad y comunidad».

La ciencia no sólo se basa en la idea del conocimiento profesional frente al pagano o vulgar, del método por encima de la espontaneidad cognoscitiva, sino, en palabras de Alfred Sohn-Rethel (1980: 38), de la relación entre mercancía, capitalismo y formas históricas de conocimiento. La escisión entre ciencia y creencia se origina, para el autor ale-

mán, de la división entre trabajo manual y trabajo intelectual. En este artículo propongo leer los sueños durante la pandemia en clave del continuum entre el material onírico del sueño nocturno y las imágenes, vivencias, dolores que brotan del fetichismo de la mercancía. La lucha no es, pues, entre el material onírico y la realidad, o entre el sueño y la consciencia diurna, sino del contenido utópico, adolorido o crítico del sueño en una sociedad fetichista.

Una joven recopiló el sueño de su amigo: «Me desperté en medio de la selva del Amazonas y no tenía idea dónde estaba. Todo lo que tenía era la ropa que usaba y un cuchillo de bolsillo.» Según la estudiante, su amigo: «tuvo que luchar para abrirse paso y, en el sueño, estuvo allí por lo menos uno o dos meses. Cuando finalmente escapó de la selva pudo despertarse.» El peligro no se personifica en un monstruo sino en un ambiente hostil. Comparte con el sueño de la casa y de la oficina la confusión y abrumadora soledad. En sus manos tiene un arma, un cuchillo. para abrirse paso por la selva amazónica. Como en la pesadilla de la madre bengalí, lo no-humano del paisaje se presenta como animales y vacío. La selva es un espacio de peligro.

Pero, ¿qué sucede cuando el material onírico de la pandemia se nutre de la crisis político? ¿Cómo se presenta? Una estudiante neoyorquina, de ascendencia china, recopiló el revelador sueño de su amiga cercana:

«Un día nuestro gobierno anunció que finalmente tienen listas nuestras vacunas y que los doctores irán a la puerta de nuestras casas para prevenir que nos amontonemos todos [all at once] en el hospital. No obstante, unos días antes de la llegada de los doctores a nuestro barrio, vimos en las noticias que Trump admitía su plan de inyectar en la gente el virus en sí. Su propósito era usar la 'sobrevivencia del más apto': 'si tú eres lo suficientemente fuerte para sobrevivir y desarrollar anticuerpos, entonces vivirás [then you live], pero si no, morirás [then you die].»

Este sueño toma elementos de la pandemia -el distanciamiento social, la crisis política, la desconfianza con el presidente- para, ulteriormente, reintegrarlos en una interpretación crítica. Situémonos de nuevo. Finales de abril en Nueva York, las colas en los hospitales son interminables, Donald Trump recomienda tomar desinfectante para contrarrestar el coronavirus, mucha gente no ha salido en semanas de sus viviendas. Se ansía una vacuna para curar la pandemia pero se habla de que tomará muchos meses. La chica sitúa en el centro del sueño al gobierno, el cual describe como «nuestro gobierno», mostrando una carga de identidad importante.

El anuncio es alentador, ya hay una vacuna. Ahora lo público, el Estado representado por los doctores- visitará a cada familia. Es una espera del Estado como figura proveedora, que rescata. Unos días antes de la campaña el mismo Trump declara su verdadera intención: inoculará el virus en los cuerpos de todos los habitantes del país. El fin es promover una política de genocidio biológico. Con un argumento basado en la famosa teoría darwinista del siglo XIX, el presidente y magnate Trump implementará un plan de ingeniería social. El coronavirus ha sido aprovechado, socializado en la pérdida de vidas humanas y privatizado en el control y despoblamiento.

En realidad, devastará los barrios pobres y, consecuentemente, una mayoría negra o de inmigrantes con temor a ser deportados si protestan. Pero, como decíamos al inicio, el material onírico o de posibilidad fantástica muchas veces retrata mejor el núcleo histórico, real, concreto de una sociedad que las categorías de los analistas políticos, tan ensimismadas en discursos que le dan sentido al sinsentido. Las series catastrofistas, de por sí aprovechando el gusto de las generaciones actuales por la distopía, son muchas veces integradas al cosmos onírico del sueño para pintar un paisaje y un viaje donde se expresan las emociones, temores y circunstancias presentes en la sociedad aunque no aceptadas oficialmente.

Una joven estudiante en el Bronx se mudó con sus primas a Virginia durante la pandemia. Allí, según compartió, miraron una serie llamada The Handmaid's Tale (2017). «La serie», explica, «recrea cómo sería la vida en las postrimerías de una Segunda Guerra Civil Americana, en una sociedad totalitaria que somete a las mujeres fértiles, conocidas como 'sirvientas' [handmaids], a una esclavitud de tener-hijos.» Similar al sueño de la inoculación del virus por Trump, esta pesadilla integra a las dos primas a la sociedad totalitaria, a la represión policiaca, tan sólo un mes antes del asesinato de George Floyd en Minneapolis y las masivas revueltas en todo el país. La joven nos cuenta: «En el sueño, ella y yo teníamos que ir al supermercado. Sólo se permitía dejar la casa en pares. Nosotras llevábamos capas rojas con largas capuchas que cubrían nuestras caras y solo nos dejaban espacio para mirar. Había muchos oficiales de policía en cada esquina con grandes armas cerciorándose de que no interactuáramos [making sure we do not interact] o entráramos en cercana proximidad con otras personas.

Incluso si mirabas en dirección a otra persona corrías el riesgo de ser disparado. Las calles eran polvorientas, el cielo es gris y todas las personas en los caminos están vestidas de manera completamente igual.

Llegamos al supermercado y solo podemos tomar frutas pues los estantes están vacíos. Mi prima trata de ser sigilosa y hablar con alguien aparte de mí pero es capturada por un oficial fuertemente armado. Me quedo sola en medio del supermercado con una canasta de fruta. Luego ella se despierta.»

El sueño, también de abril, se da en un contexto de temor a la carestía y desabastecimiento de los supermercados. No está sola, sino acompañada de su prima. Ambas, en la sociedad totalitaria onírica, son parte de las mujeres obligadas a tener los bebés de las parejas blancas, heterosexuales, de la clase capitalista. El orden se mantiene a partir del silencio impuesto por los policías armados. El sistema necesita la poca interacción, conexión o conversación comunitaria de la gente. Similar a la pesadilla del oficinista que no puede entrar en conexión con los cuerpos vacíos, en éste el Estado prohíbe la interacción. Incluso el ámbito del mercado es vigilado, solo se permite el intercambio de dinero por mercancías, nada de charla.

Sucede lo temido: la prima intenta hablar con alguien más y es capturada por un policía. El final es la soledad en el mercado con su necesidad, la fruta. La situación es similar a la mujer que no podía abrir la puerta de su casa o al hombre en la oficina de cuerpos vaciados de humanidad. El sueño de Trump y de The Handmaid's Tale muestran la dialéctica entre el material onírico individual y la crisis de la sociedad capita-



lista en su conjunto. Estos sueños van a contracorriente de los tiempos nacionales de las elecciones, a llevarse a cabo en noviembre pero, también, expresan las tensiones sociales desde abajo, desde estas jóvenes urbanas tan sólo un mes antes de que estallaran las protestas en Nueva York.

# Reflexión: por dónde se mueven los tiempos

Cuando comencé a dar clases en Nueva York, me impresionó tener frente a mí a las hijas e hijos de migrantes de Japón o Egipto, Bangladesh o Israel, El Salvador o Ucrania. Pensé en sus historias, en sus pueblos, como en mi pequeño istmo centroamericano. Durante la pandemia, comenzamos a recibir correos de nuestros estudiantes contándonos de la muerte de su madre, padre o tío. Al mismo tiempo en nuestro barrio en Queens sonaban las sirenas todo el día, había temor de abrir las ventanas. En los sueños que hemos leído, tengamos presentes, la ventana es el lugar por donde entra la araña pero, también, donde sale el grito. Para quienes vimos Times Square totalmente vacío en plena pandemia, nos sorprendió grandemente cuando, desde el 29 de mayo, la ciudad entró en ebullición rebelde. Los grafitis, de por sí presentes, explotaron en mensajes revolucionarios o, en Central Park, jóvenes negros recordaban la esclavitud de sus antepasados. El caminante y pensador berlinés, Walter Benjamin, habló sobre el sueño como atributo histórico generacional: «La experiencia de juventud de una generación tiene mucho en común con la experiencia de los sueños. Su configuración histórica es una configuración de sueño.» (Benjamin, 2002: 388). Para una sociedad mercantil que crea las propias pesadillas del mundo -muerte de Breonna Taylor, de las niñas q'eqchi'es bajo custodia de ICE, de la esterilización forzada-, el miedo es parte de su continuidad. Lo vimos en los sueños de Handmaid o de los cuerpos vacíos, la conexión humana y la interacción pueden facilitar el flujo de la palabra social para construir nuevas comunidades críticas. Así visto, «el despertar es un proceso gradual que sucede en la vida de un individuo como en la vida de las generaciones. El dormir es su etapa inicial.» (Benjamin, 2002: 388). Solo reconociendo el sueño puede la realidad hacerse apoyo del despertar social.

### Bibliografía

Benjamin, Walter. «K. *Dream City and Dream House, Dreams of the Future*, Anthropological Nihilism, Jung.» In The Arcades Project, translated by H. Eiland and K. McLaughlin, Edición: Third Printing., 388–404. Cambridge: Belknap Press, 2002.

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*, Vol. 1. Translated by N. Plaice, S. Plaice, and P. Knight. Cambridge: The MIT Press, 1995.

Lorde, Audre. «Poetry Is Not a Luxury.» In Sister Outsider: Essays and Speeches, edited by Cheryl Clarke, 36–39. Berkeley: Crossing Press, 2007.

Mittermaier, Amira. «Invisible Armies: Reflections on Egyptian Dreams of War.» Comparative Studies in Society and History 54, no. 2 (2012): 392–417.

Sohn-Rethel, Alfred. Trabajo Intelectual y Trabajo Manual. Crítica de La Epistemología. Colombia: El Viejo Topo, 1980.



# Escribir en los «shithole countries»



Miguel Huezo Mixco

Nadie que venga a estas tierras puede escapar a la seducción o al espanto de nuestros volcanes. Ellos han dominado la representación de Centroamérica como un lugar donde no faltan alzamientos y erupciones. Arrojado entre dos mares, el istmo centroamericano es uno de los sitios más hermosos del mundo, en donde nace un irrefrenable deseo de volar, lejos.

Hace poco menos de dos siglos fue una Federación de cinco países —Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica—, un poco más grande en extensión que España. Veinte años de guerras intestinas terminaron descuartizándola. No debió ser fácil reunir tanta torpeza y tanto rencor. En lo sucesivo, ser centroamericano se convirtió en una manera peculiar de ser y no ser.

Nuestra historia es un largo río que arrastramos como una sábana sucia. Así lo han cantado nuestros poetas. Ellos son nuestros verdaderos próceres, y sus cabezas debieran ser esculpidas en la cima de los volcanes para que sean admirados y recordados por siempre jamás.

La literatura es un camino sembrado de malos entendidos. Hace algún tiem-



po, en el curso de una plática de tragos, un buen amigo extranjero, gran conocedor de la historia de la región, me dijo que lo más atractivo de Centroamérica son su destino trágico y sus ruinas. Después de escuchar mis alegatos a favor de nuestras letras, terminó concediendo que en esta región existen tres o cuatro obras maestras. Desafortunadamente, nadie sabe cuáles son.

Rondas más tarde nació una lista —Los raros, de Rubén; El señor Presidente, de Asturias; El ángel y el hombre, de Claudia Lars, El tiempo princi-

pia en Xibalbá, de Luis de Lión — a la que se agregaron, entre exclamaciones, La insurrección solitaria, de Martínez Rivas; El hombre que parecía un caballo, de Arévalo Martínez; La ruta de su evasión, de Yolanda Oreamuno. Ser «nadie» fuera de su parcela es la leyenda que envuelve a casi todos.

Desde hace varios años vengo participando en mesas sobre literatura centroamericana, en universidades y ferias del libro, que a menudo desembocan en torneos de lamentos sobre el desconocimiento que impera, dentro y fuera de nuestras fronteras, sobre la literatura del istmo. Sí. No hay duda de que en el mundo hay injusticia. Nadie se escapa. Tarde o temprano, dijo un displicente y descarnado Borges, «todos caminamos hacia el anonimato». Luego añadió: «Solo los mediocres llegan un poco antes».

La buena literatura, digámoslo, es poco menos que un milagro. Escribir novelas, cuentos y poemas es un trabajo de chiflados. Es así en la China y en los «shithole countries», como nos llaman en la Casa Blanca. Además de un pésimo negocio. Casi nadie, en el mundo, vive de eso. Como cualquier súbdito del mercado vendemos nuestra fuerza de trabajo en actividades tales como la docencia, el periodismo, las comunicaciones y la publicidad, para llevar el pan a nuestra mesa. Son las reglas. Las aceptamos o salimos del juego. Todo ese rollo del desconocimiento y la incomprensión solo mueve a risa.

La literatura es una actividad ardua y no particularmente placentera. Centroamérica es un espinoso y hermoso lugar. Con todo, la zona geográfica o el país desde donde se escribe es lo menos importante. Algunas de las mejores obras centroamericanas se han escrito, o se están escribiendo, lejos de estos límites. Otras, especialmente en poesía, ni siquiera en español. A fin de cuentas, uno escribe desde una mesa de trabajo ubicada en un barrio y en una calle en particular. Felizmente, la literatura cen-

troamericana de nuestros días y nuestras noches vive un buen momento. No se mide por el volumen de los ingresos que perciben los autores, ni por el número de menciones que registra Google Alert, sino por sus personajes —transgresores, perversos, viciosos, propios de países de mierda—. Migrantes alucinados que malviven atascados en sus recuerdos. Indígenas atrapados en la pesadilla del progreso. Héroes de guerra que piden limosna en las bocacalles. Homosexuales, lesbianas y travestis que derriban fronteras sexuales. Fríos fantasmas que regresan a agonizar en cuartos de baño. Mujeres desesperadas dispuestas a cortar en trozos a su propia madre. Entre las ruinas de cien guerras, a la sombra de los volcanes, se forman remolinos que arrastran ceniza de caña. residuos biosanitarios y latas de cerveza. Fue Borges también quien dijo que dar con la voz de un personaje no es solo un logro técnico. Equivale a descubrir un destino

En estos «shithole countries» estamos dispuestos a correr todos los riesgos y a experimentar todas las zozobras para dar con ese lenguaje literario que posea la espontaneidad y el brillo de nuestro deslumbrante lenguaje oral. Un lenguaje que le dé forma, sustancia e impulso a obras híbridas, periféricas que quizás no encontrarán espacio en una industria editorial diseñada para convertir hasta las disidencias más provocadoras en marcas comerciales.



# La adicción secreta de Raymond Carver



Francisco Corrales

Hay gente adicta a la coca cola, a las rebajas, a reventar pompas de plástico, a decorar soldados de plomo, incluso al sexo conyugal. Los escritores son gente y, por tanto, comparten las mismas adicciones. También les gustan los relojes de sol, los ansiolíticos y los helados de pistacho. Pero ademas, algunos de ellos viven entregados a una adicción propia del oficio y mucho más devastadora que la heroína: la adicción a la palabra escrita.

No todos, cierto. Verdad que los adictos a las palabras las necesitan hasta tal extremo que se protegen del mundo envolviéndose en ellas de pies a cabeza. Son los escritores bulímicos y torrenciales, los góngoras, los lezamas limas, los umbrales y los galas, castores adictos que se afanan incansables en formar un dique infinito donde siempre cabe una palabra más, aquellos dependientes que prefieren renunciar a su pareja antes que a una metáfora audaz. Otros, en cambio, los escritores sanos, le manifiestan su respeto conjurándolas con el silencio, pesando cada letra en una báscula de precisión y asesinando, como psicópatas del lenguaje, la que no encaje en la máquina perfecta de

la página. Son los flaubert, los borges, los chejov, los valentes, los talladores de frases, capaces de encajar universos infinitos en el espacio de un verso, aquellos que matarían por encontrar un grial con una sola palabra en cuyo interior se almacenaran todos los libros del mundo.

# Raymod Carver / Foto Jerry Bauer/ Opale

Pues bien, a Raymond Carver siempre lo hemos considerado el paradigma moderno del escritor sano, ese narrador que según Tim O'Brien «utiliza el inglés como una cuchilla». Así nos ha parecido siempre y por esa proverbial capacidad de síntesis lo admiramos. Carver siempre fue el tipo duro que prefería decir John subía la escalera camino de su habitación a John ascendía con paso firme sobre el esqueleto de madera de un dinosaurio cuyo lomo barnizado comunicaba el hermoso salón con el cuarto del sueño donde una reparadora cama acunaría su exhausto corazón. Y por eso nos gusta.

