

grifo

escuela de
literatura creativa
universidad
diego portales

Infancia y literatura

ARTISTA VISUAL INVITADA:

Olivia Eliash Délano

número veintitrés diciembre 2011

ISSN 0718-4786



ISSN 0718-4786

GRIFO, número veintitrés, 2011
Santiago de Chile
Escuela de Literatura Creativa
Universidad Diego Portales.

Directora Verónica Watt

Editores Pilar Guerrero, Antonio Riquelme,
Angélica Vial

Productora general María Ignacia Coll

Encargadas de producción Daniela Olivares,
Emiliana Pereira, Marianela Pérez

Colaboradores

Lorena Amaro Castro, Ana Becció,
Rodrigo Bobadilla, Ignacio Echevarría,
Angélica Edwards, Ricardo Espinaza, Ana
Gorría, Pilar Guerrero, Claudio Guerrero
Valenzuela, Sebastián Herrera, Lara Hübner
González, Andrea Jeftanovic, Celedonio
Orjuela Duarte, Antonio Riquelme, José
Ignacio Silva A., Juan Manuel Silva
Barandica, Lucía Stecher Guzmán, Hebe
Uhart, Verónica Uribe, Angélica Vial.

Artista visual invitada Olivia Eliash Délano

Página web www.flickr.com/oliviaeliash

Diseño Daniela Escobar

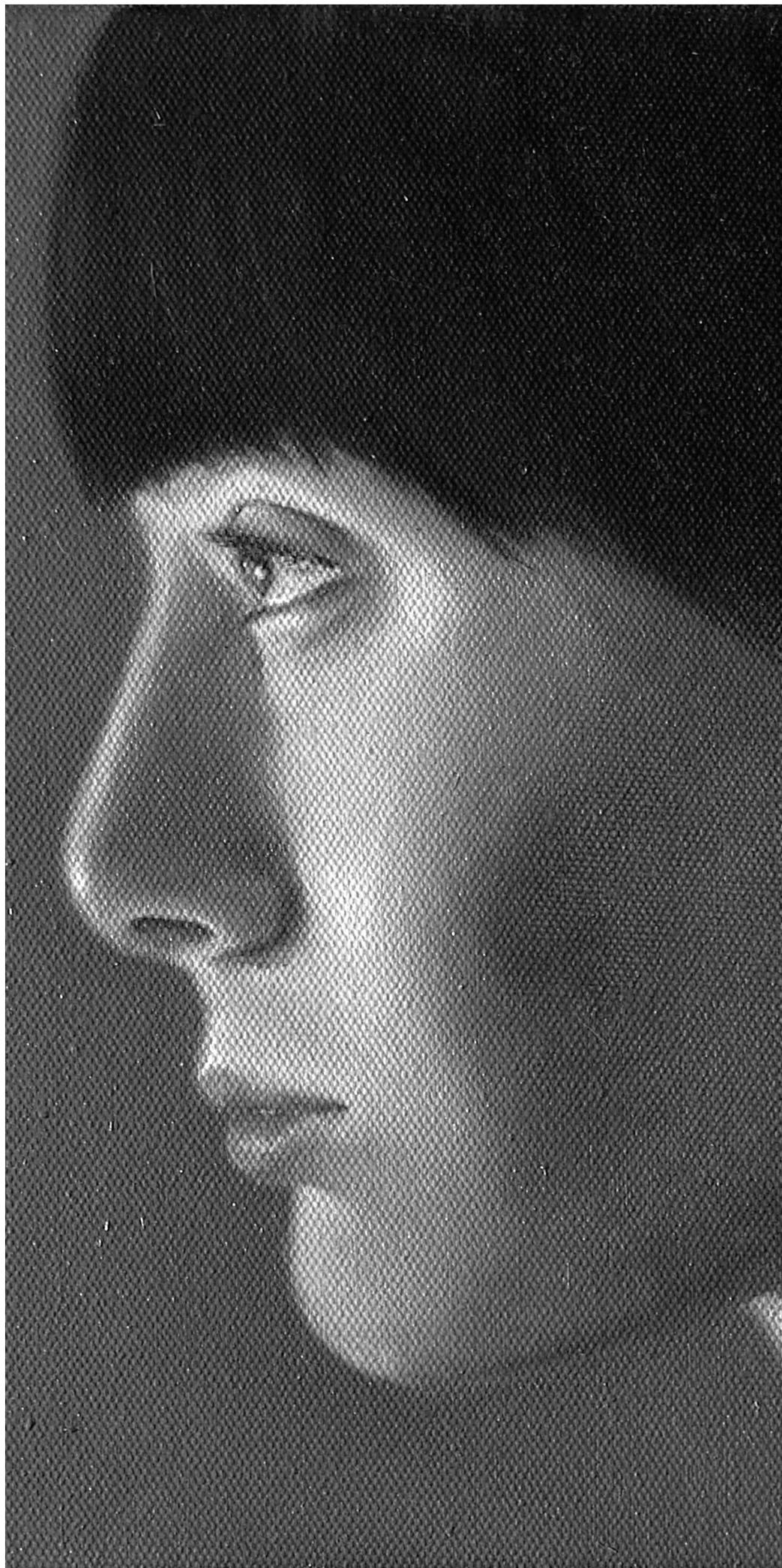
Contacto pixelpoema@gmail.com

Impresión Imprenta Maval

Contacto griforevista@gmail.com

Página web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte del trabajo de
alumnos de la ELC y Magíster en Edición UDP
en los talleres I y II de producción y gestión
editorial, dirigidos por Julieta Marchant.
Todas las imágenes que componen este
número de *Grifo* pertenecen a la artista
visual invitada.



Infancia y sospecha

Por Verónica Watt

Se suele hablar de la infancia como si fuese un “lugar” del que salimos casi sin darnos cuenta: en un momento estamos anclados a ella, al otro nos encontramos afuera. Esta situación de extranjería configura, en cierta medida, los discursos que construimos en torno a ella: no hay que olvidar que la misma raíz etimológica de la palabra *-infantis-* alude a la incapacidad del sujeto de hablar, motivo por el cual el niño es hablado por otros, y la infancia, como etapa de vida, narrada por adultos.