Pero ahora sabemos que eso no es del todo cierto. Más bien al contrario, porque hemos descubierto que él compartía con otros la adicción a las palabras, a las explicaciones prolijas y a los subrayados. Sí, Carver también fue de los escritores que hubieran sacrificado a su pareja por una metáfora. ¿Qué pasó entonces con su célebre cuchilla? ¿Existió? Por supuesto que sí y se aplicó con determinación en cada una de sus historias. Solo que la mano que dirigía el escalpelo, cuando él cerraba los ojos para no presenciar el genocidio de tinta, era la de su editor Gordon Lish. Nos pode-

mos imaginar la conversación delante del manuscrito. Raymond, creo que lo del esqueleto de madera del dinosaurio sobra. Por favor, Gordon, no me digas eso, me ha costado tantas horas encontrar la imagen que preferiría sacrificar antes a mi esposa. Bueno, Raymond, tú no estás en condiciones de entenderlo, eres un adicto, déjame a mí, será un trabajo rápido. Y entonces la cuchilla cambiaba de la mano del escritor a la mano del editor y este cortaba sin temblor alguno el esqueleto del dinosaurio, hasta dejarlo en ese transparente John



subió la escalera que todos admiramos como el *summun* de su estilo descarnado.

La prueba de que no exageramos la encontramos en las dos versiones de una de sus colecciones de cuentos. La primera, titulada De qué hablamos cuando hablamos de amor, es la versión depurada por el editor y la que se considera más genuinamente carveriana. Son dieciocho cuentos, maravillosos en su síntesis, diáfanos y demoledores. Sin embargo, es la misma colección que años atrás había escrito el autor y que ahora nos ha llegado sin los recortes del editor, bajo el título de Principiantes. Siguen siendo dieciocho cuentos, pero si antes cabían en 150 páginas, ahora se derraman en más de trescientas. Desde luego, que también en estos Carver sigue siendo Carver, pero un poco menos. Tras ellos encontramos un hombre ligeramente sobón, recurrente e incapaz de ahorrar obviedades a sus lectores. Un adicto, vamos.

Cotejando cualquier cuento de las dos versiones lo apreciamos.

Un botón de muestra. En la primera página de *Dónde está todo mi mundo* (la versión no acotada por su editor), el protagonista va a su casa y sorprende a su anciana madre besando a un desconocido. En esa versión el narrador dice: «Mi madre tiene 65 años y se siente sola. (...). Pero aun así, aun sabiendo todo esto, resultaba duro». En la versión depurada por el editor dice: «Mi

madre tiene 65 años. (...). Aun así, era duro». Observamos cómo la cuchilla ha trabajado sin romanticismos, seccionado del cuerpo de la frase ese «se siente sola», porque es un pleonasmo, y el «aun sabiendo todo esto», porque la aclaración, no aclara, solo repite lo que ya ha dicho nítidamente en dos palabras. Al final las quince páginas del original quedan reducidas a seis. Y no cabe duda de que la potencia narrativa del segundo cuento es mucho mayorporque las elipsis, las complicidades, los silencios y las sugerencias transforman un buen relato en un relato de contención extraordinaria, contado por una voz que en lugar de tomar al lector por la pechera y repetirle todo hasta la saturación, ha decidido que los lectores pueden ser tan inteligentes como los escritores.

No tenía la culpa el bueno de Carver. Su adicción lo justifica. Podemos verlo encerrado en su estudio, llenando golosamente de palabras sus prodigiosos relatos, una, otra, otra más, transportándolas luego a casa de su desalmado editor, que aguardaba con la cuchilla para suprimir la mitad. ¿Qué te dije Raymond? ¿Ya estamos en las mismas? Lo siento, Gordon, no volverá a ocurrir. Y así fue como ambos crearon una factoría de ficción de culto, una sociedad limitada que solo hubiera sido buena de no haber tenido el adicto Carver la fortuna de haber caído en manos del terapeuta Gordon Lish.





**LETRAS** 

## Nota preliminar del autor

El auto de fe de Maní es un acontecimiento relativamente desconocido que cambió para siempre la historia de la cultura maya. El 12 de julio de 1562, Diego de Landa, fraile franciscano asignado en la provincia de Yucatán llevó a cabo un proceso de Inquisición donde fueron quemados innumerables objetos de culto y códices mayas. No hay una estimación exacta del número de víctimas humanas, sin embargo, se encuentran documentos donde se habla de cientos y otros donde se alude a miles de víctimas. Paradójicamente, Diego de Landa, algunos años después de este genocidio, escribió la obra *Relación de cosas de Yucatán*, documento fundacional de los estudios mayas posteriores.

De Landa fue llevado a tribunales por la violencia del proceso de Inquisición, del que salió absuelto de cargos.

El relato, *Relación de un sochantre acerca del auto de fe de Maní* es una narración libre inspirada en estos acontecimientos, elaborada gracias a diversas lecturas históricas.

Busca recrear un momento histórico pero, sobre todo, decodificar los instrumentos de los que se sirve el horror de la guerra para destruir la visión de la realidad. En cierta medida, es una modesta aproximación para exponer una fenomenología de la guerra. El personaje del sochantre —director de coro de iglesia—, es un personaje inventado, un guía, un instrumento para entrar en la narración.

El relato, a través del sochantre, ofrece una interpretación, una sugestión, de las causas de este acontecimiento. Cuestiona que la Inquisición fuera un elemento meramente religioso; y propone una disputa por la tenencia de la tierra y la creación de los grandes latifundios, que es, en la opinión del autor, el lastre más marcado desde la colonia. El problema que nunca se resolvió en el continente americano.

Relación de un sochantre acerca del auto de fe de Maní (Nueva España, 1602. Regreso en el tiempo cuarenta años atrás, quizá más)

Caminamos por una intrincada callejuela de un pequeño poblado aledaño a Maní, en la península de Yucatán. Huele a maíz molido y a cacao; si hubiéramos estado más temprano, los pobladores nos habrían hecho departir con ellos las comidas y bebidas matinales. Por si acaso se olvida, es meritorio señalar que los naturales a pesar de haber sido derrotados nunca dejaron de ser personas acogedoras y generosas.

Nos saludan amistosamente. Sé que no siempre ¿o casi nunca? Son sinceros, sin embargo, lejos de condenarlos, los comprendo, pues por mi propia condición, no siendo igual que la generalidad de los hombres europeos, para hacerme un espacio, debí aprender, desde muy temprana edad, a llevar máscaras para ocultar mi verdadera identidad.

Entramos a la casa. Reconozco el esmero de sus habitantes por hacer de la morada un lugar acogedor. Voy en compañía de fray Diego de Landa, que practicará las exequias a una mujer frescamente fallecida. Era una fiel feligresa y muy amiga de asistir a los coros. La conocí poco, pero las veces que pudimos conversar, rebosaba vitalidad. Su marido, lívido y ojeroso, envejeció varios años en un par de horas. Por pudor y esa cortesía que llevan al extremo estas gentes, controla su llanto. En el patio los pajarillos revolotean, como si supieran que tras la muerte de su protectora su vida no será la misma. El fray observa con el rabillo del ojo una gallina que debe ser la prodigiosa surtidora de los buenos huevos que nos hizo llegar a la parroquia hasta la noticia de su muerte. Nuestro anfitrión nos trae un caldo que el fray devora con fruición; siempre está demandado de energía, como si nunca estuviera saciado. Lo curioso es que no es hombre gordo, más bien seco y huesudo.

—Ella preparó el bastimento esta mañana, antes de morir— nos dice, el hombre, acongojado.

La mujer yace sobre una esterilla, cubierta con una manta gruesa y llena de motivos coloridos. Dice el marido que se recostó en la misma esterilla, cerró los ojos y se dejó llevar dulcemente por la muerte.

El fray aparta su plato y se aproxima a la difunta. Quita la manta y descubre el rostro de la mujer. El marido vuelve la mirada hacia otro lado. El clérigo pronuncia una oración y al terminar, hace un raro gesto de constrición. Con dos dedos le examina la boca abultada. Volviéndose al hombre, que hace inmensos esfuerzos por contener los sollozos, le pregunta cuánto tiempo después de haber expirado suele llenársele a los difuntos la boca con maíz molido. Agrega el cura, en un tono medio febril, sin dejar que el hombre responda, que él no lo tiene claro, que ha visto casos tan diferentes unos de otros que le resulta imposible determinar con exactitud cómo funciona esa costumbre.

—Sois tan difíciles de comprender— lanza, con una sonrisa de medio lado.

Está por cubrirla de nuevo, pero detiene su gesto. Carraspea dos veces y se lleva maquinalmente la mano a la nariz, que es en él un signo de reflexión.

—¿Me puedes decir qué hace esto aquí? — pregunta, grave. Alza una estatuilla de barro.

Es Ixchel, la diosa de la fertilidad.

—Tal vez en la otra vida ella cumpla el sueño de tener hijos— responde el hombre, triste.

Diego de Landa, como si no supiera que en su intimidad los naturales practican sus costumbres ancestrales, dice, prendiendo con sus largos dedos la estatuilla del ídolo: —voy a tener que confiscarla. Ella está bautizada. He venido a practicarle las

exequias, para que pueda Dios recibirla en su seno. ¿No quieres eso? ¿Quieres que tu querida mujer arda en el infierno?—.

El hombre baja la mirada, un tanto sorprendido. Por mi parte, descubro en el fray una severidad artificial. Todos sabemos que los naturales públicamente acometen sus deberes cristianos y en privado preservan sus tradiciones propias. Es una forma de acuerdo que nos permite convivir en una relativa paz. He visto a de Landa practicar decenas de exequias y nunca antes había reaccionado así. Se levanta furioso. Me pregunto si finge ser el cura inflexible que hasta el momento no ha sido. Cubre groseramente a la mujer. De un manotazo, empuja el caldo. El marido contiene la ira. ¿Por qué se controla?, me pregunto, ahora, tan alejado del tiempo en que transcurrieron estos hechos que mi memoria de viejo intenta fielmente reproducir.

Cuando Moctezuma ya había entregado el imperio azteca a Cortés lo increparon sus allegados militares: «No les tememos, les podemos vencer. ¿Por qué dejamos que nos lo arrebaten todo?».

¿Se trata acaso de una forma de cortesía llevada al extremo? ¿Son serviles? Como se planteó en la famosa disputa de Valladolid donde se discutió hasta el hartazgo su condición de hombres.

Ese marido no era un cobarde, murió defendiendo a su pueblo. Entonces el agradecimiento que yo le tenía a de Landa, porque me había acogido en su parroquia, pagándome también treinta mil pesos anuales por mis servicios en el coro, me impedía ver la conversión de su alma. O quizá fui un cobarde y simulé ignorancia. Me detengo. Levanto el recado de escribir. ¿Escribo una Relación? ¿Escribo unas memorias? ¿Acuso a España?

Siento el dolor de mis propias heridas que nunca cicatrizarán.

Los primeros años, De Landa hablaba de los mayas con fervor. Visitaba sus templos y esperaba apoyado en sus columnas la caída de la tarde. Ahora que hilvano la rememoración, lo recuerdo como un halcón que espera el momento preciso para atrapar a su presa. Fue él, que destruyó sus códices y templos, el primero en reconocer la grandeza de esa civilización. ¿La proximidad con los Mayas, la fuerza de sus escrituras le hizo tambalear sus propias creencias? Presumo que el fray encontró fisuras insospechadas que anegaron de dudas su fe cristiana.

El tiempo se detiene. El rictus severo de fray de Landa se desvanece, la cólera del marido humillado se diluye en las aguas pantanosas del recuerdo. 12 de julio de 1562.

Yo, este confuso relator, doy un paso al frente, beso en mi imaginación la mejilla fría de la muerta sobre la esterilla y procuro acomodar la sábana sobre su cuerpo tal como lo habría querido hacer el hombre que la acompañó hasta su muerte. Lo hago con amor, como si se tratara la difunta de mi madre o de mi propia amada. Estoy consciente de que es un consuelo escueto reacomodar los hechos a mi guisa cuando en realidad hube obrado de otra manera.

En mi imaginación consoladora, me asomo al umbral de la puerta. Cierro los ojos.

Los abro. Han transcurrido unos años. A partir de aquí, procuraré relatar los hechos de la manera más estricta posible, de acuerdo con los detalles que mi memoria guardó de los nefastos acontecimientos.

La fecha no la puedo olvidar, se trata del 12 de julio de 1562. La metamorfosis de fray de Landa ya está consumada. El cielo azul se torna negro. Mi memoria comienza a poblarse de alaridos espantados, de gente corriendo por aquí y por allá. Tiene algo de aterrador, quizá más que el pueblo revuelto y asustado, ver las casas abiertas de par en par, a los pollos y conejillos aplastados por la tribulación que contagia a perseguidos y perseguidores. Los soldados furiosos capturan a los supuestos herejes, a quienes sacan de sus camas. Tiran a las mujeres de los pelos o de los pechos. Un soldado le atesta un brutal bayonetazo a un hombre que quiso defender a su mujer que estaba siendo violada por dos soldados. El hombre con los ojos abiertos se desploma con el soplo de la vida esfumándose entre las cenizas. Otro grupo de soldados hace montículos con los ídolos. Se destruve a hombres y estatuillas por igual. En el centro de la plaza cuelgan a los herejes o los queman. A otros que se resisten simplemente los rebanan con las espadas. Mis pies están embadurnados de sangre. De vez en cuando, el aire despide un olor a carne chamuscada. No he visto nada aún. Lo que está ocurriendo, está escrito, es el Apocalipsis, son las lecturas recreadas por los religiosos. Seis clérigos se pasean en romería entre las estatuillas de los ídolos bendiciendo a los soldados que capturan a los herejes. Todos en fila rezan en una voz que se presume como un murmullo cuando en realidad vociferan.

«Dios se vale de Asiria como de un instrumento para castigar al pueblo de Dios por su infidelidad. Isaías reprende al rey de Asiria, mero instrumento, por actuar y pensar como si fuera Dios; será castigado por su presunción».

Aparecen las imágenes piadosas, los santos en grandes banderolas que se ondean con el viento humeante. España penetra el cuerpo de la comunidad. Lo está abriendo, se lo está comiendo. Es la eucaristía. Está esparciendo la sangre de Cristo para limpiar de las impurezas la carne contaminada por el demonio. España le abre las entrañas a Maní, extrae de ellas, como si fuera un feto, al que ha debido matar antes de que sea demasiado tarde, la historia arcana del pueblo. Por eso prosiguen las imágenes, las romerías, como un rocío posterior del fuego.

Los rezos en una retahíla se alternan.

«Señor de cielo y tierra, de quien procede todo bien: Con Jesús tu Hijo te bendecimos por revelarnos cuánto nos amas. Haznos humildes y receptivos de tus dones, para que estemos abiertos a la Buena Noticia de salvación, porque tú te revelas a los que asumen su pobreza. Llena esa pobreza con tu ternura, y también con la certeza de que tú te preocupas y cuidas de nosotros, por Jesucristo nuestro Señor».

El paso del demonio debe limpiarse, eliminarse el olor del azufre. Los hemos dejado vivir demasiado tiempo a sus anchas, seguir creyendo en sus ídolos cuando se creían al abrigo de la mirada del imperio. Es como durante la Reconquista, salvo que, a diferencia de los seguidores de la secta de Mahoma, estos han fingido acometimiento.

También se destruirá lo que queda de sus templos. Es una lástima porque eran de gran señoría, dirá más tarde el mismo De Landa, dejando entrever que eran más importantes los monumentos que las gentes que los habían levantado.

El corazón palpita debajo de la tierra: España surge de entre las piedras como un manantial que lava el paso del demonio, que junta las viejas reliquias, los ídolos, los herejes, todos en una misma corriente que va a dar a un albañal. Ese albañal habrá de arder en fuego para que no quedé rastro de nada, y las cenizas tendrán que ser lavadas con agua bendita. Toda historia secreta solamente puede ser remplazada por otra historia secreta. La fe interior solamente puede ser remplazada por otra fe interior. Quienes sobrevivirán al fuego se entregarán misericordiosamente a Nuestra Señora piadosa. La escucharán, se arrodillarán a sus pies, pedirán perdón. Nacerán de nuevo, libres de pecado.

—¡Te buscábamos! — me grita eufórico uno de los curas. Me toma del brazo con todas sus fuerzas. Sus ojos extasiados son más elocuentes que sus palabras. Me lleva con otros clérigos: —¡Aquí está!

Han reunido a mis coristas. Medio desnudos, llorosos, algunos de ellos golpeados, están agrupados como si fueran ternerillos que van a ser pasados por el filo del cuchillo. Siento en sus miradas que me buscan con una inesperada esperanza. Debo reaccionar, debo vencer mi miedo, debo hacer algo, me lo ruegan esas gentes a quienes les he enseñado a cantar y a tocar instrumentos. —Dejadme con ellos, yo he de organizarme.

- —Pero, ¿cómo quieres llevar el coro?, ¿sin instrumentos?
- —La música debe ser celestial. No bastan sus voces. Debemos ir por los instrumentos a la parroquia—insiste, emperrado, otro cura.
- —Es verdad— admito, solamente para hacer un poco de tiempo, mientras busco alguna iluminación que me ayude a salvar a esas pobres criaturas de la hoguera.
- —Buscad los instrumentos— les ruego. Debo prepararlos, debemos comenzar a cantar— digo. De lo contrario, no podremos hacer loas ni alabanzas de momentos tan importantes y preciados como el que vivimos. Seguid a lo vuestro— lanzó al final.

Fray García, con el que siempre me he entendido bien y que, presumo, ve el mismo horror que yo, me confía un pesado rosario y la imagen de Nuestra Señora fundida en metal.

-Protégete.

Un monaguillo va a la cabeza del grupo, con una gran cruz de madera que supuestamente debe distinguirnos y salvaguardarnos de los soldados enceguecidos. También consigo hacerme de una banderola. Le digo a unos de los muchachos que la flameé lo más enérgicamente posible. Caminamos entre el fuego, en fila, agarrados todos de las manos como si fuéramos unos niños.

Los coristas lloran, observan aterrorizados cómo matan a sus parientes, vecinos, amigos. De pronto, germina en ellos el deseo de romper filas. Si los dejo combatir morirán. Levanto la voz y les ordeno que sigan de frente, que no vean hacia los

lados. Debemos mantenernos compactos. De otra forma, nos matarán. Al mismo tiempo pienso, ¿y para qué vivir? Un militar me golpea con una bayoneta en la espalda. Nos detenemos frente a una decena de indios en pleno suplicio, les queman los pies: — ¡cantad!— vocifera. Alguien ordena detener el suplicio. Van a proseguir solo una vez que el coro empiece a entonar los cantos.

- —¡No veo trompetas!, ¿dónde están— me grita furioso.
- —En la parroquia.

Nos van a matar. Mis piernas están sembradas en el piso.

—¿Sabéis cantar? ¡Cantad!

Agrupo a los coristas en un orden similar al de la liturgia. Bulle en ellos el deseo de combatir. Deshacerán filas. Los soldados nos matarán. Al adivinar mi muerte inminente, vuelvo a sentir mi cuerpo. Dejo de temblar. Los coristas miran a los soldados con odio.

En el último intento por salvarnos de la muerte, ¿por qué? ¿Por qué condenarlos a la resignación cobarde? Alzo los brazos. Entonaremos el *Agnus Dei*. Doy la orden para que canten. No responden. Cierro los ojos y repito de nuevo, incluso con violencia, que vamos a cantar. Silencio. Silencio vital. Me desobedecen.

Morirán en rebelión. Sin miedo. Su fuerza me contagia. Moriré defendiéndolos. Los soldados se vuelven a nosotros, decididos a pasarnos por la espada, cuando, proveniente como de ninguna parte, aparece fray Diego de Landa, interponiéndose. El aura de su figura seca e imponente nos empuja. Nos mira, pero sus ojos nos traspasan. Me había equivocado en mi juicio: los militares no han tomado el poder de la situación. Son unos mastines y he ahí su amo: fray Diego de Landa. Los militares reculan, se santiguan, como si estuvieran frente a la presencia de un santo. Y debe serlo, como Santiago. Sin mediar palabra, agitando los brazos, esos brazos, que, al moverse, revuelven el fuego, levantan la furia, la tempestad, encarnan las órdenes celestiales de sacrificio y redención, alza su voz y su cruz.

Dice: «Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete Espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono. Cuando lo tomó, los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Y cantan un cántico nuevo diciendo: Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos porque fuiste degollado y compraste para Dios con tu sangre hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación; y has hecho de ellos para nuestro Dios un Reino de Sacerdotes, y reinan sobre la tierra. Y en la visión oí la voz de una multitud de Ángeles alrededor del trono, de los Vivientes y de los Ancianos. Su número era miríadas de miríadas y millares de millares, y decían con fuerte voz: Digno es el Cordero degollado de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza. Y toda criatura, del cielo, de la tierra, de debajo de la tierra y del mar, y todo lo que hay en ellos, oí que respondían: Al que está sentado en el

trono y al Cordero, alabanza, honor, gloria y potencia por los siglos de los siglos. Y los cuatro Vivientes decían: Amén; y los Ancianos se postraron para adorar». Una vez pronunciado este pasaje del Apocalipsis, el fray se vuelve hacía nosotros. Me hace a un lado con un suave movimiento. Observa paternalmente a los miembros del coro. Como un auténtico chantre de iglesia, levanta la mano, inclina la cabeza. Y se escucha: *Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi, Misere nobis. Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi, Misere nobis.* 

El tiempo nuevamente se detiene.

Huyo de los cantos de ese coro. Huyo de los coristas que observan a fray Diego de Landa como un santo, como su salvador, huyo de ellos que conocieron el pavor, la desobediencia y la indignación, y que descubrieron al final, la redención. Huyo de sus voces que expulsan palabras en latín, de sus lágrimas confusas, de su obediencia. Huyo de los soldados que «perdonan» al grupo de «herejes» que iban a morir en el suplicio y que bajan sus espadas y observan, como si de ángeles se tratara, a los coristas que entonan la música celestial. Huyo del fuego. Mientras corro, me golpean la espalda. Escucho mi nombre repetido mil veces.

«¿Por qué te vas? ¿No ves que el cielo ha caído sobre la tierra?» «¿Por qué huyes de la redención?» «¿Quieres condenar a tu alma, que bogue eternamente sin encontrar su hogar?». También escucho voces que me piden auxilio: «ayúdanos», «no nos dejes», «sálvanos». Voces que vienen del fondo de los suplicios. Corro. Huyo de España para que no me consuma en su eucaristía. Huyo. Corro hasta donde mis piernas lo permiten. Extenuado, caigo de rodillas.

Los religiosos deambulan, rezando, mientras los soldados, siguen matando a los «herejes». Hay montículos por doquier: libros, códices, estatuas, joyas. Fuego. Destrucción. Una correntada de viento arrastra las notas de Aleluya. Se han sumado también las trompetas. ¿Quién los dirige? No es fray Diego de Landa, que, en la hoguera más grande de todas, quema los libros fundamentales de los mayas.

El hombre que dirige el coro se vuelve. Sus ojos atraviesan las espadas, las cortinas de humo, las hogueras, me mira, me paraliza, me destruye: soy yo. No he salido de mí mismo. Soy yo.

Tres días después, Maní, Izabal y los demás pueblos donde pasó La Inquisición, siguieron oliendo a carne chamuscada. La vida y la costumbre se reanudaron con los maitines en la madrugada, con sus versículos, su invitatorio, su himno, sus tres nocturnos, sus salmos con sus antífonas y las lecciones con sus responsorios; al amanecer: las laudes; luego la prima; la tercia; la sexta; la nona. Nada más simple y eficaz que la disciplinada rutina para barrer el polvo que deja tras su paso la muerte.

España venció. Otra vez. Logré, no sé cómo, supongo que había nulo interés en retenerme, irme; ¿quién era yo? Nadie. Años después, durante su última instancia en España, donde se amagó un juicio por el auto de fe, fray Diego de Landa escribió *La Relación de las cosas de Yucatán*, invaluable libro sobre las culturas antiguas del Nuevo Mundo. No hay ningún signo de arrepentimiento, todo lo contrario, justifica su acto, aludiendo cómo, previo a la llegada de los españoles, en Mayapán se

hubo quemado libros, se hubo hecho grandes guerras. Desde su soberbia posición de justiciero acusa de asesino a Francisco de Montejo, primer conquistador de la península de Yucatán, a quien, de paso, naturalmente, no conoció, por ser la conquista de Yucatán anterior o equivalente al nacimiento del fray. También condena los excesos del repartimiento y la servidumbre como defiende el proceder de la orden franciscana. Nadie se ha atrevido a decir que el auto de fe se concibió para robarle tierras y tributos a la Corona. Quienes ostentan las pruebas, las protegen a pesar de que Landa y el entonces alcalde, Diego de Quijada, no son más de este mundo. Una simple y canalla jugada política. No actuaron solos, fueron cómplices de los más corruptos y ambiciosos entre los sacerdotes y señores de las castas de los naturales que se prestaron para hacer creer a su gente que el retorno de sus dioses era cosa posible. ¿Con qué fin? El mismo de los españoles: tierras, riquezas, favores, liberarse de enemigos demasiado incómodos.

Al escribir estos recuerdos, me pregunto, sin poder responderme, por una enésima vez: ¿debí morir por esos pobres trasquilados y azotados, descoyuntados por la garrucha?

La segunda noche de los horrores estaba por tomar las armas cuando miré marchar a un grupúsculo de soldados con dos misioneros capturados. Los seguí. Los condujeron a un légamo, donde los colgaron en sendos árboles. El miedo me venció. Supe por fray García que estaban conspirando. Mi pobre amigo, fray García, corrió después la misma suerte. Yo no tuve el valor de morir. ¿Son ellos, los suicidas, engañados por el demonio, que se ahorcaron?, como aparece en un tramo de la *Relación de las cosas de Yucatán*.

Levanto el recado. Inhalo profundamente la brisa fresca del mar que empuja un viento que también revuelve las hojas de los árboles. El sonido de las olas es igual al de la espesa llanura meciéndose como es idéntico el estruendo de los terremotos y las tempestades en alta mar. Los hombres no escriben, por ejemplo, sobre cómo crecen sus hijos, sobre los secretos de la roza o de la horticultura. Narramos guerras, intrigas, acontecimientos que marcan la memoria de un pueblo, pero despreciamos las enseñanzas que nos hacen vivir el día a día. Hay personas que nos curan cuando estamos enfermos, que nos alimentan cuando pasamos hambre, que nos dan abrigo cuando estamos en la intemperie. Rara vez escribimos sobre ellos. No quiero olvidar que, tras caminar cinco días por las áridas tierras yucatecas, dirigiéndome sin saberlo, a un lugar más al sur de la península, una minúscula aldea, ignorante de cuanto había ocurrido en Maní, me acogió. Me vieron fatigado, hinchado, hambriento. Me dieron cama y comida. Escucharon mi relato sin asombrarse. Observé que entre ellos únicamente los más jóvenes estaban libres de las marcas hechas a hierro vivo sobre el cuerpo, prueba de esclavismo y propiedad, estampadas, a veces sobre la frente, por los encomenderos.

Al segundo día, tras una noche de descanso, me incorporé para ayudarles en sus labores diarias. No era joven, estaba exhausto, pero confiaba en mi robustez. Los hombres me llevaron a una ladera donde estaban preparando la tierra para la

siembra. Levanté piedras y maleza hasta caer desplomado por la fatiga acumulada. Los días siguientes deliré y una fiebre infernal me quiso arrastrar a la muerte. Soy incapaz de recordar los nombres de las mujeres y hombres que me cuidaron y alimentaron. Su magia, no tengo otra palabra mejor, apaciguó mi espíritu turbulento. Más importante que recordar nombres, es que tantos años después, pervive en mí la sensación de sus dedos posándose sobre mi frente, de sus alientos frescos que me susurran palabras tranquilizadoras, de los paños helados que apagaban el calor de mis poros, de sus cabellos largos de olor agradable que me cubrían la cara como si fuera una manta de seda. Salvaron mi vida extrayendo la pesantez que me oprimía. Durante el delirio febril me remonté al tiempo anterior de mi nacimiento y otros seres que me habitan tomaron el primer plano para expresarse en lenguas incomprensibles para los oídos de mis salvadores.

Con tal solo mencionar la palabra magia y referir y dar crédito a situaciones que son blasfemas para el cristianismo, mi relato pierde validez. Lo sé. No por ello, tengo la intención, como se acostumbra, de ocultar estas verdades. La magia de estos pueblos es real. No todos la practican al mismo nivel de evolución ni de profundidad, pero es cosa general y expandida. El indio que no ha sido expulsado de su condición natural se comunica con animales, plantas, y los más versados establecen lazos con las ánimas. Que no es humano se dice, que es obra del maligno. Pregunto, ¿Francisco de Asis, padre de los franciscanos, que debe su santidad a capacidades similares, fue una criatura del demonio? Donde se ha visto el maligno, es Dios quien reside. Pero es una verdad que no sirve para hacer esclavos. Sé que varios religiosos dudan de su propio papel en estas tierras y se preguntan; ¿no somos nosotros los enviados del mal? ¿No son ellos, habitantes originales de este paraíso, quienes desconocían el pecado? ¿No somos nosotros quiénes se los hemos transmitido?

Cada encuentro implica un desconcierto que dura el tiempo que nos toma reconocer en ellos nuestras mismas características. Colón en un inicio se expresó con respeto de los Taínos. El oro cambió su opinión. Para dominarlos, el almirante se tomó por profeta. Es el signo y propósito de la misión evangelizadora.

Conocí a hombres buenos que se convirtieron en tiranos.

Ellos, que me cuidaron tras mi huida de Maní, cuyos cuerpos estaban surcados por cicatrices que eran puertas abiertas a historias inefables, fueron marcados no solamente por tiranos sino por quienes algún día se pensaron como justos. He ahí el gran crimen.

Frente al peligro lo primero que hacemos es correr. He vivido guerras, terremotos, inundaciones. Corremos sin saber a dónde vamos. Buscamos un lugar donde sentirnos seguros. Llevamos si podemos, con nosotros, aquello que nos es más preciado. En primer lugar, están las madres corriendo con sus hijos en brazos. También he visto niños corriendo con gallinas y perros, hombres corriendo con penachos de mujeres, he visto morir gente por salvar un pedazo de su vida, a un músico le cayó sobre la espalda una columna por una flauta, un pintor se lo tragó una boca

de fuego al querer rescatar sus lienzos. Siempre me veo corriendo, huyendo. ¿A dónde? ¿De qué? ¿Guarda mi huida relación con esas personas que habitan en mí, como señalaron quienes me cuidaron en mis noches de fiebre y delirio? ¿Son ellos quienes huyen? ¿Soy yo el cuerpo prisionero de su fuga? Tanta pregunta y tan pocas respuestas.



### Mi querida quetzalteca

María Mercedes de León Valiente, era mi bisabuela. La que es y será la mujer más importante en mi vida. Ella me enseñó todo lo que sé. Me heredó su memoria. Una historia de vida basada en el trabajo y la sobrevivencia. Un legado de fortaleza de no sé cuántas generaciones. Algo vio en mí, por eso me agarró desde muy pequeña. Mi entrenamiento comenzó a los 2 o 3 años, cuando de manera lúdica transmitió todo ese conocimiento y experiencia ancestral. Ella me enseño todo sobre la cocina tradicional guatemalteca. Desde la siembra del monte que se alimenta con la luz del sol, pasando por el barro, el mortero, la piedra, de la olla y de la boca al corazón. Porque ella con muy poco supo nutrir no solo mi barriga sino mi vida. Porque barriga llena, corazón contento. Me enseñó con cobijo lo que significaba tener un hogar. Así aprendí a hacer casita con el carbón y a cortar de tajo la leña. A prender el fuego con aceite, ocote, papel o candela. Me enseño a escoger la buena fruta, a guardar las semillas y a regarlas por ahí. Tal vez así me vió ella, como una semilla abandonada a su suerte que atravesaría una gran oscuridad y un gran peso para convertirse en lo que sea que fuese a ser. Así aprendí a sobrevivir de los desperdicios del mercado. Me enseñó a escoger las hojas de rábano, de remolacha, del brócoli, el tallo de cebolla, el tomate magullado y hacer un guiso con ello y darle sabor con la paleta. Aprendí a rescatar la comida con bicarbonato, y curarla con sal y limón. A diferenciar el apasote de la hierbabuena, a diferenciar el té de limón del zacate, a cortar el tomatillo silvestre, a buscar bledo en el monte y a subir árboles para cortar jocotes y nísperos. Fue así como ella nos salvó la vida y rescató de la desnutrición. Me mostró con ejemplo a pasar su vida por el mazo justo de la piedra y a forjar el

carácter con fuego. Así aprendí a agarrar las brasas con las manos. A quitar las ollas de la parrilla sin usar trapo. A apagar el fuego de un soplido y a encenderlo con otro. A tocar el comal caliente para saber que todo estaba listo para echar la tortilla. Y así aprendí a tortear, y a no a poner la otra mejilla. Por eso me enseñó a moler el maíz, el cacao, la pepitoria y el chile. Era tan bella en su sencillez que vi como cuidaba su cabello con jabón de coche y su labial siempre fue de manteca de cacao. Me enseñó a sobrevivir a puro delantal, paletas y agujas. A usar el sartén y una máquina de coser como mejor arma de defensa personal. Trabajó en una maquila que hacía ropa de hombre, ahí me crió en mi primera infancia. Por eso aprendí a coser a máquina, a tejer y a bordar. A enhebrar una aguja para zurcir un calcetín, unir un cuello, pegar un botón, hacer un ojal o sanar una herida. La última vez que la vi, fue en sueños, me llamó para que e despidiera de ella. Esa noche estaba en su cama de hospital, internada en el IGSS, la vi llena de luz. Estiró la mano, me acerqué a ella, tomó mi mano izquierda entre las suyas y me dijo «Lástima que ya no te voy a ver casada». Que bueno que no lo hizo, le habría dolido mucho, pero eso es parte de otra historia. Ella era de Almolonga, Quetzaltenango, territorio quiché. Me contaba que su abuela era una niña indígena que fue robada a sus 14 años por un hombre español. Al igual que ella, también fue raptada a los 14 por un militar y músico 30 años mayor. Nunca la vi con su traje regional. Ahora entiendo por qué. Ella era una migrante, salió huyendo de Almolonga hacia la ciudad capital y en ese proceso de domesticación perdió su identidad. Fue trabajadora de casa, pero nunca se vio como empleada doméstica aunque así la definió la sociedad. No sabía leer ni escribir pero nadie le tomaba el pelo a la hora de hacer las cuentas. A su manera, vivía el feminismo sin saber nada de él. Lavaba ropa ajena en el tanque del Gallito, frente a lo que fue un hermoso barranco antes de convertirse en el basurero de la zona 3. Era mi madrina. Una sobreviviente, mi bisabuela, mi segunda madre. Nació en Quetzaltenango, era mi querida quezalteca. De hecho me recuerda mucho a la mujer que aparece en el envase del guaro. Cada vez que me echo uno, para matar el dolor, me lo echo a su salud. Solo para sentir a veces que todavía tengo su compañía. Así que a tu salud Abuela Meches.