Habítamos múltiples espacios temporales: el aquí y ahora se tiñe con el pasado gracias al ejercicio de la memoria de componer y reconstruir, al tiempo que se proyecta hacia el futuro en función de la imaginación. Guardamos registros de nuestra infancia y construimos una identidad en torno a ese que fuimos y que ya no seremos más. Procuramos rescatar lo que asumimos que nos pertenece, unimos piezas, reformulamos la historia, narramos los sucesos bajo un orden lógico. Parte del vértigo de atreverse a pensar y contar la infancia, es descubrir que hay algo irrecuperable, que todo intento de acercarse a ella desde la adultez resulta, en algún grado, fallido y anacrónico. Tal vez el primer impulso que nos lleva a narrar tiene que ver con la posibilidad de ordenar la experiencia de manera personal, de construir un mundo propio que sea coherente en sí mismo, autónomo.

En este número de *Grifo* quisimos acercarnos a la infancia desde la literatura: ¿cómo se cuenta?, ¿qué lugar ocupa la narrativa infantil?, ¿cómo impactan los primeros libros? Hebe Uhart señala que los niños leen acompañando al personaje con una entrega que, una vez adultos, ya no se repite, debido a que las lecturas, durante esta fase, funcionan como una escuela de vida. Ignacio Echevarría reflexiona sobre la infancia asemejándola a un músculo que se atrofia con el desuso, y propone como una de las funciones de la literatura la de conectar al lector adulto con su propia niñez. Lucía Stecher analiza la novela *Annie John* de Jamaica Kincaid bajo la estructura de las novelas de formación y revela una apuesta por dejar en tensión los conflictos del desarrollo del personaje.