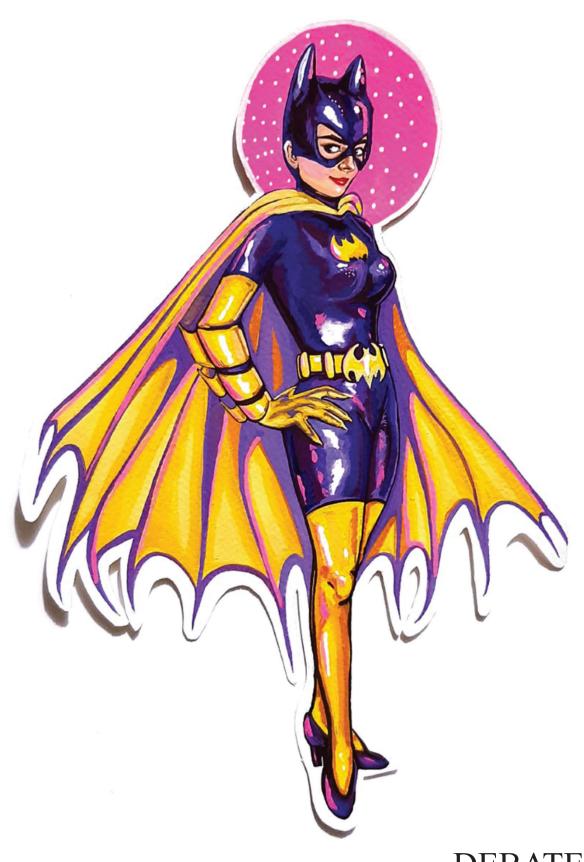


### El cólico sexual

De noche las enfermedades atacan más fuerte. Era de madrugada cuando el joven se quejó de un fuerte dolor en el estómago. Preocupados e impotentes los padres probaron con todo, remedios químicos y naturales desfilaron en busca del alivio pero nada. Entonces optaron por llamar una ambulancia que transportara al enfermo ante un médico. Cuarenta y cinco minutos más tarde ingresaba a la emergencia. La sala estaba llena de pacientes que esperaban ser atendidos. Los padres decidieron esperar afuera. El frío de la madrugada ayudó para que sus cuerpos buscaran el calor del otro y fue esa proximidad la que motivó al papá a acariciar la cintura de la señora, esto despertó al deseo y las caricias mutuas juntaron más sus cuerpos, y el apetito, por mucho tiempo reprimido, afloró con una pasión inusitada que los llevó a buscar un lugar apropiado en la sala de espera, a esas horas la estancia ya estaba solitaria. Se entregaron como hacía mucho tiempo no lo hacían. La experiencia resultó muy placentera. Transcurrió algún tiempo para que saliera el doctor a decirles que el calmante suministrado había hecho efecto y que se podían llevar al muchacho. Pasaron tres meses y el adolescente siguió con su vida normal hasta que una noche se volvió a quejar del estómago, la madre pensó de inmediato en aquella primera ocasión y decidió llevar ropa más apropiada para el momento, llevó falda y sin calzón, el padre por su lado también pensó en lo mismo y se fue maquinando en todo el trayecto de la ambulancia como quien dice «calentando motores». Al llegar, ingresó el muchacho a la emergencia y ellos se perdieron en la os-

curidad del parqueo. Otra vez el fuego y la pasión reprimida hicieron que la entrega fuera inolvidable. Después salió el médico y les dijo que ya estaba controlado el dolor y que se lo podían llevar. El tiempo no se detuvo y el jovencito vivió algunos meses sin sobresaltos. En la casa los encuentros amorosos eran escasos y fríos. Los señores se preguntaban cuándo llegaría otra emergencia. Por fin llegó, un jueves a la 1.20 de la madrugada. El joven tocó la puerta: mamá, papá ya no aguanto llamemos a la ambulancia. La mala pata decía que esos días el personal del ministerio de salud estaba en huelga y que no atendían ni siquiera las emergencias. No queda de otra que llevarlo a un privado, dijo el señor. La doña solo le sonrió con un signo de complicidad. Esta vez el enfermo pasó directo al encamamiento, una enfermera les dijo que podían quedarse cuidándolo. Los pícaros volvieron a sonreir y ocuparon la cama contigua. Una pared de tabla yeso era la delgada división por lo que la entrega fue recatada y silenciosa. Por fin llegó el nuevo día y finalmente la operación. Con este remedio el joven se curó para siempre de las emergencias y los dolores de medianoche. A los señores les entró la tristeza abrazada con la conformidad y solo les quedó en la memoria el recuerdo de aquel cólico sexual.





**DEBATE** 

# La pregunta ontológica en El perseguidor de Julio Cortázar



Joshua Emmanuel Morales

### Introducción

El opus magnum de M. Heidegger, Ser y tiempo (1927), proporciona un prisma de lectura y de interpretación sumamente apropiado a partir del cual es posible encontrar un nuevo valor en la poética de la narrativa de Julio Cortázar. Un análisis heideggeriano de la escritura cortazariana desvela una inquietud común de índole ontológica. Es posible señalar, por consiguiente, un vaso comunicante entre el quién del

Dasein planteado por Heidegger y dos personajes concretos de la obra ficcional del autor en cuestión.

En *El perseguidor* (1959), particularmente, cuento largo o novela breve incluida en la colección *Las armas secretas*, Cortázar diseña dos personajes enigmáticos en quienes se desoculta un valor existencial legible desde la fenomenología del filósofo alemán. Aquí se centra el objetivo de esta investigación. La pregunta por el ser, el problema ontológico fundamental, alcanza en esta

relación comparativa entre la poética y la filosofía una síntesis elocuente. En virtud de lo anterior, este breve trabajo pretende demostrar las características existenciales que en la literatura latinoamericana del gran cronopio argentino parecen hacerse claras tras un ejercicio hermenéutico conseguido a partir de una perspectiva heideggeriana.

En el sentido de lo expuesto arriba, este ensayo busca distinguir si la estructura de la pregunta ontológica de Heidegger se encuentra en la poética de *El perseguidor*. Con ese propósito, se ha analizado de manera sucinta la tradición de índole existencial en la poética de la literatura sudamericana, asimismo los lazos entre esta y el notable vínculo de la atmósfera cortazariana en donde el ser, la angustia, el tiempo, el sí mismo, el uno o la autenticidad parecen mostrarse como los asuntos por excelencia en este cuento-novela.

La obra de Martin Heidegger ofrece suficientes códigos para demostrar la hipótesis antes esbozada. A partir del tratado de Ser y tiempo y demás investigaciones afines al carácter de este escrito, Johnny Carter, el personaje protagonista, representa la persecución angustiada de sí mismo desde una relación ambigua y problemática con el mundo y los otros. Su búsqueda rompe ocasionalmente con la idea de la cotidianidad tradicional y con el estar en común. Su manera de coestar con los otros oscila entre el tedio y ocasionales suspensiones del uno que parecen nacidas del éxtasis musical, casi como si construyera otro mundo, propio, ajeno al de la significatividad social y comunitaria. De allí deviene la idea del ser sí mismo propio, la caza por un sentido más propio alcanzado solo a través de la música como un estadio de excepción. Por otro lado, en contraposición de Johnny Carter, aparece otra figura idónea donde parecen ilustrarse con claridad los conceptos del uno, del pasar por alto la llamada, de la inautenticidad. Este otro, el envés de Carter, es igualmente necesario para el diseño de la pregunta ontológica. Se trata de Bruno, el ser eminentemente cotidiano, a veces impropio, el intelectual, el crítico de jazz, el individuo sumido en la caída de lo mundano, absorto en lo habitual. Aunque también es el ser de la angustia, de la preocupación por otros y la ansiedad ante el advenimiento de la muerte. El estudioso quien mira en otros la pregunta por el ser sí mismo que a veces cae en la indiferencia escondido tras los libros v la verborrea académica. En definitiva, este es el ser quien porta la duda, el investigador de la noción no-natural del mundo. Fenomenológicamente, Johnny y Bruno son personajes heideggerianos por antonomasia.

perseguidor, desde Heidegger, puede representar una lectura posibilitante para trazar el diseño de una pregunta ontológica de corte fenomenológico a través del contraste entre Johnny Carter y Bruno Testa. De esta cuenta, la poética de Julio Cortázar demostraría resignificarse. Las páginas subsiguientes esquematizarán una revisión general de la literatura existencial, qué entendemos por poética, un escudriñamiento del cuento-novela, una revisión de los tópicos heideggerianos, la demostración del vínculo entre las metáforas de los diálogos cortazarianos y la fenomenología del ser, para concluir, naturalmente, con los elementos representativos que a partir de Heidegger ofrece Cortázar desde una visión gráfica.

Y hoy serás la angustia, el no ser.

### Isabel de los Ángeles Ruano

Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado.

Julio Cortázar

El querer-tener-conciencia se convierte en disponibilidad para la angustia.

Martin Heidegger

## 1. Síntomas existenciales en la literatura cortazariana

Entender las obras de la literatura desde la filosofia constituye un gesto transtextual. El formalismo ruso y Julia Kristeva, más recientemente, han surtido a la analítica comparativa de diferentes recursos para entender la architextualidad de toda escritura. En este sentido, la lectura heideggeriana de cualquier obra de Julio Cortázar debe considerarse, para ser válida, según cinco cualidades específicas. Intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Se piensa aquí, respectivamente, en la copresencia de los textos, la prolongación del significado de un texto, las formas sutiles de la relacionalidad entre textos, la unidad en las divergencias de los textos y la poética general. Por ende, para ratificar la presencia de un dejo heideggeriano en la poética de El perseguidor, es imprescindible rastrear un síntoma del existencialismo en Cortázar para después vincular su poética a la fenomenología.

En primera instancia, definiremos la poética de acuerdo con los postulados de Todorov para quien este concep-

to implica una «constante discursiva en la estructura abstracta de una obra» (p. p. 25). Esa obra cortazariana, entendida como parte de la Biblioteca (una red de discursos), interpela una deuda con la tradición filosófica. Esto no es de extrañar si se considera el contexto biográfico de Cortázar. Baste imaginar la influencia que en el cono sur tuvo el pensamiento europeo sobre todo en época de posguerra. Igualmente, prolijos documentos de investigación acerca del circuito literario en América Latina, como Aquellos años del Boom (2014) de Xavi Ayén, defienden esta tesis. Julio Cortázar, de hecho, en Europa y América, fue traductor de diversos tratados, corrector de pruebas e incluso prologuista, fascinantes elaboraciones a doble mano con Aurora Bernárdez. La influencia de la fenomenología, el existencialismo e incluso el vitalismo del absurdo no fueron haber sido extrañas para el escritor.

Estas primeras evidencias de la fusión entre la literatura y la filosofía en el discurso de la poética cortazariana adquiere distinción, pero es preciso salvar una ligera diferencia metodológica sugerida por Juan José Saer:

De hecho, podemos inferir una distinción precisa entre literatura y filosofía: distinción que no se encuentra en el objeto de reflexión sino en la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración. [Néspolo, 2004:223].

Este punto será discutido cuando la fenomenología heideggeriana interpele la poética de El perseguidor. Sin embargo, Julio Cortázar y este cuento-novela confirma la proximidad entre una y otra trinchera (la ficción y la filosofía).

También, la apología entre la ficción y la filosofía, síntesis de una literatura filosófica, adquiere con Simone de Beauvoir una claridad capaz de anular todo escepticismo. En 1947, con *Literatura y metafísica*, ensayo reproducido por Sur (publicación sudamericana donde el mismo Cortázar fue asiduo colaborador), la feminista símbolo del Café de

Flore selló definitivamente la validez de la filosofía literaria con un argumento convincente:

Es un esfuerzo por conciliar lo objetivo con lo subjetivo, lo abstracto con lo relativo, lo temporal con lo histórico, pretende captar el sentido en el corazón de la existencia; y si la descripción de la esencia corresponde a la filosofía propiamente dicha, solo el cuento o



la novela permitirá reconstruir en su verdad completa, singular y temporal el flujo original de la existencia. [De Beauvoir, 1947:289-301].

La conciliación entre la ficción y la filosofía como poética en Julio Cortázar representa una estrategia ambivalente. Se trata de un glamur capaz de elegir y distribuir en el texto un discurso ficticio donde el sentimiento es, simultáneamente, un estatuto de la pretensión de la verdad. El concepto de la literatura, en este paradigma, deja de ser solamente mímesis y de estar condicionado a los modelos extraliterarios. La poética de El perseguidor se convierte en preocupación y búsqueda dentro de sí misma, sin ser por ello arte por el arte. Este germen filosófico patente en el jazzista Carter y en el crítico Bruno, los fenomenólogos de la París cortazariana, no se limita, sin embargo, a mera satisfacción de una poética consumada en sí misma. La atmósfera de este cuento-novela es, a la luz de la pregunta por el ser, una obra más bien densa y compleja.

Sería también valioso considerar que en la visión posestructuralista esta búsqueda de ficción-filosófica no solo pretende buscar en textos literarios proposiciones teóricas, sino también distinguir en los textos teóricos cierta literariedad. Por consiguiente, un tratado heideggeriano puede ponerse entre paréntesis en tanto pretensión de verdad y resaltarse o poner de manifiesto los mecanismos textuales de un efecto de verdad desde el mismo estilo del autor. La literatura y la filosofía pueden acaecer, según lo visto, en una experiencia de verdad pues sus mismas tesis pueden estructurarse desde la ficción.

Ambas posibilidades de expresión (literaria o filosófica), en el juego infi-

nito de la interpretación del lenguaje, son de hecho por el lenguaje y a pesar del lenguaje, una subversión implícita de todos sus enunciados (aunque parezca más explícito en la literatura). El lenguaje siempre expresa algo diferente a lo que quiere decir, tanto es así que el mismo Heidegger recurre en Ser y tiempo a metáforas e incluso a metonimias para intentar alcanzar, paradójicamente, la más alta claridad de las ideas. Se comprueba entonces la inexistencia de un metalenguaje cuya región de certeza absoluta pasa a ser ocupada por una posibilidad. Heidegger v Cortázar exaltan posibilidades de verdad desde la fragilidad de la palabra. He aquí un ejercicio del pensamiento bruñido de inexplicable elocuencia. La distancia estilística entre lo que dice lo diciente y lo que intenta decir supone ya una poética, una estructura, una arquitectura. La poética es por consiguiente común entre Martin Heidegger y Julio Cortázar.

Es posible esgrimir otras características paralelas entre ambos autores. Sus obras aquí planteadas, por ejemplo, son objeto de una pregunta similar. Ambas versan sobre el quién de la existencia, sus estructuras, su oscuridad y su pesadez, la necesidad de asumir la finitud, el sentido del devenir y el sí. Ambas se ven compelidas a recurrir a una red de procesos plurales de significados no siempre sostenidos en mera teoría o mecanismos retóricos dogmáticos, sino en la descripción (para Heidegger) y en la actividad ficcional (para Cortázar). La poeticidad de las escrituras, la tematicidad de los argumentos y la problemática del ser articulan una posición antimetafísica (más adelante tratada) consciente de la imposibilidad de un metalenguaje capaz de expresar lo que se quiere. Esta distancia entre lo real y la palabra hace patente la sinuosidad propia del mismísimo instrumento de toda artesanía del pensar: el habla. No obstante, esto no es una debilidad de los sistemas, sino la posibilidad, también posibilitante, de radicalizar procesos escriturales menos contaminados por esquemas trascendentales, metafísicos o de la tradición.

Sin la filosofía en el meollo de la ficción cortazariana, su obra estaría confinada a condenársela como un hálito más de una generación. Antes de la filosofía como causal y empuje de un nuevo discurso ficcional, los personajes y la voz literaria de la literatura supondrían sujetos arrobados de su voluntad, llanos instantes de auto-enajenación. Por otro lado, a partir de la influencia transtextual de la filosofía y la efervescencia de las vanguardias, emergen las posibilidades de percibir el abismo, la angustia, el sinsentido, el sí mismo o la impropiedad en la estructura central de los temas e incluso de la estética y de las formas de narrar. Evidente esto en El perseguidor, es un botón de ejemplo más para reconocer la historicidad de un espíritu epocal de posguerra que influenció a Cortázar para verter sus propias preocupaciones valiéndose de la filosofía existencial.

Estos conceptos dan cuenta de una densidad más rarificada que cualquier interpretación preliminar de *El perseguidor* realizada sin el prisma y los códigos antes descritos. El drama de los personajes cortazarianos demuestra las dinámicas del problema irresoluto de la mediación de la (in)consciencia entre el sujeto (o los existires) y el mundo (su significatividad). Sus personajes, su ambiente, las formas del habla, los diá-

logos e incluso el ritmo laten según preceptos existenciales, donde la angustia y la búsqueda perpetua por la autenticidad, pero, sobre todo, la pregunta por el quién del ser invitan a una resignificación de la ficción narrativa desde Heidegger. Leer este cuento-novela no solo confirma el hilo filosófico en el discurso narrativo de Cortázar, sino también hace más admisible continuar la búsqueda de una cavilación ontológica y una pregunta por el ser en los adentros de la poética de este maravilloso texto.

## 2. Hacia una caracterización general de El perseguidor.

El perseguidor es una de las cumbres de Julio Cortázar. Probablemente, junto a Rayuela, la colección de Último round y el Libro de Manuel, además de su cuentística, este cuento-novela representa ya no solo lo lúdico, lo transgresor y lo vanguardista, sino un icono cultural, una propuesta, un postulado, un gesto sin precedentes. Anteriormente, se consolidó la legitimidad de la coexistencia entre la literatura v la filosofía, especialmente en la obra de Julio Cortázar. En El perseguidor, precisamente, ese síntoma existencial, ese rastro, esa manera de entender y afrontar el sistema-mundo que acontece ante el sujeto está demostrada. No obstante, antes de releer el microcosmos de ese teatro existencial, donde la fenomenología es el tino metodológico-escritural, es menester caracterizar esta pequeña obra que el autor austral dedicó y trabajó in memoriam de Charlie Parker.

Vivian Abenshushan indica en *Permanente obra negra* (2019), que en Grecia se puso en práctica el reciclaje de papiro y pergamino para economizar

recursos. La técnica consistía en borrar la escritura preexistente, raspando o lavando, para volver a escribir sobre ella. Según esta idea, podría considerarse que en toda escritura se conservan huellas de una escritura anterior. Esta técnica del palimpsesto también se asocia a la mitología y la creación de historias. A partir de lo anterior, un texto implica todos los textos. La singularidad, quizá, descansa en el estilo (pese a las ideas de la autoría póstuma de Barthes). Contar la vida de Charlie Parker es un montaje más sobre una pila enorme de tantísimos otros panegíricos epigonales. Sin embargo, El perseguidor no solo narra el delirio parisino de los últimos días de uno de los músicos más importantes del jazz, sino que a partir de esa excusa Cortázar consigue escenificar distintas estructuras de la angustia, formular notables preguntas sobre el ser y sopesar los vaivenes entre las experiencias genéricas del mundo y el asumir la vida, la finitud, el llamado de la conciencia. El cuento-novela abre con dos epígrafes destinados a dotar la atmósfera de la interpretación de una severa sensación difícil de definir: «Sé fiel hasta la muerte» (Apocalipsis, 2, 10) y «O make me a mask» (Dylan Thomas). Los personajes centrales son Johnny Carter (Charlie Parker), Bruno, Dédée; mientras los secundarios son Lan, Mike, Hamp, Rémy, Marcel, Tica. El contexto territorial es París, y la trama actancial se ciñe a los barrios circundantes de Saint-Germaindes-Prés.

La bandilla de personajes son jazzistas, ya no solo músicos, sino espontáneos improvisadores bohemios de la vida de segunda mitad de siglo XX, críticos, escritores de reseñas. Alguna vez, se sugiere, este grupo se llamó Club 33

(una especie de paralelo al Club de la serpiente en *Rayuela*). Todos viajan en métro (espacio poético de un debate peculiar respecto al tiempo, la métrica y la intratemporeidad de las cosas) y todos fuman Gauloises (otra suerte de métrica ante la espera de la nada). La eficacia narrativa, empero, estriba en Johnny, y luego en Bruno. Agentes colectivos de una maquinaria mitológica o generadora de significados en el cuento-novela. Deleuze diría:

Lo único que uno hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina. En la producción de enunciados no hay sujetos, siempre hay agentes colectivos. Son como las variables de la función que no cesan de entrecruzar sus valores o sus segmentos. [Deleuze en Abenshushan, 131].

Esta función deleuziana de entrecruzamiento de los valores de los agentes colectivos, en particular el del contraste entre Johnny y Bruno, as y envés de la problemática del discurso en El perseguidor, define claramente qué sucede en el cuento-novela. En suma, El perseguidor resume el tránsito de dos individuos acomplejados, orillados a dos maneras de vivir su vida. Por un lado, la búsqueda del sentido último del ser (perseguidor de autenticidad); por el otro, la existencia sensata, tranquilizadora y genérica de un sentido tradicional de vivir la vida (la impropiedad de la caída) en el ámbito del intelectual. El músico y el crítico. El sí-mismo propio y el uno.

Esta lectura heideggeriana será tratada con detalle más adelante, pero es posible adelantar la relevancia interexistenciaria entre ambos (Carter-Bruno, Bruno-Carter) a partir del trabajo de Irene Borges-Duarte en Heidegger,

escritor de diálogos. ¿Recuperación de una forma literaria de la filosofía? (1996), donde el sentido del Mitwelt se explicita en virtud del compartir el mundo con los otros, pues la verdad del lenguaje (logos) solo puede acontecer en propiedad del diálogo. Si bien el cuento-novela es un relato narrado por Bruno, la subestructura es dialógica. Por consiguiente, Irene Borges-Duarte da en el punto adecuado. Afirma:

Hay un motivo efectivamente 'dialógico' en la constitución ontológico-existenciaria del Dasein. (...) el logos está compartido. Lo 'intersubjetivo' cede así el paso a lo que, analógicamente, podría llamarse 'interexistencial' y cuyas estructuras ontológicas habría que designar como 'interexistenciarias'. Aquí descansa el sentido del mundo común (Mitwelt), y dirá Heidegger: 'El mundo es en cada caso ya de siempre aquel que comparto con los otros. El ser-en es ser-con otros'. [p. 80].

Es válido, además, caracterizar a *El perseguidor* como una rotunda ficción sobre la cotidianidad (otro punto de afinidad con el pensamiento de la fenomenología heideggeriana). ¿Por qué afirmar esto? El relato versa sobre un Johnny Carter enfermo por la marihua-

na, el abuso del alcohol, la genialidad artística y densas opiniones respecto a las relaciones de significatividad del mundo, las personas, el espacio y el tiempo.

J. Carter es un saxofonista maldito, melancólico y sellado por la muerte, pero agudo e incansable perseguidor de un algo místico, de una voz, de una necesidad de éxtasis por lo propio. Es esposo y padre, aunque bastante incapaz de cumplir a plenitud con un modelo ejemplar de ejercer esos roles. Graba una canción inconclusa, Amorous, cuya paradisiaca ejecución consigue la perplejidad de la banda jazzística, especialmente la de Bruno, pero se acusa de insatisfecho, de odio, de desagrado y de tedio. Su angustia casi permanente nubla cualquier oportunidad para sentir la vida, para vivirla. El diálogo y el cuerpo adquieren protagonismo. Sugiere Jorge Bracamonte (2015), al respecto del tema, que este cuento-novela implica la trama de una tensión y de una posibilidad desde el discurso y desde la complejidad existencial:

En *El perseguidor* se expresan las tensiones, cercanías y posibilidades de encuentro o de definitiva inaccesibilidad —en última instancia— con el Otro, y que son exploradas con varias totalidades. La presentación discursiva de los personajes desde lo corporal aquí también es fundamental, pues las relaciones entre los sujetos se definen en situaciones históricas y esos sujetos en interacción son pensables desde sus sensorialidades, afectos y complejas psicologías, desde sus corporalidades. [p. 97].

Bruno y el resto de la banda auxilian a Johnny, lo acompañan, dialogan, se encienden en la fiereza de discusiones circulares. Bruno Testa, profesional, crítico de mediana importancia para las

editoriales estudiosas y ansiosas por un acontecimiento cultural sin parangón que catalice la venta de ejemplares, es la buena conciencia del Club, una sombra tras Carter. Su función actancial dentro de la ficción pretende centrar su participación dramática en escribir una biografía sobre el viaje de ese individuo-personaje, de ese semidios a veces bastardo y otras veces sacerdotal que en Johnny Carter se eleva y desciende hacia el abismo de lo inclasificable.

Me ha empezado a inquietar la cara de Johnny, su excitación. Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos.) [Cortázar, p. 331].

Al final de todo, Johnny muere en la miseria tras volver a Nueva York. Bruno publica su biografía y consigue el éxito y la aclamación popular. Todo encuentra su lugar, excepto las preguntas y las búsquedas de Johnny. Ecos rabiosos de un perseguidor, de un fenomenólogo, de un filósofo radical. En Comunar (2017), Amílcar Dávila expresa apropiadamente esta vocación sugerida por Heidegger, y que para el enigma del personaje de J. Carter parece resolver de manera fascinante esa voluntad o anhelo por el sí mismo.

Heidegger habla de una vocación, una apelación, una llamada a volverse sí mismo propio. Alcanzar tal propiedad exige, no solo escuchar, entender y atender la llamada, sino también deshacerse de todo encubrimiento, oscuridad y simulacro que se interpone en el



camino. Lo propio reclama, pues, cierto sustraerse o abstraerse del uno. [p. 37].

La imagen anterior es como cualquier otra. No banal y ni siquiera extraordinaria, pero cotidiana. Talvez esto explica la sensación de extrañamiento del estilo al mostrar al lector, al intérprete, eso otro también notable en la obra heideggeriana: las estructuras de la existencia puestas allí, frente al escrutinio de la inteligencia, en el efecto del espejo, del otro, de la intersubjetividad. De cualquier manera, parece ya consumada la caracterización general de El perseguidor. Desensamblar el esqueleto de la poética de este cuentonovela e intentar convertir la misma en una experiencia filosófica parece ahora más legítimo, especialmente tras notar que aquello que subyace dentro de ella tiene un eminente carácter heideggeriano. Angustia, autenticidad, impropiedad, tiempo, muerte. Estos temas oscilan en un péndulo que entre Cortázar y Heidegger son suficientemente claros.

## 3. Hacia la antimetafísica de Martin Heidegger

Un estudio pausado de *Ser y tiempo* enseña la atención del filósofo alemán por deconstruir la tradición filosófica occidental. Este tratado emprende el camino hacia un tema escabroso jamás tratado con semejante originalidad. Heidegger rehúve de las definiciones acabadas. Se enfoca en la renovación perpetua de las preguntas, sobre todo aquellas que hasta el siglo XX estaban deliberadamente olvidadas en el pensamiento ontológico. El gran provecto antimetafísico es el ser, la experiencia, el mundo significante, la comunidad, la historia, la desocultación, lo fenoménico. Acá radica el escandaloso soslayo de la tradición sobre la cual este pensador gestará su aporte, pues justamente una de sus importantes contribuciones descansa, entre otras, en la hermenéutica existencial.

Los grandes sistemas están acá críticamente trastocados. Por ejemplo, las ideas de un ser como concepto universal, o un ser indefinible e incluso un ser absoluto en sí mismo marcan tres de los prejuicios anclados en la ontología antigua señalados por el teutón. Incluso en la modernidad, Descartes y Kant no notaron, según el mismo Heidegger, la imprescindible necesidad de la pregunta por el ser en el mundo. Este Dasein arrojado a la existencia sin diferencia contundente entre el mundo interno y externo es la aperturidad, el entendimiento sentiente central en la obra heideggeriana. Así, la ontología no implica tanto una disciplina, sino una exigencia que necesita ser contestada a partir de una metodología enfocada en el desentrañamiento del devenir del ser, las estructuras de su existencia y sus dinámicas relacionales con los otros.

Heidegger, vale apuntar, no relativiza los puntos de vista ontológicos inmersos en la tradición. Tampoco trata de ignorar el pasado de la ontología. Más bien deconstruye la historia de la ontología con la finalidad de disolver el entramado de significados y de discursos intrínsecos a la historia misma. La ontología precedente es considerada, entonces, una máscara. «Es central reconocer [afirma Heidegger] la noción de mundo como un desarrollo de un concepto natural del mundo y demostrar que ese mismo mundo siempre acaba siendo no natural» (p. 61). La tarea filosófica supone, naturalmente, desocultar los encubrimientos para realizar una renovada búsqueda de las experiencias originarias del ser. En definitiva, este proyecto antimetafísico es una espeleología hacia las primeras determinaciones y estructuras existenciales.

Estos principios generales de la antimetafísica heideggeriana son al mismo tiempo preocupaciones poéticas en la narrativa cortazariana. Una lectura de Ser y tiempo en El perseguidor es un heidegger-cortazarianismo que logra manifestarse en las ideas del ser cotidiano del Ahí y la caída del Dasein (la habladuría, la ambigüedad, la curiosidad), la mundaneidad, aperturidad y verdad, la muerte, el poder-ser propio, la resolución, la conciencia. Estos grandes tópicos visibilizan la radical tendencia hacia una fenomenología del ser imbuida en la poética del cuentonovela. Lejos de toda pomposidad metafísica o intrincados barroquismos, la problemática capital en El perseguidor consiste en una aventura filosófica que sopesa los modos existenciales y las

consecuencias de asumir la certeza de la finitud y la angustia, mientras, simultáneamente, valora exhibir la cara y la contracara de una visión heideggeriana. El ser sí mismo y el uno se personifican para atender el proyecto antimetafísico planteado en *Ser y tiempo*.

### 4. El querer-tener-conciencia. El perseguidor desde Heidegger

Llegados a este punto parece innecesario insistir en el sistema de connotaciones según el cual el gesto de interpretar desde Heidegger clarifica la poética de El perseguidor. Las propuestas de uno y otro texto convergen, y esto parece ya consolidado. Sin embargo, desde Heidegger, el discurso cortazariano se amplía. Por ende, ahora es importante demostrar los puntos de intersección entre el sistema narrativo del cuento-novela con el nodo principal de los conceptos propuestos para indagar si la pregunta ontológica descansa en la raíz de la poética cortazariana (sí mismo, uno, ontología, conciencia, tiempo, (in)autenticidad, angustia).

Tal vez, para construir una atmósfera congruente con este trabajo, es aconsejable escuchar «The Complete Charlie Parker on Verve» (1945-1954) con tal de que un elemento jazzístico se vierta entre los próximos párrafos. El jazz representa uno de los puntos de encuentro antes anticipados. El jazz no es un género musical, sino un modo de hacer música. De hecho, el jazz es más un gesto de creación, de paradójica improvisación racionalizada. Es, realmente, un adjetivo del ser quien crea según la asunción propia de la experiencia. Dada esta condición del jazz como centro irradiador de una pulsión desde la

experiencia como autoproducción de sí misma —otro de los temas de El perseguidor— podría extenderse esta definición para afirmar que también existe un dejo del gesto jazzístico en el pensamiento heideggeriano de la época de Ser y tiempo al centrar su método en la descripción ontológica de la existencia, dígase, el ser que se ve en el devenir (música-tiempo).

Según lo expresado, El perseguidor no concentra su escritura como si esta fuera el trabajo de una interiorización o de un recuerdo, dígase la construcción de un lugar aislado herméticamente en la interioridad absoluta, en la catedral de lo interior. Su fundamento y su principio descansa en un ser-en-el-mundo cuya Sorge está en la experiencialidad existencial, cadente, dentro del uno en el flujo con los otros existires pero también en la búsqueda de una excéntrica y deliberada pasión por la angustia y la pérdida de la frágil significatividad que parece ofrecer una París banal, escandalosamente inauténtico. Esta mundaneidad permanente, y el ocasional abandono en la búsqueda del sí, son los elementos donde Carter y Bruno representan la imagen de dos polos en disputa por el sentido, una crisis eminentemente narrativa donde el jazz sostiene el microcosmos heideggeriano aquí analizado. Dice Carter a Bruno:

—Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado

mañana... [Cortázar, p. 311].

Este monólogo de Johnny Carter basa su intención en demostrar a su personaje-polo la necesidad de redireccionar la vida hacia un proceso de diferenciación. Habla del anhelo de «vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia» como un salto, un momento fuera del uno, un tatuaje en lo sentiente que reconoce otra posibilidad existencial hacia la búsqueda del sí, de una ontología lejanísima pero no del todo extraña. Dávila remite a ese devenir uno mismo que desde siempre pertenece al Dasein en su apertura, pues...

(...) de acuerdo con Heidegger, devenir uno mismo —esto es, convertirse en un sí mismo auténtico o propio, en el sentido estricto de un sí mismo que me pertenece— representa para el existir una tarea que implica distinguirse de aquello con quienes está. [pp. 33-35].

Parece sorprendente, pese a todo, la sobreabundante voluntad de Carter por singularizarse de los otros, de demostrar la urgencia por solidarizar la llamada de la conciencia para la singularización de los otros, de Bruno, del Club. Continúa Dávila a propósito de este tema que Heidegger «(...) responde que somos Das Man, ellos, nosotros, uno, se, cualquiera, todos, la gente, el sujeto indiferenciado y anónimo de la vida ordinaria, del cotidiano ser entre otros.» (p. 34) La desgarradura de Carter consiste en lanzarse al vacío de su mismidad según la rotura del hilo con el uno, pese a las sabidas consecuencias de acatar la llamada. Carter, en definitiva, busca el guerer-tener-conciencia como quien esboza la pregunta ontológica con total clarividencia y rabioso deseo.

Buscarse a uno mismo conlleva el terrible riesgo de encontrarse. El perseguidor lo demuestra. La trama bifurca los caminos, pero sopesa un esquema común donde se tantean los ires y los venires de un factor común: la llamada de la conciencia. Para Carter parece ser extremadamente audible, mientras para Bruno parece silente, casi informulada o realmente ignorada. El gran crítico ilustra la satisfactoria caída en la habladuría, la curiosidad y el discurso, distracciones hedonistas arraigadas en la cotidianidad.

Su afición por el racionalismo y la verborrea intelectual profesionalizada que su modelo como personaje adopta representa, al mismo tiempo, que probablemente ni siquiera el actuar filosófico de salón, de academia, de revistas, de conversatorios, desaleja y desoculta la quisicosa imbricada en el sí, revestida de tantísimas capas de inautenticidad y complacencias retóricas. Bruno, el narrador del cuento-novela, nos hunde en el soslayo de la atestiguación de un poder-ser propio. Sin embargo, su valor es importantísimo para entender, desde Heidegger, cuán sumido está el ser en el ciclo del querer-tener-conciencia y el no-querer-tener-conciencia a través del rechazo de la llamada. El efecto especular del binomio Bruno-Carter en este respecto particular hace de El perseguidor una obra heideggerianizada por antonomasia.