Se respira un aire a sospecha: la literatura interroga la infancia cuestionando, de partida, sus propias preguntas. Narrar esta etapa vital requiere de coraje: aventurarse a ingresar a un mundo que no nos pertenece, hablar una lengua de la ya que no somos nativos, adentrarse a las inquietudes que obligan a plantearse desde otro punto de vista la realidad. Todo parece señalar una tendencia que renuncia a configurar la infancia como lugar idílico, que se esfuerza por construirlo con sus sombras y vacíos, resistiendo la tentación de rellenar los agujeros, respetando su configuración caótica, evitando la solución simple y la explicación obvia.

C

O

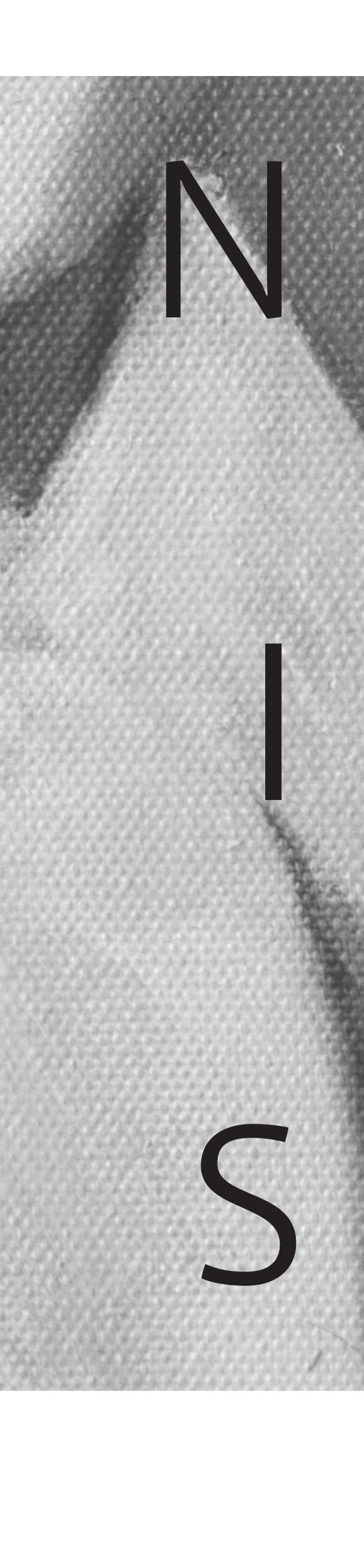
T

E

N

D

O



N

- 04 La infancia, ¿un lugar posible?
Por Claudio Guerrero Valenzuela
- 09 Columna: Infancia y lectura
Por Hebe Uhart
- 11 Entrevista a Verónica Uribe:
Un mundo ordenado
Por Pilar Guerrero y Angélica Vial
- 16 Violencia, mercado e infancia en *La cruzada de los niños de la calle*
Por Andrea Jęftanovic
- 21 Traducción: Chus Pato: Poemas
Por Ana Gorría
- 24 Reescrituras de la infancia en *Annie John* de Jamaica Kincaid
Por Lucía Stecher Guzmán
- 28 Inéditos de Ana Becció
- 30 Solita sola: rebeldías de infancia en la narrativa brunetiana
Por Lorena Amaro Castro
- 34 Entrevista a Angélica Edwards:
La aventura de la conversación
Por Antonio Riquelme y Angélica Vial
- 38 Inédito de Celedonio Orjuela Duarte
- 40 Columna: Transmitir la infancia
Por Ignacio Echevarría
- Crítica de libros**
- 42 Los alcances de una sátira:
La Hediondez. Marcelo Mellado
Por Rodrigo Bobadilla
- 43 Todo tiempo pasado fue y no será:
Relatos reunidos. Hebe Uhart
Por Juan Manuel Silva Barandica
- 44 Trauma y espectáculo:
Zurita. Raúl Zurita
Por Sebastián Herrera
- 45 La escritura reticular:
Ojo líquido. Guadalupe Santa Cruz
Por Lara Hübner González
- 46 Parricidio:
La soga de los muertos. Antonio Díaz Oliva
Por José Ignacio Silva A.
- 47 La escritura como salud entre la prisión y el refugio:
Lucy. Jamaica Kincaid
Por Ricardo Espinaza

La infancia, ¿un lugar posible?

Por Claudio Guerrero Valenzuela



*Mi infancia es un acuario inaccesible
un ebrio país de trompos y palomas.
Sergio Hernández, "Acuario".*

*Aquello semejaba enteramente recuerdos; pero recuerdos ¿de
qué? Parecía que se evocaban cosas que nunca han existido.
León Tolstoi, Infancia.*

Cuando se habla de la infancia desde una instancia adulta, suele aparecer inmediatamente como un repertorio de acontecimientos y sensaciones pertenecientes a un pasado lejano. Es quizá por esto que el individuo forja, a lo largo de su vida, un relato acerca de su pasado, del tiempo en que aún no tiene memoria (la infancia de la mudez, cuando no se puede hablar ni hay registro). Este relato –compuesto tanto por los recuerdos propios como por la información proporcionada por familiares y cercanos, o por las imágenes fotográficas, las grabaciones audiovisuales y las sensaciones derivadas de la experiencia de tener un hijo/a que remiten a la propia infancia– es lo que constituye, según Deleuze, un relato cristalizado, un “bloque de infancia”. Es decir, una representación con principio y fin, asociada a olores, imágenes, sensaciones y hechos que conforman un todo, donde están las bases de las primeras configuraciones de un yo. La memoria, entonces, juega un rol fundamental en la conformación del pasado, y traer ese pasado al presente cumple una función especial: no solo llena los intersticios o vacíos que deja el acontecimiento ya vivido, sino que también actualiza ese acontecimiento, salvando la distancia en un aquí y ahora, que es pasado y presente a la vez, con una finalidad que puede ser estética o nostálgica.

En este sentido, como señalan Plate y Smelik, la memoria es siempre una representación. Esta puede ser comprendida, por tanto, como el efecto de una variedad de discursos institucionalizados y prácticas culturales, pero sobre todo, como una compleja tecnología que se manifiesta en muchas formas, como objetos, textos, monumentos, íconos, imágenes y representaciones. El arte y la literatura, entendidas como tecnologías de la memoria que vinculan el presente con el pasado y el futuro, inscriben, en consecuencia, a la infancia como un espacio de ineludible presencia fantasmal, cuyas huellas aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer.



La infancia es una experiencia irremplazable e insustituible que puede mantener puntos en común con otras infancias, pero siempre mantiene una porción de ella que es refractaria a toda teorización, a toda homogeneización, a cualquier ortopedia o disciplinamiento social.

Por ejemplo, muchos de los textos de Benjamin muestran a un sujeto intentando cruzar su infancia con una época que pareciera estar diluyéndose. En este marco, la reflexión sobre los juguetes de los niños tiene una significancia particular. Mientras los adultos expresan la infancia a través de los juguetes de escala industrial que marcan la orientación de los juegos infantiles (las muñecas, los juegos de té, los camiones, los soldaditos de plomo) hacia su moldeamiento para la vida adulta, los niños manifiestan una especial afición por jugar con cualquier cosa a la mano, lo que Benjamin denomina los “desechos de la modernidad”: hilachas de ropa, trapos, plásticos rotos, etcétera —es decir, aquel objeto capaz de satisfacer la curiosidad, que representa una infancia que se construye a partir de la ruina, de lo que la modernidad destruye y bota—. Los restos parecieran ser símbolo de algo incompleto o destructivo, de una orfandad en medio de un paisaje lleno, pero vacío a la vez.