La pregunta ontológica en la poética de El perseguidor comienza a adquirir visos de protagonismo en la estructura de la narrativa cortazariana. Naturalmente, esta pregunta está planteada desde la elisión verbal. Johnny Carter es en sí mismo el ente de la pregunta, la carga, la peregrinación,

la entrega hacia la excentricidad afuera del uno, o, al menos, la imagen de una combativa índole interesada en desoír al uno-mismo para llegar de vuelta a quien siempre fue. Quizá por eso, más allá del útil de su saxofón y de la circunspectiva epifanía celestial de sus alcances como artista, Carter percibe un desarraigo. El vacío es quizá la sensación de percibirse lejano de sí mismo, fuera de sí, demasiado afín a la inauténtica comunión en los cadente. «Qué largo es morir durante toda una vida» (p.

35) escribe Louis Aragon en «Habitaciones», poema del tiempo que no pasa (1969). La aceptación de la llamada de Carter es la comprensión de un íntimo despertar hacia la nihilidad, la finitud, la libertad del proyecto. Para él, por mor de esta persecución de la autenticidad, la pregunta ontológica supondrá una patológica autodestrucción, un rechazo intermitente hacia la llamada de la conciencia que acabará en culpas y posteriores autoflagelaciones donde se construirán los soliloquios de Bruno,



estupefacto por ese perseguidor, quien nota algo de Carter que él no acepta, que él no acata, que él no escucha.

Aragon escribe en otro poema una estrofa que describe perfectamente la comodidad de la caída en cuyo discurso Bruno parece sentir la culpa: «Las palabras como las flores en el vaso / De no decir nada / Las palabras como un cerrojo / echado en la puerta». (p. 37) El crítico puede distinguir su culpa, pero no se deja interpelar por el carácter vocativo de la conciencia. El unomismo del ocupado coestar siempre es alcanzado por la llamada. Acá la conciencia dice nada de un modo desazonante. Invita. Tiende. Llama al Dasein hacia sus posibilidades. En este punto concreto, Bruno, el crítico, desoye, y este es un modo determinado de ser del Dasein. Ha escuchado la conciencia, sí, pero ahora la conciencia solo le habla de la culpa. Esta habladuría de lo público en Bruno lo expresa magistralmente Cortázar en el cuento-novela:

Es fácil decirlo, mientras soy todavía la música de Johnny. Cuando se enfría... ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared? Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica. Me parece comprender por qué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas. El cambio de posición es el símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo. Cuando llego al punto de atisbar ese cambio, las cosas que hasta un segundo antes me habían parecido arbitrarias se llenan de sentido profundo, se simplifican extraordinariamente y al mismo tiempo se ahondan. [p. 322].

Pero, ¿qué sucede realmente con la

conciencia? ¿Cómo es posible pretender una vida auténtica? ¿De qué maneras se escucha lo que dice la conciencia? ¿Qué dice la conciencia? Así, ¿es posible alcanzar un poder ser propio, un sí mismo? ¿O acaso la autenticidad implica regresar, por explicarlo de alguna manera, hacia el uno por la afectividad, el comprender, el discurso y la caída? Estas preguntas, a partir de Heidegger, pueden ser contestadas.

Sobre lo precedente, incluso es posible elaborar una estructura sobre el proceso de la atestiguación por parte del Dasein de un poder-ser propio, y sus implicaciones. *El perseguidor* se exclama también estas interrogantes. Filosofía y literatura están atravesadas, aquí, por un intento de responder la pregunta por el quién de la existencia. La obra de Heidegger plantea respuestas magníficas, aunque no conclusivas; la ficción de Julio Cortázar, imágenes adecuadas, cotidianas, gente común, regiones existenciales conectadas a cualquier lector de sus páginas.

Para este trabajo se han considerado al menos seis fases coincidentes desde las cuales el querer-tener-conciencia para alcanzar el sí de la vida auténtica puede quitar el velo, desde Heidegger, de la pregunta ontológica dentro de la poética cortazariana del cuento-novela estudiado. En primera instancia, se deben atender los fundamentos ontológico-existenciales de la conciencia. Esta quiere siempre dar a entender algo, abre, pertenece a la aperturidad del Dasein.

Este, en la solicitud de la escucha, puede oír, pero el uno siempre desoye al propio sí. Por lo tanto, la llamada se suscita en lo silencioso para chocar, para sacudir. Llama, pues, a quien quiera ser traído de nuevo hacia el sí que siempre fue. La llamada debe desdoblar al uno. Para Amílcar Dávila «Heidegger caracteriza al uno a partir de seis determinaciones: promedio, nivelación, dominación, distancia, publicidad e irresponsabilidad». (p. 35)

Para ser llamado hacia la culpa, la llamada reconocería una suerte de medianía ya caracterizada por el filósofo guatemalteco. La conciencia llama cuando se extravía el ser de sí mismo en la cadencia de la oscuridad de lo público. Carter y Bruno comparten esas determinaciones, pero sus resoluciones son distintas, pues lo público o el público son agentes de superficialidad que nos legan las maneras de interpretar el mundo desde la interpretación preconcebida del mundo mismo. Aquí es donde Johnny Carter se distancia del Club y de Bruno hacia la lejanía de su intimidad, hacia la escucha de su llamada. ¿Podrá el existir escapar del uno si lo propone? En El perseguidor sí, pero bajo el signo de la muerte.

En segunda instancia, el Dasein es interpelado por la llamada de la conciencia en su estar ocupado. La llamada llama hacia una dirección concreta: el sí. Es un tránsito desde el uno hacia el sí. No se trata de una separación de mundos. No hay interioridad o exterioridad, sino aperturidad. Carter y Bruno son los entes abiertos cuyas distintas distancias con respecto al mundo establece las socialidades particulares de sus funciones narrativas. Carter es más alejado de lo público, mientras Bruno está mezclado en lo colectivo.

Paradójicamente, Carter es perseguido por la muchedumbre cuando Bruno es asediado por la culpa. Este interludio, este juego de a ratos ser el sí o el uno, es una lúdica rareza cortazariana en donde las búsquedas de Heidegger encuentran mucha cohesión. En suma, esto es una dialógica de la intersubjetividad. Perseguir lo auténtico, lo propio, el sí, conlleva el coestar, el océano de los otros, de lo comunal propio. Sin los otros, la búsqueda del sí es incongruente, falaz, un sinsentido. Carter y Bruno se necesitan. Borges-Duarte lo sustenta:

Se dice 'dialógica' la génesis 'intersubjetiva' de un proceso pensante y, por ello, también las posibles conclusiones que alcance. Se alude con ello a que tal proceso no es, en su origen, lo puesto unilateral y solipsistamente por uno u otro(s) sujeto(s), sino lo que surge de y 'entre' ambos, de y 'entre' todos los que inter-vienen en el común estar y decir, y por esa vía con-figuran históricamente un común destino pensante para sus búsquedas particulares. [p. 79].

En tercera instancia, sería negligente no reconocer el carácter vocativo establecido por la segunda instancia. Luego, ¿qué llama? ¿Qué arcano persigue a Carter o qué enigmática incógnita persigue este jazzista? La conciencia es una llamada del cuidado. El vocante, el quién llama, es inmanifiesto, incontemplable, indiscutible. Heidegger dice: «En la consciencia, el Dasein se llama a sí mismo». (p. 272) Carter se llama a sí mismo inesperadamente. La llamada procede de sí y, sin embargo, está más allá de sí. ¿Qué estorba a Carter? ¿Por qué su angustia? Porque, para Heidegger, en esta instancia de la llamada, el ánimo cierra la condición arrojada del ser. El Dasein huve al uno ante la desazón del estar-en-el-mundo en su aislamiento.

Pertinente preguntar, por consiguiente, si la conciencia está en la desazón del Dasein. Si su emergencia deviene de esta desazonante condición del reconocimiento en el arrojo hacia la existencia (tal es el caso de Carter), entonces la voz de la conciencia es extraña para el uno y empuja al ser hacia los lindes externos de la habladuría. La conciencia de Carter llama al silencioso poder-ser finalmente sí-mismo. Por esto resulta tan sensata la narración que del cuento-novela realiza Bruno. Bruno atestigua la atestiguación; Carter, la experimenta.

El vocante es el ahí del ser de Carter. La conciencia llamaría hacia el cuidado para que el Dasein salga de su estadio cadente en el uno. El tema conduciría hacia otro descubrimiento del tratado heideggeriano cuya estructura también parece cumplirse protocolariamente en Cortázar. La angustia aparece



al ser con tal de poder-ser, de asumirse en la finitud de sus posibilidades ante la seguridad de la posibilidad de imposibilidades: la muerte. ¿De qué habla la conciencia a Carter? Habla de todos los determinados modos de ser inauténtico. La culpa carcome los cimientos de quien expresa desde lo sintiente la indagación por el ser. Carter es un fenomenólogo de sí mismo.

En cuarta instancia, surge la comprensión de la llamada y la culpa. Esta llamada se dirige al uno. Su sentido es el de una intimación del sí mismo más propio. Es un despertar a su poder-ser en cuanto Dasein. La patología ontológica de Johnny Carter, si acaso es válido el concepto, remite hacia un punto crítico con la postura heideggeriana. Pues el uno y el sí oscilan, mientras en este perseguidor la conciencia está siempre ahí, ensombreciéndolo monstruosamente hacia la nada de la existencia. Probablemente, el biografismo de El perseguidor ostenta también el interés de Julio Cortázar por las figuras problemáticas de quienes buscan siempre su mismidad.

Esta ficcionalización colecciona en la narrativa del escritor austral una serie de personajes afines al mismo Carter y a Bruno (la academia, la intelectualidad, los racionales), dígase Oliveira (en *Rayuela*) e incluso Restelli (en Los premios). También en esas otras obras se deja entrever la índole hacia la búsqueda perpetua de personajes problemáticos asediados por la conciencia de alcanzarse finalmente a sí mismos, de saberse perdidos en la molicie, de reconocerse inauténticas piezas de un todo ininteligible del cual quieren escapar.

Además, para representar la inautenticidad, Cortázar emplea actantes-

polos. En *El perseguidor* es Bruno y el Club, mientras en *Rayuela* es el Club de la serpiente, o incluso la Maga, Ronald y Morelli. En Los premios son López y Medrano, sumado a los otros embarcados en el Malcolm. El interés del querer-tener-conciencia heideggeriano actúa como perfecto pastiche en la poética de Julio Cortázar. Esta asociación estructural será planteada en los párrafos subsiguientes.

Mientras tanto, para completar la teorización de la cuarta instancia, se debe trasladar la temática hacia lo prevocante de la llamada. Esta abre el poder-ser en cada caso aislado hacia atrás. Es un modo de asumir la existencia de arrojado. Por ello Carter debe recuperarse de su pérdida en los clubes, en las grabaciones, en los panegíricos, en las apologías editoriales. Debe retornar a sí mismo desde la potencia de la culpa. El uno es el sujeto más real, más ideológico. El uno es la manera más cotidiana de ser.

Carter, empero, respira desde una herida abierta de la conciencia que jamás deja de tocar. Su enfermedad es también su inaudita tentación por alcanzarse a sí mismo para palpar tan solo el desasosiego de no lograrlo nunca. Este espectáculo es para Bruno, el impropio, un causal suficiente para entenderse en una cómoda manera de asumirse público, confortable, amarrado a las cárceles de cierto encanto por los códigos de su tiempo, de su ámbito, de sus lectores.

Desde la óptica heideggeriana, Johnny Carter es el culpable, el ser responsable, la causa, el autor, el que provoca. Su culpabilidad es una deficiencia con respecto de una exigencia hecha por el coestar con los otros, por eso mismo se duele pese a ejecutar la mejor música

y conseguir, de un tirón, melodías sin precedentes. El abandono hacia el delirio (por el alcohol y las drogas) remite a una cierta nihilidad de sí mismo. Su determinación por poder-ser el sí de sí lo escinde. Notarse en el horizonte del cuidado impregnado por la nihilidad de un proyecto por tomar entre manos las posibilidades finitas y propias le demuestra, en paralelo, los abismos de la impropiedad.

La llamada de la conciencia abre en la poética de *El perseguidor* cierto peligro. El de la locura. En «La canción del croupier del Mississippi» (1980), Leopoldo María Panero, el poeta del manicomio de Mondragón, define el peligro de la apertura sinfin de la conciencia en el ser: «y no siento un corazón / [...] Y sueño que he vivido y



que me llamo de algún modo / y que este cuento es cierto, este / absurdo que delatan mis ojos». Ignorar la llamada, o sepultar la culpa bajo la arena del tiempo de la publicidad, del uno, fomenta cierta tranquilidad incluso pese a la desazón propia del cuidado. La culpa está siempre presente; no obstante, la atención a la culpa construye otro tipo de solidaridades con el consigo mismo del ser.

Bruno no se aqueja de nada, incluso percibe gozo en su vida. Sus pasmos se concentran en observar, describir, analizar v escribir sobre Carter, el infinito de un ser que en su alma alberga desiertos. El jazzista es obediente en el querer-tener-conciencia. Esta llamada se corresponde a un provectarse en el más propio y auténtico poder-llegara-ser-culpable. Con todo lo explicado hasta la cuarta instancia, no debe considerarse que Bruno esté cerrado a la susceptibilidad inherente de ser llamado. Solamente se quiere dar cuenta de qué manera uno y otro, Carter-Bruno, pueden confundirse en la idea misma del funcionamiento estructural en que la pregunta ontológica afecta la construcción del mundo. La quinta instancia insistiría en que en la llamada el Dasein se anticipa a sí mismo como arrojado. La llamada, correctamente entendida, ofrece la posibilidad más propia que el Dasein puede darse. Es una prevocante llamada hacia atrás, a ser lo que desde siempre se ha sido. Por esto mismo, Bruno califica de absurda la persecución de Johnny porque Johnny, intuye, se busca a sí mismo. Esta portentosa tendencia hacia el sí escandaliza al uno en Bruno, quien afirma:

Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en Amorous, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo. [p. 334].

El reconocimiento de Johnny como perseguidor, cazador o absurdo encaja perfectamente con un tipo de aperturidad e iluminación que en sí opera cual ente iluminado e iluminador. El Dasein no solamente desaleja el útil, sino también la verdad de sí mismo. El Dasein sería el lugar de la manifestación de la alétheia heideggeriana. ¿Qué intenta iluminar Carter? El sí. Esta iluminación muestra que el Dasein posee, en palabras de Juan José Garrido Periñán (2014), «una preeminencia ontológica donde el Dasein mismo está preñado de la iluminabilidad suficiente para mostrarse a sí mismo ante sí» (p. 214)

Este perseguidor de Cortázar trastoca la narrativa del cuento-novela situándose en el eje central de su poética. Toda la estructura narrativa de la obra converge, en las elisiones y en lo explícito, hacia la conformación de la pregunta ontológica heideggeriana. Cortázar escribe para iluminar quién puede ser, realmente, Carter. Esta luz del ser ha de entenderse, continúa Garrido, como «la forma en la que el Dasein se abre, está en apertura, produciéndose la des-ocultación, la verdad ontológica, la búsqueda por el sí mismo propio». (p. 216)

Asimismo, la preocupación de Cortázar que se conjuga en la poética de la ficción con la preocupación de Carter por iluminarse a sí mismo remite a una postura volitiva. Esta voluntad es la de ser aclarado, aligerado, descargado de la pesadez casi cioránica del estar-en-el-mundo. A Carter le pertenece un tipo de iluminabilidad como ente abierto, sí, pero es una desocultación cuya resolución, en la llamada de la conciencia, parece fracturarse en un tipo de constatación bastante inadvertida: querer la muerte, renunciar a la vida, saltar a la hondonada de la incertidumbre tras el golpe de la intratable inestabilidad de subsistir para siempre consumado en la autenticidad.

Por ello, la sexta instancia termina en la estructura existencial del poderser propio atestiguado en la conciencia. Heidegger no deja de dar claves hermenéuticas para decodificar en El perseguidor lo intrincado de sus personajes a través de posibilidades de lectura renovadoras. El querer-tener-conciencia es, pues, un comprenderse en el más propio poder-ser. Esta es una de las formas de la aperturidad del Dasein abierto en la desazón de su aislamiento. Visto en Carter, esta desazón jamás acaba en un balance existencial auténtico. El uno y el sí son modificaciones existenciales de ellas mismas.

Carter y Bruno representan no una ambivalencia, sino una síntesis. Indica Dávila que «(...) el ser sí mismo propiamente no es sino una modificación existentiva del uno entendido como existencial esencial». (p. 37) Antes del uno, sin embargo, y aún en la aperturidad de esa desazón, la disposición afectiva por excelencia, en esta etapa, es la angustia. Querer-tener-conciencia se convierte para Johnny Carter en disponibilidad para la angustia. Este mismo genio del jazz confronta a Bruno, en el cuento-novela, al respecto de qué cosa

es realmente difícil, qué es realmente significativo, qué supone verse realmente a uno mismo:

—Lo que pasa es que se creen sabios —dice de golpe-.. Se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido. Me da risa, porque en realidad son buenos muchachos y viven convencidos de que lo que estudian y lo que hacen son cosas muy difíciles y profundas. En el circo es igual, Bruno, y entre nosotros es igual. La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapecistas, o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapecista se rompe los tendones cada vez que da un salto. En realidad, las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Ésas son las dificultades, las grandes dificultades. Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imaginate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora. Ese tipo no soy yo, me ha quedado claro que no soy yo. [p. 330].