Los objetos de infancia, dice Elizabeth Wood, también pueden ser articulados como una tecnología de la memoria. Los juguetes son los más obvios, pero no los únicos. Cualquier objeto puede servir como una tecnología de la memoria: incluso estos residuos no solo conforman una narrativa personal de un particular tiempo y espacio, y de las ritualizadas experiencias de infancia, sino que también permiten vincular identidad con tiempo histórico, al funcionar como mediadores de determinadas experiencias y de la memoria de la infancia a través de esos objetos. La conformación de la identidad de los sujetos está atravesada, en consecuencia, por los vínculos que retrospectivamente realizan ellos entre sus determinados objetos de infancia en contextos, espacios y tiempos específicos.

Estos objetos de infancia que permanecen vivos en la mente, son los que proporcionan ayuda para la conformación de una memoria colectiva y un significado de la infancia, incluso cuando no forman parte de una conexión personal. Es lo que sucede, por ejemplo, con el National Toy Hall of Fame en el National Museum of Play de Nueva York, donde se exponen de manera permanente treinta y ocho juguetes (Barbie, G. I. Joe, Lego, osos de peluche, etcétera). Estos juguetes propios del siglo xx americano ayudan a construir una universal, popular, y a menudo idealizada, remembranza de la infancia.

Sin embargo, nunca llega a ser personalizada si no se tiene una experiencia directa con ellos. En otras palabras, lo que se entiende por memoria colectiva de infancia es un juguete descentralizado y fragmentado de nuestra propia identidad. Wood, como Benjamin, expresan, en resumen, la idea de que la infancia no puede ni debe ser entendida únicamente de manera colectiva o epocal. Señalan que cada infancia es personal, vinculada a tiempos, espacios y objetos concretos. La infancia es una experiencia irremplazable e insustituible que puede mantener puntos en común con otras infancias, pero siempre mantiene una porción de ella que es refractaria a toda teorización, a toda homogeneización, a cualquier ortopedia o disciplinamiento social.

Otro eje que se ha asociado al estudio de la infancia tiene relación con los espacios destinados a los niños desde la imposición adulta, que choca con un sistema de valores sustentado por un mundo donde existen reglas propias. Esto hace que el niño se sienta a menudo como un reo que habita un mundo que no le pertenece, que le es ajeno y al cual debe someterse, desde la pieza que le han preparado hasta el resto del hogar. De allí la concepción de Benjamin del niño como “un huésped errante e inseguro” (*Escritos* 98), cuyos atolondrados movimientos y su natural disposición al desorden y a la colección de cualquier tipo de cosa que capte su curiosidad colisionan con las operaciones hogareñas que buscan el orden y el disciplinamiento. Ante esto, el niño responde con su afición a esconderse entre los escondrijos de la casa, a hacerse invisible, fantasma, porque el espacio que le toca habitar es esencialmente adulto —ahí nada verdaderamente le pertenece—.

Benjamin también expresa que escribir la infancia se vincula con el ejercicio de un tipo de memoria que excava en su propio pasado enterrado como una “fría tumba”, cuya bóveda “parece devolver el presente tan solo como un eco” (*Mi infancia* 45). En otras palabras, la memoria es un medio de excavar a sí mismo para descubrir en el pasado algo que explique, parcialmente en tanto eco, parte del presente. Quien recurre al pasado, encontrará una serie de profundas capas, como un tesoro de imágenes, enterradas en esa casa de la niñez donde los infantes se esconden. Esto hace que la infancia sea un “mundo desfigurado” (66), borroso, una



transposición temporal que permite que, finalmente, se entienda como un sueño del pasado que jamás podremos rescatar del todo, que “nunca podrá despertar” (77). Una realización imposible en el presente, que solo se lleva a cabo parcialmente mediante un proceso de investigación y recuperación, como también afirma Huyssen, y que termina siendo el punto esencial de una condición humana ligada a los vaivenes de una modernidad que problematiza la experiencia de los adultos.