¿Quién es ese yo por el cual pregunta Carter? Ciertamente no es el yo de la pluralidad, no es el nosotros de los otros fraguados en el ser. Es, sencillamente, la pregunta por el quién de la existencia. La dinámica Carter-Bruno tiene la cualidad de anotar un punto valioso en torno del lenguaje, pues este es constitutivamente inherente al ser humano. El ser humano es un diálogo. Los tendenciosos escapes de Carter fracturan lo dialógico del ser. La escenificación catártica de su objetivo por alcanzarse siempre en el sí mismo, singularizarse de Bruno hasta las antípodas de lo ima-



ginable, tan solo traduce la tragedia en una especie de patetismo, de pequeña utopía.

El callado proyectarse en disposición de la angustia hacia el más propio ser-culpable es la resolución explícita en Carter. Él se libera para su mundo, curiosamente, en todo aquello que no lo hace fastuoso (música, comentarios profundos, barbaridades éticas, descalabros morales). Su liberación, ya en el propio sí mismo, en la solicitud anticipante y liberadora, son todos sus momentos silentes que apenas son legibles gracias a la bitácora de Bruno. Pues si para J. Carter-personaje el propósito fenomenológico pretende la autenticidad plena, para Bruno-personaje la tarea es comprender a Carter. Entre uno y el otro, la poética cortazariana escribe la pregunta ontológica: ¿qué es el ser?

De la pregunta cortazariana antes formulada se desprenden todas las posibilidades planteadas por Heidegger. Incluso aquellas en que el Dasein volverá a estar de nuevo en la irresolución. Carter-Bruno son situaciones en que la resolución pone al ser del ahí en la existencia. Porque ni Bruno, el ejemplo sumo de lo impropio, puede no escuchar su conciencia. Es experiencialmente inadmisible.

La verosimilitud de ambos casos encuentra certeza cuando se comprende la llamada como una intimación al poder-ser que no propone el ideal de un vacío, sino el camino hacia una situación particular. Esta particularidad del ser es la singularidad del sí. En la poética analizada desde Heidegger, la singularidad de la situación existencial es puesta en Carter; la publicidad de la situación general es puesta en Bruno. Independientemente de esto, la resolución modifica el ser de ambos para poder elegirse a ser-sí-mismos.

Por último, el debate entre ambos personajes principales es uno de orden fenomenológico. A Johnny se le nota una especie de fantasma, la falta de una dimensión que evoca y contiene. A Bruno le sobran las certezas de la sociabilidad y la sosegada convivencia con su culpa. Son dos maneras de asumir la finitud, la autenticidad, lo impropio. Demasiado humanos, después de todo, Bruno acaba el libro sobre el gran músico que ha construido el mito de un discurso de fanáticos sobre Johnny Carter y a pesar de él (pues el libro siempre le generó resquemor). Johnny, por otro lado, asqueado, ajeno a las nimiedades de los otros existires, ironiza sobre no dejarse morir sin haberse encontrado, pero sabiéndose ya entregado a la

muerte en ultramar (Nueva York).

—Eres la mar de bueno, Bruno, —se burla Johnny—. Nunca creí que pudieras equivocarte tanto hasta que Art me pasó el libro. Al principio me pareció que hablabas de algún otro (...) ¿Para qué vamos a seguir discutiendo sobre el libro? Una basura en el Sena, esa paja que flota al lado del muelle, tu libro. Y yo esa otra paja, y tú esa botella que pasa por ahí cabeceando. Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado..., sin... [pp. 351-352].

La singularidad del existir del músico queda marcada por la operación de la muerte. El deceso de Johnny Carter cimbra sobre la arquitectura poética de El perseguidor el triunfo de la enigmaticidad desaforada del ser. De cara ante la muerte el existir, quien ha de ser, adquiere su finalidad plena. De manera astuta, Cortázar no versa sobre los instantes previos a la muerte de Carter. Interesa más Bruno, en este momento, quien triste pero congraciado por su éxito editorial se reconoce también impotente, falible, reticente, dispuesto a la angustia y a la contrariedad. La mundaneidad de Bruno no es una obscena irresolución del Dasein. En lo absoluto. Acaba por ser una poética existencial de lo éntrico (vida-muerte), esa curiosidad inacabada.

#### Conclusión

A la vista de un panorama más amplio sobre las posibilidades de lectura que ofrece la poética de El perseguidor, es notable la presencia de un síntoma existencial vinculado a la fenomenología heideggeriana, especialmente a los apartados sobre la autenticidad, lo impropio y la angustia. El contexto de Julio Cortázar, donde Saer, Néspolo, Beauvoir y Ayén caracterizan la fun-

dición entre literatura y filosofía, está definitivamente permeado por la influencia de una tradición de las ideas. Más allá del formalismo y la estética, la estructura del cuento-novela se corresponde con las estructuras mismas de Ser y tiempo, las cuales guían a los personajes hacia la conformación de la pregunta por el ser, la desesperación por el sí y la tendencia permanente hacia el modo de la irresolución general. Queda confirmado, asimismo, el paralelismo de la poeticidad entre ambos sistemas de pensamiento (el filosófico heideggeriano y el literario cortazariano). El estilo denso, la tematicidad de lo discutido y la problemática centralizada en el ser pone de manifiesto el enclave según el cual una exegética heideggeriana de El perseguidor no solo es posible, sino necesaria. El complejo Carter-Bruno, amarrado al ambiente, el habla, los diálogos y el ritmo está permeado por preceptos cuya resignificación desde la obra heideggeriana exalta la evidente cavilación ontológica que en el escritor sudamericano funciona casi como una ontopoética. Es Martin Heidegger, por lo tanto, la llave para una renovación interpretativa de la literatura filosófica en Julio Cortázar.

La pregunta ontológica en la poética cortazariana no se da explícitamente. Con parsimonia, el mismo cuento-novela la va formulando página tras página. Johnny Carter y Bruno Testa son los extremos de una particularidad propia de la estructura heideggeriana que surge del querer-tener-conciencia y de la atestiguación de poder-ser propio. Por un lado, Johnny figura como el perseguidor de la autenticidad; al contrario pero conexo, Bruno es la máscara de la impropiedad cadente en el uno. On-

tológicamente, estos personajes-polo permiten distinguir ilustrativamente las mismas caracterizaciones fenomenológicas propuestas por Heidegger para el ser de la existencia.

Por lo anterior, el querer-tenerconciencia en Carter desplaza el movimiento narrativo del cuento-novela hacia la elisión definitiva: ¿quién soy?, e incluso: ¿cómo puedo ser propio? Esta pregunta por el sí se manifiesta igualmente en la manera de una patología. Se trata de la obsesión hacia la autenticidad entendida desde la libertad frente al aprisionamiento fantasmagórico de la impropiedad. Consecuentemente, se verificó una intertextualidad estructural cuyo basamento soporta seis instancias de la atestiguación del ser en Heidegger que en El perseguidor pueden notarse con dichosa claridad. De esta cuenta, se descubre en Carter un fenomenólogo de sí mismo a quien la culpa de lo inauténtico de la caída destroza hasta

la muerte. En Johnny Carter la angustia se perpetúa encarnándose hasta la aflicción última. Por último, la poética de El perseguidor efectúa una operación ontológica al cuestionar en la estructura de su narrativa la búsqueda del ser auténtico. La relación Carter-Bruno debe entenderse, entonces, como el acontecer de lo humano, de la comunidad que comparte mundaneidad desde diversas atestiguaciones y procesos ontológicos hacia el sí. Ciertamente, descansa en Johnny Carter la imagen de una romántica resolución en donde se asume el provecto, la libertad y se alumbran las conexiones de la existencia. Sin embargo, no existen personajes realmente aislados en esta ontopoética. Carter y Bruno son el jazz de una misma pieza encadenada por el sí y por el uno, música cuyo pentagrama se tiende sobre la duda vehemente antes planteada con maestría por el pensamiento de Heidegger: ¿qué es el ser?

#### Bibliografía

Abenshushan, Vivian. 2019. *Permanente obra negra*. Sexto Piso. Ciudad de México, México.

Aragon, Louis. 2009. *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*. Traducción de Gabriel Albiac. Poesía Hiperión. Madrid, España.

Borges-Duarte, Irene. 1996. Heidegger, escritor de diálogos. ¿Recuperación de una forma literaria de la filosofía? en Anales del seminario de historia de la filosofía (13), 75-94.

Bracamonte, Jorge. 2015. Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto. El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (15), 91-102.

Cortázar, Julio. 2014. *Cuentos completos*. Punto de lectura. Dávila, Amílcar. El «uno» y el ser sí mismo (pp. 33-38) en Comunar. Algunas notas ontológicas acerca de la comunidad, a partir de Martin Heidegger y Jean-Luc Nancy. Cara Parens. 2017.

De Beauvoir, Simone. 1947. Literatura y metafísica en Sur.

Nros. 147-149. Buenos Aires.

Garrido Periñán, Juan José. 2014. «Aperturidad e iluminación» el Dasein como ente iluminado (pp. 205-216) en Eikasia, revista.

Heidegger, Martin. Ser y tiempo. Traducción de José Eduardo Rivera.

María Panero, Leopoldo. 2013. *Poesía completa* (1970-2000). Colección Visor de Poesía. Madrid. España.

Néspolo, Jimena. 2004. *Ejercicios de pudor*. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Adriana Hidalgo Editora.

Todorov, Zvetan. 2002. ¿Qué es la poética estructuralista? Traducción de Ricardo Pochtar. Losada. Buenos Aires, Argentina.

Vigo, Alejandro. El posible ser total del Dasein y el ser-para (vuelto hacia) la muerte ( $\iint 45-53$ ) en Ser y tiempo de Martin Heidegger. Un comentario fenomenológico. Coordinado por Ramón Rodríguez. Tecnos. 2015.



# Renata Faggioly: emancipación, estallido y color



Irving González

Renata Faggioly se inicia en el ámbito del arte desde una edad muy corta, influenciada primeramente por las pinturas al óleo de su padre, en las cuales pudo apreciar el trato de la línea, la perspectiva, y el paisaje particularmente. Según sus propias palabras, desde niña se involucró en procesos creativos que daban como resultado interesantes producciones manuales. Por otra parte, por medio de retratos fotográficos de su madre, observó una hilera de atractivos elementos visuales, desde vestimenta elegante de la época (decenio de los

años 1970), hasta joyería y maquillaje, que quizás de forma subconsciente trata de mantener vigentes a través de su pintura, y no desvanecer así estampas tan memorables.

Al pasar de los años, diversas experiencias orientaron su interés artístico a fuentes no tradicionales de arte, como el grafiti o la elaboración de stickers artesanales. Ese proceso de indagación y experimentación le lleva a tomar como fetiche la obra de artistas mujeres como Vanessa Bensimon (Miss Van) o Frida Kahlo para realizar sus prime-

ras pinturas formales. Las exorbitantes miradas de los personajes de esos primeras cuadros alumbraron la influencia innegable del arte de Miss Van y del dibujo estilo manga, mientras optó en el color, explorar sus cualidades más dulces y serenas, sin embargo, no fue hasta descubrir «El Díptico de Marilyn» de

Andy Warhol, que el arte pop le percata del alcance que tiene la postulación del color en su desarrollo más lírico. Otro detonante para el cambio de perspectiva en la plástica de Faggioly fue la visualización de la paleta de colores, el manejo de volumen y contraste, el dibujo de contorno preciso (hard edge)



y el sintetismo del conjunto, característico del cómic, ya que le concedió otro tipo de abordaje del color y la forma, distanciado de las estrictas reglas de las academias de arte. A pesar de ello, su incursión en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala le brindó aportes esenciales respecto al manejo de técnicas tradicionales y las primeras experiencias en el arte mural.

Sin duda alguna, el viaje de Renata a Canadá es de los hitos más importantes en el desarrollo de su carrera, va que perpetuó en bibliotecas de tan lejanas tierras, el descubrimiento de metodologías de dibujo asociados a la ilustración estadounidense de inicios y mediados del siglo XX, que diferían en gran parte, a lo aprendido hasta entonces. Estudió y basó su práctica en la serie de libros de arte instructivos de Andrew Loomis, ejerciendo, como ella menciona, un adoctrinamiento teórico y técnico de aproximadamente tres años, hecho que le permite actualmente realizar con soltura cada una de sus pinceladas y trazos. Por otra parte, su vasto interés por los carteles de cine, particularmente estadounidense, de entre los años 1920 y 1960, y el arte de las publicaciones de literatura pulp, ha logrado hasta hoy, entretejerse por medio de las composiciones en la diversidad de recorridos visuales que su obra pone de manifiesto. Dichos intereses surgieron de dos esteticismos en concreto, el de las pin-up y el del vintage, de los cuales formula reconstrucciones de caracteres, entre ellos el sensualismo, profundizando en la labor de descontextualizar y volver a contextualizarlos, con base en el análisis de su visión anclada no solamente al ayer grabado en multitud de memorias, sino a la contemporaneidad que recurre de forma casi constante, a la búsqueda de vestigios que permitan la edificación de nuevos sistemas para el ejercicio del pensamiento.

El ímpetu por enarbolar saturación de remembranzas codificadas en elementos visuales, es una táctica de primer uso para Renata Faggioly, por la cual el reino Plantae, patrones de telas, y frutos tropicales, son alegorías de instantes atajados y aprisionados en sus certezas espirituales. Como rayo sorpresa en abadía ocupada por tiranos, las féminas que proyecta desde la emotividad alumbran cual legendario de Artemis, orientándolas al pedestal



que se erige desde la religiosidad, y al cántico ritual que surge del esoterismo. El discurso de su plástica se debate en el dualismo, por un lado, el contexto la obliga a involucrarse a los alzamientos de voz que proponen la dignificación de la mujer en el actual panorama social, y por el otro, el autoconocimiento la conduce en el incierto paraje oculto, a la vista del resto, de la trascendencia.

En la actualidad, su arte aboga por proyectar la relación de la mujer, y del hombre en menor medida, con aspectos orgánicos, mayormente vegetales y zoomorfos, que suelen remitir al espectador a una suerte de paraíso de representaciones artísticas de esta índole. como Göbekli Tepe. Para ella, los colores son los mediadores perfectos entre el ser humano y sus sentimientos, y los utiliza para formalizar la concepción de una idea que se agita por ser liberada de las celdas que yacen en su cosmos interino. Pasear entre una exposición pictórica de Faggioly supone trasladarse a jardines u hogares inundados de onirismo en los que la estadía es apetecible. En algunas pinturas, las figuras parecen caer como lluvia dispuesta a arraigarse en fértil suelo, en otras, las máscaras y vestiduras de felinos parecen aludir a una especie de amuleto, como piezas de arte africano, máscaras y esculturas por ejemplo.

A pesar de la diversidad iconográfica que influencia a Renata, se evidencia la autocracia de su visión, el rostro femenino como representación del fulgor mítico de mujer que reposa en su alma, la cual se divulga con misticismo no solo en el retrato, sino también en la figura humana. Además, denota la reflexión continua en la importancia que conlleva la figuración realista y el largo alcance de las regiones ataviadas de coloración esplendorosa. Colmándose de estallidos, la pintura de Faggioly resuena en torno a la exigencia de un arte genuino, apartado de la multitud de lenguajes estéticos que subyacen con frecuencia en el legado de los maestros del arte moderno guatemalteco, y que a su vez, parecen colmar la angosta burbuja del arte visual en Guatemala. Siendo ella consciente de la ruptura que provocan dichos estallidos, coordina



la estructuración de un nuevo lenguaje estético aunado fielmente a la esencialidad de su ser curioso e inquieto. El reclamo de los colores habitantes en cada uno de sus cuadros palpa de manera casi inmediata la retina, como ola de calor que revienta en el deseo oculto del espectador de disfrutar un arte envuelto en ventiscas de frescura y aromas nuevos. La significancia vital de la figura femenina, se destaca por encima de otros elementos que ocupan, con un trato especial, el resto del muro, papel o tela. Renata toma el riesgo de presentar a la mujer como ese ser que se establece en el pináculo del empoderamiento y propone la reivindicación de estéticas visuales que aunque no sean propias de la cultura guatemalteca, parecen ya formar parte de una cultura global, lo que al final, le brinda validez absoluta a su obra. En el soporte tradicional la estética confluye sin mayor problemática, mientras en muros de lugares públicos, donde el desaire impera, el estilo de Faggioly, semejante al de una caricatura, embellece provocando asombro, transgrediendo v alterando estos desde una perspectiva subversiva. No esperando algo a cambio, el aporte a la comunidad es la premisa, introduciendo elementos de belleza, y por ende de tolerabilidad, en el espacio donde esta habita. La situación en las calles de Guatemala es compleja, aún más si se es mujer, por lo que generalmente las artistas suelen pintar en compañía, y en esas mismas calles donde ella busca visibilizarse, harta ya de la violencia.

A causa de la actual pandemia de enfermedad por coronavirus iniciada en diciembre de 2019 (COVID-19), el desarrollo de actividades en sus primeros meses de esparcimiento se sometió en mayor parte al confinamiento, hecho que no solo afectó el modus vivendi de Faggioly, sino la visualización de su ser hacia componentes de la realidad anteriormente no explorados. La introspección se estableció como necesidad en ella, y en la soledad, replanteó la finalidad de su quehacer artístico, desplazando así algunos formalismos habitantes hasta entonces en su pintura. Emerge en los soportes las figuras sólidas de estructuras cuvo deber es brindar protec-





ción ante las inclemencias ocurridas en el entorno, exterior aciago que obliga a buscar refugio, inclusive en escombros. Esto puede indagarse en la obra titulada «Detrás de cada puerta», en la que la ansiedad, fruto de constantes preocupaciones más allá de lo puramente artístico, es devorada por la coraza de techo, columnas, ventanas y puerta, coraza en la cual Renata sustenta un hogar, elemento vital para gestar valentía

y firmeza. En el centro de la estructura, en la parte inferior de la ventana, un ojo, agónico impulso, la importancia de observar el acontecer de fuera, acontecer que no le es ajeno. En el cuello, una puerta, la apertura de esta emancipa estados de sufrimiento reprimidos en el silencio, remedio que releva los nudos en la garganta. Las tonalidades pasteles, según Faggioly, sinónimo de yacer en paz, serenidad y consuelo.





COMENTARIO



# La estación de fiebre

Ana Istarú

Editorial de la Universidad Estatal a Distancia. 2018. 136 páginas. Portada: Rafael Cuevas Molina

Comentario de Nuria Rodríguez Vargas

El libro con el que Ana Istarú (Costa Rica, 1960) fue galardonada con el Premio Certamen Latinoamericano EDUCA 1982, en la rama de poesía (esta institución realizó su primera publicación en el año 1983) ha sido reeditado nueve veces en total; en esta ocasión por la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (EU-NED) de Costa Rica, en el 2018. En una hermosa edición de pasta dura de 31 por 22 centímetros, en 136 páginas.1 Además, está ilustrado con pinturas del destacado pensador y artista Rafael Cuevas Molina (Guatemala, 1954). El diálogo de los dos lenguajes invita al lector a expandir las miradas y los modos de ver.

Este poemario señala un momento fundamental no solo para la poesía, sino para toda la literatura costarricense; pues es la primera vez que una escritora desarrolla el tema del amor erótico-sexual de forma tan desenfada y abierta. Antes, hubo escritores que lo intentaron, pero de manera más mesurada, discreta, no tan disoluta, quizás acorde con los mandatos morales de la conservadora y puritana sociedad costarricense del centro del país en la segunda mitad del siglo XX.

El libro marca la ruptura de la poesía erótica de las letras de Costa Rica, razón por la que ha sido reeditado numerosas veces, de lectura obligatoria en programas de diferentes niveles educativos y analizado por la crítica literaria. Los análisis presentan diferentes puntos de vista. Margarita Rojas (1987) apunta que,

en esta obra, está presente un sujeto femenino quien habla; además, habla de los cuerpos de los amantes en diferentes momentos del rito amatorio, a veces, hay un «tú» masculino, activo y crítico, caracterizado como no machista, antirracista, antimilitarista, no pragmático, humilde, solidario y humanitario.<sup>2</sup>

Otros análisis han considerado que el poemario plantea una crítica social, cultural y política, ya que denuncia la represión de las minorías por razones sexuales, raciales, sociales o políticas y que plantea el deseo de manifestarse en un terreno que ha sido tradicionalmente represivo, por eso, la libertad, la justicia social y la autenticidad del ser latinoamericano reclaman un cambio necesario, en especial, en la región América Central.<sup>3</sup>

Es claro que Ana Istarú recoge el legado poético de dos grandes del istmo, cuyas influencias son definitorias, «la guerrillera que se alza con armas de amor», la guatemalteca Ana María Rodas, pionera de la poesía erótica, femenina y la «revolucionaria del erotismo», la nicaragüense Gioconda Belli. Según Magda Zavala (2008) el trabajo de ambas en los años setenta y el de Istarú en los ochenta, indican el destape de la revolución sexual de los sesenta; además, la segunda ola del movimiento feminista que parece haber llegado a Centroamérica varios años después y crearon un verdadero remezón estético, finaliza afirmando que nada similar ocurría en la poesía escrita por hombres.4

Mucho se ha dicho sobre este poemario, destacaré los siguientes elementos: la dedicatoria, el epígrafe, el diálogo con la imagen plástica y la vigencia de la obra.

## Vuelta al culto de Príapo

La dedicatoria del libro tiene un nombre específico de hombre y la vez se extiende a todo el género humano,

a César y en César a todos los hombres las mujeres que urden la esperanza que fabrican la brasa del mundo con sus cuerpos cada día a todos los obreros del amor

Amor a un cuerpo específico, con nombre de hombre, expresión del deseo femenino, sexo y concupiscencia «ardo en un girasol delirante de celo». En el poema III, el Yo lírico hace una crítica a la «fálica omnipotencia» y exhorta a que la «rebelión de las obreras» la defienda y destierra «este himen puntual que me amordaza y escozor machista». Se posiciona contra la sociedad y mentalidad sexista de la cultura en la que está inmersa, encadenada a la moral judeocristiana por su herencia colonial. En este sentido, se propone cambiar el curso de la historia.

Yo borro este tratado de los cráneos con ira de quetzal lo aniquilo con militar sigilo lo muerdo y pulverizo (III, 7-8).

Su postura será la deconstrucción de las prácticas sociales y sexuales asignadas a los géneros por la cultura occidental, mediante el lenguaje y el erotismo «con mi sexo abierto y rojo». Para Octavio Paz, el erotismo es una poética de lo corporal y la poesía una erótica de lo verbal, así, el erotismo no es mera sexualidad animal, sino ceremonia y representación, es metáfora, y es la imaginación la que mueve al acto erótico y al poético; el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal.<sup>5</sup>

Por tanto, reconfigura lo masculino sexual, lo saca de los mandatos patriarcales y religiosos, lo toma lo domina y lo disfruta. El Yo lírico es un sujeto sexual femenino que convierte al cuerpo del hombre en objeto sexual -poético para el goce, desde la ternura, la complicidad y la igualdad sexual. Existe la presencia de una isotopía fálica, en forma explícita y desde la alegoría «y el rayo para tu sexo erguido», «su puño dorado va erigiendo tu pene», «pene de pana, pene flor del destinado mío», «panal el pene», «tu pene rueda hasta el suelo como una mariposa azul».

En la poesía, señala Paz, el lenguaje se separa de su función natural

que es la comunicación, se tuerce, se desvía de su linealidad, en este poemario, el sujeto hablante juega con lo explícito y lo alegórico, la transgresión de la palabra implica nombrar de forma directa, sin decoro las diferentes partes del cuerpo, en especial, los órganos reproductores, pene, vagina o vulva, como una forma de naturalizar la sexualidad y el erotismo. Por otra parte, hace una suerte de intervención poética en las letanías a la Virgen María, madre, inmaculada e intocada. En el poema XXVIII, las alabanzas creadas aluden a otro referente, a otro tipo de liturgia, «pene de pana, empuñadura del sol, envidia del anturio, aguda palabra, mástil de las estrellas, garza despierta, garza dormida, brazo del guerrillero, canción del pueblo, cuna de la semilla, fruto brillante, himno, la delicia, azadón, un exaltado obrero, oboe maduro, oboe tenue...» (2018, pp. 60-61).

De tal manera que, se pasa del devocionario mariano al culto del dios pagano Príapo, símbolo del instinto sexual, de la virilidad masculina portador de un falo descomunal, siempre en estado de erección, esta fue su maldición, dada por los pecados de su madre Afrodita. En estas letanías, otras, se reivindica a un hijo y una madre impuros, se celebra al pene grande y grandioso, «mástil de las estrellas», palo largo, fuerte, duro, capaz de sostener el rompimiento de olas gigantes, los movimientos inestables, las tormentas que azotan la nave. Tal vez, una vuelta a la naturaleza, a la tierra fértil, al culto a Príapo, protector de las cosechas, como lo hacían los antiguos romanos antes de la llegada del cristianismo.

# El espíritu telúrico hernandiano

El libro abre con un epígrafe del escritor español Miguel Hernández, corresponde al poema «Cantar» contenido en Cancionero y romancero de ausencias (1941),

Alrededor de tu piel ato y desato la mía un mediodía de miel rezumas: un mediodía

Hernández, poeta sincero, sencillo e inocente que se inspiró en la naturaleza de su entorno, miró la experiencia cotidiana y logró soltar poco a poco de las ataduras de la moral conservadora de la iglesia católica, se «liberó de los templos»; descubrió que el amor sexual no era pecado, corrió descalzo por los prados que pastoreaba, se convirtió en ruiseñor y se llamó a sí mismo barro, aunque se llamara Miguel.

La presencia del epígrafe de Hernández sugiere que hay una influencia del poeta alicantino en este poemario. En este sentido, el tema principal, el amor vinculado a lo físico, a lo sexual, la expresión de los instintos y pulsiones carnales, mediante descripciones explícitas y metáforas de lo corporal; asimismo de la presencia de elementos naturales. En la obra de Istarú el cuerpo femenino se funde con la naturaleza exuberante e indómita, «mi clítoris como un pétalo de lava» (X1, p. 24), «mis pezones son amatorios ritos de libélulas leones, pupilas, setas» (XIV, p.32), «mi pubis bebió en la sombra negros viñedos, duraznos» (XII, p.26).

# Mujeres, colores y naturaleza

La figura femenina es un tema primordial en la obra plástica del artista Rafael Cuevas Molina. Mujeres de rostros fuertes, ojos grandes, labios carnosos, cejas delineadas, cuellos anchos, mezcla de elementos mitológicos de la cultura grecorromana y la mesoamericana. Mujeres entre palabras y naturaleza, peces, conchas, mariposas, estrellas, mamíferos...De pechos prominentes y vulvas expuestas sin pudor, vuelan alto, se metamorfosean, descienden a las profundidades del océano, reencarnan, listas para las batallas, eróticas y sociales.

Sobresalen los colores primarios, fuertes y brillantes que refuerzan la presencia de la naturaleza en sus obras; además el universo híbrido de la cultura popular guatemalteca, milenario y contemporáneo. En esta edición, cada uno de los treinta y tres poemas, abre con una pintura del artista y se destacan detalles de estas. Treinta mujeres establecen el diálogo con los diferentes textos poéticos. Los poemas II, V y XI están acompañados por obras que no se centra en una única mujer, pero que aluden a lo femenino, corpóreo y natural, vulva, corazón, flor, pistilo.

Mujeres lunares, solares, mujeres marinas, terrenales, mujeres con pechos llenos de pájaros, con flores en la mano, adornadas con caracoles y algas, mujeres corazón de vulva, acompañan al lenguaje escrito, porque la palabra no es suficiente, códigos diferentes, pero un mismo poema.

# Vigencia del poemario

Hace treinta y siete años que se publicó por primera vez esta obra pionera de la poesía erótica costarricense, «la sexualidad se enfoca positivamente, como una forma de oposición a la moral machista (...) el erotismo se ve como un asunto que tiene dimensiones sociales».<sup>6</sup>

Fue un libro de ruptura a nivel estético en fondo y forma. Es hijo de una época, asentado en la región centroamericana, inmersa en luchas políticas, económicas, socioculturales y sexuales, las cuales se han transformado y adquirido otras complejidades.

En este momento histórico, envueltos en otras prohibiciones «se censura el oficio desusado de la entrega» -otras censuras, siempre religiosas, siempre ideológico-políticas, otros discursos en apariencia abiertos- la lectura del poemario continúa vigente. Redescubrir el gusto por las orgías sensoriales, olores, sabores y sonidos; no temer a la palabra poética, al disfrute, a la natural unión de los cuerpos, a la sensación de ámbar en la boca, nosotros los victorianos... en torno al sexo, silencio... la decencia de las palabras blanquea el discurso, como apuntó Michael Foucault (1976) y, siguiendo sus reflexiones, siempre actuales, «si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada. Hoy es el sexo lo que sirve de soporte a esa antigua forma, tan familiar e importante en occidente, de la predicación»  $(pp.7-8).^{7}$ 

















### Imágenes:

#### Portada

Detrás de cada puerta Tamaño: 12 x 16 pulgadas Técnica: Acrílico sobre lienzo Año: 2020.

#### Ensayos

My man Godfrey Tamaño: 38 x 42 pulgadas Técnica: Acrílico sobre lienzo

Año: 2017

# Letras

Felina

Tamaño: 3.5 metros x 2.5 metros

Técnica: Técnica mixta

Año: 2018.

#### Debate

Batichica

Tamaño: 15 x 10 pulgadas Técnica: Gouache

recnica: Gouacne

Año: 2020.

#### Arte

Gone by the wind tropical Tamaño: 18 x 24 pulgadas Técnica: Acrílico sobre lienzo

Año: 2017.

#### Comentario

Egoísta

Tamaño: 11.5 x 14 pulgadas Técnica: Acrílico sobre lienzo

Año: 2019.

#### Renata Faggioly

(Guatemala, Guatemala 1987), artista multidisciplinaria que experimenta en el dibujo, la pintura, el diseño gráfico, talleres artísticos, ilustración (digital y análoga) y el muralismo. Cuenta con estudios de diseño gráfico de la Universidad Mesoamericana en Quetzaltenango y Artes Visuales con especialización en pintura por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Por medio de la experimentación y el estudio constante autodidacta ha logrado cultivar un estilo muy creativo y singular. Cómo técnica de preferencia utiliza la pintura acrílica, gouache, tinta y acuarela. Su obra visual explora un fuerte colorido, feminidad, un imaginario inspirado en la estética vintage (pin-up, pulp art, pop art) y la naturaleza. Su primera Exposición individual «Misteria» por Galería de Arte Naranja, Arte Centroamericano en el año 2019.

Ha participado en varias exposiciones alternativas colectivas a nivel nacional e internacional (El Salvador, Canadá, Suiza, Suecia, Estados Unidos). En el año 2019, Exposueños: La inspiración del arte urbano Galería G & T. Es miembro del colectivo Niñas Furia donde ha participado en varias exposiciones, intervenciones urbanas y murales. Ha realizado múltiples murales de gran formato en Guatemala, Xela y Canadá.

Sobre los colaboradores:

Osvaldo Soriano

Argentino. Escritor y periodista. Uno de los escritores más leídos, traducido a varios idiomas y publicado en más de una veintena de países en la década de los 80 y 90. Autor de *Triste, solitario y final*, considerada su mejor obra, *No habrá penas ni olvido, A sus plantas rendido un león* y *Cuentos de los años felices*. Varias de sus obras fueron llevadas al cine. Autor asimismo de leídas y admiradas crónicas del futbol argentino. Muere en 1997.

Sergio Palencia

Guatemalteco. Sociólogo por la Universidad del Valle de Guatemala y la Universidad de Puebla, México. Actualmente realiza un doctorado en antropología histórica por la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Trabaja sobre memoria rebelde en Guatemala y Centroamérica, enfocado en los levantamientos revolucionarios entre 1970 y 1990, con especial énfasis en el altiplano maya. Ha publicado los libros *Racismo, capital y Estado en Guatemala* (2013) y *Fernando Hoyos y Chepito Ixil* (2012). En Nueva York, ha escrito sobre las luchas barriales contra las centrales de Amazon (2018), la pandemia y las revueltas de Black Lives Matter (2020).

Miguel Huezo Mixco

Salvadoreño. Poeta, narrador y ensayista. Ha publicado más de una docena de libros, entre poesía, ensayo y novela, entre otros, la novela *La casa de Moravia* y *Camino de hormigas*. Trabajó en su país para Prensa Gráfica.

José Manuel Torres Funes

Hondureño. Periodista y escritor. Radica en Francia desde hace 10 años. Una voz narrativa potente, minuciosa y perturbadora, ha publicado, entre otras obras, *Esta tarde vi llover*, dos *nouvelles* (Editorial Héliotropismes, Marsella, Francia, 2017), *Corazón de volcan* (Revista Luvina, universidad de Guadalajara, 2016, incluido también en la antología de Sergio Ramírez, *Un espejo roto*) y *El dolor de la ausencia*, compendio de doce testimonios de jóvenes asesinados de manera extrajudicial en Honduras entre 1998 y 2005. (Publicado por Casa Alianza, Honduras, 2007).

Audrey Houben

Guatemalteca. Artista visual y narradora, sus historias esencialmente urbanas poseen un fuerte componente vivencial narrado desde una voz honesta y frontal exenta de excentricidades formales.

Maco Luna

Guatemalteco. Músico y narrador. Bajista y cantante de Cuerpo y alma, una de las bandas referenciales del rock urbano guatemalteco de los años 70.

Joshua Enmanuel Morales

Guatemalteco. Filósofo, escritor y editor, forma parte de una joven generación crítica y reflexiva cuyos aportes son de una importancia innegable. Colaborador de diversas publicaciones académicas.

Irving González

Guatemalteco. Estudiante de la Escuela de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala. En este texto crítico, acaso su primera incursión en este ámbito, aborda con sobrada solvencia la propuesta visual de la artista Renata Faggioli.

Nuria Rodríguez Vargas

Costarricense. Académica e investigadora del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) de la Universidad Nacional, Costa Rica. Colabora para diversas publicaciones impresas y digitales de su país.



Ensayos: Osvaldo Soriano/ Sergio Palencia Frener/

Miguel Huezo Mixco/ Francisco Corrales

**Letras:** José Manuel Torres Funes/ Audrey Houben/

Maco Luna

**Debate:** Joshua Emmanuel Morales

**Arte:** Irving González

Comentario: Nuria Rodríguez Vargas