Es por esto que la figura del niño/a aparece en el pensamiento de Benjamin de manera nostálgica, pero enteramente viva en el presente evocador en su condición de coleccionista, paseante curioso y alegorista a la vez, especialmente alimentado por su posición marginal, desde la cual presencia los escombros de un tiempo en ruinas. El niño vive en la antigüedad de cada día. Para él todas las cosas son naturales y están dotadas de una fuerza catatónica. Su relación con ellas es totalmente mimética. Le gusta conservarlas, imitarlas y luego enmascararse con ellas, formando con todos sus enseres o adornos una especie de almacén, un “arsenal de máscaras” (50). Para el niño, cada cosa vive, está llena de ojos y oídos: es así como se inicia en la secreta vida de los objetos ordinarios y construye una jerarquización de ellas, ordenándolas y desordenándolas.

Distinta y complementaria a la vez es la visión que plantea Bachelard, para quien escribir la infancia significa actualizar el recuerdo de un ser que le antecede, siendo el texto “el eco de un pasado desaparecido” (175) que a veces nos sorprende al mostrarnos el niño/a que fuimos. Este pasado es inmóvil, sin devenir, liberado del engranaje del almanaque. Por eso, la infancia no tiene fechas, sino estaciones: el verano son todos los veranos vividos. Para Bachelard, el niño no vive de las fábulas que le cuentan los adultos; su más grande fábula, “que no le cuenta a nadie” (180), es la propia y nace de la soledad de sus ensoñaciones en “las horas en que no pasaba nada” (182): las horas del hastío, del extremo aburrimiento, el niño solo, en el espacio encerrado de la casa, donde emergen las visiones y los olores de un universo en expansión. Benjamin y Bachelard mantienen ideas vinculantes acerca de la infancia como algo, diríamos, que no fue, sino que es, en el adulto, presente. Una actualización de la

memoria, con todos los defectos y arbitrariedades que esto implica, y que deja huellas tanto en quien la escribe como en quien la lee.

Para Foucault, en cambio, el niño/a –al igual que el criminal, el loco, el obrero, el soldado o el trabajador común y corriente de la sociedad capitalista– es un cuerpo dócil y útil para la sociedad disciplinaria que institucionaliza la vigilancia y el castigo: “Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que han realizado han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de la conducta” (178). Esta maquinaria, además, se inscribe en la institucionalidad social como una tecnología política, tendiente a sostener un saber y un poder que somete al cuerpo y a la racionalidad de los sujetos sociales bajo el manto objetivado del conocimiento, el desarrollo, la libertad y el orden. El niño vendría a ser, en tanto sujeto que se inserta gradualmente a la vida adulta a través de su instrucción y normalización, una víctima de una ortopedia correctiva que busca prevenir cualquier desviación con tal que funcione como cuerpo útil. Atado de manos, su existencia inequívocamente se dirige al suplicio del disciplinamiento silencioso de la sociedad panóptica: la que asimila fábrica, escuela, cuartel, hospital y oficina a prisión, entendida esta como expresión de la penalidad, la vigilancia y el control.

Desde un punto de vista lingüístico, es relevante también comentar la teoría de Agamben en *Infancia e historia*, para quien la infancia solo puede ser entendida en un plano discursivo. Como sabemos, “infancia” significa etimológicamente “el que no puede hablar”, por lo que, como categoría primaria, podría representar una instancia anterior al lenguaje. Sin embargo, paradójicamente, solo puede ser comprendida y dicha a través del lenguaje. Representada, podríamos agregar. Es por esto, dice, que un planteamiento riguroso del problema de la experiencia debe toparse fatalmente con el problema del lenguaje (59), ya que a través de él y en él, siguiendo a Benveniste, se constituye el sujeto. El yo, afirma, es algo exclusivamente lingüístico y se erige como sujeto en el acto de discurso en que es pronunciado.

Pareciera que el niño/a fuera siempre alguien marginal, como en tránsito. Alguien de difícil acceso, que no se deja leer del todo. En tanto textualidad que proviene de la adultez, el niño y la niña no hablan. Es el adulto el que habla a través de / con / por / para ellos.



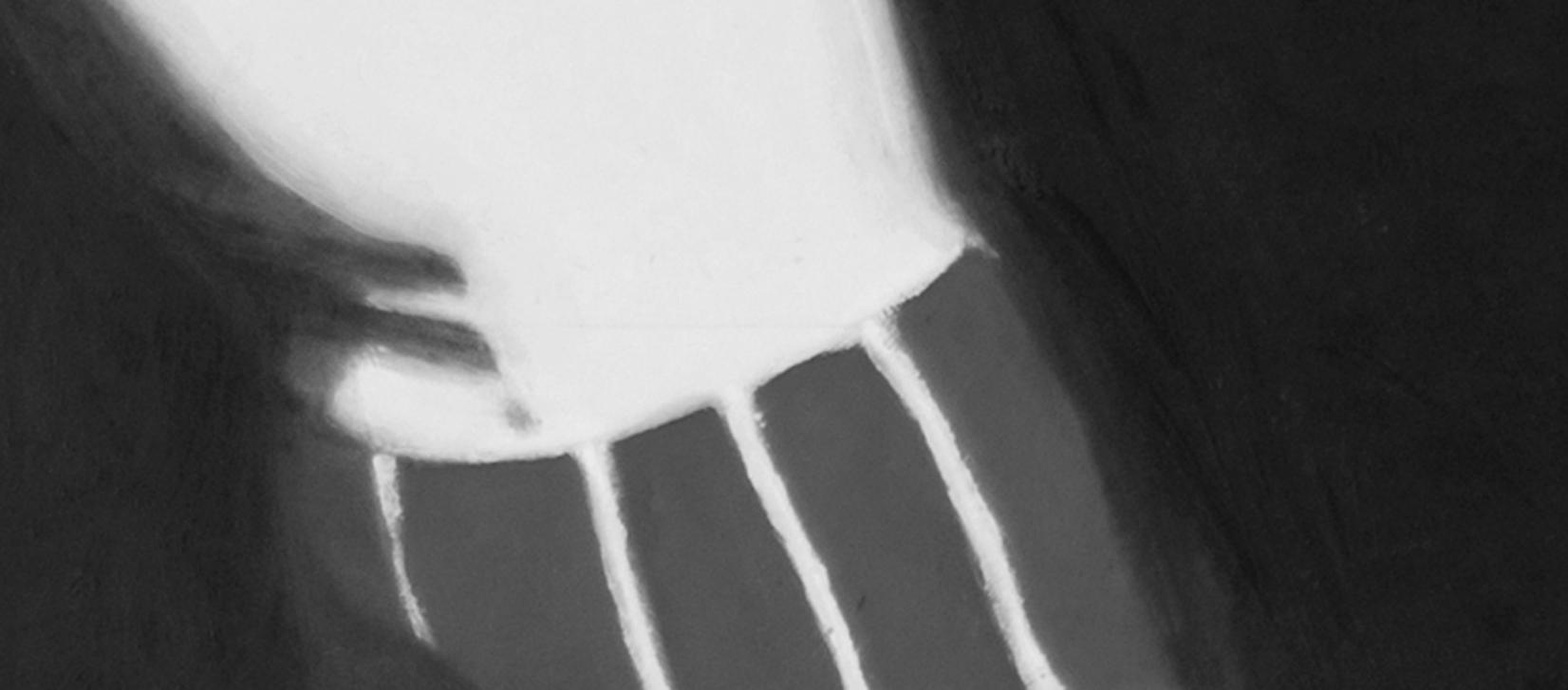
La constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es la expropiación de la experiencia muda, es habla. Por esto, el lugar de la infancia no está tan solo en una “sustancia psíquica” presubjetiva ni en el sujeto prelingüístico freudiano, está “en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia” (66). Se trataría, entonces, de un espacio donde la experiencia coexiste originariamente con el lenguaje, a partir de su doble realidad de lengua y habla. De esta manera, la infancia instaura en el lenguaje la escisión entre lengua y discurso que caracteriza de manera exclusiva y fundamental al lenguaje del ser humano (71). Así, cobra un nuevo sentido la distinción entre lo semiótico y lo semántico de Benveniste, en donde lo semiótico (el signo) debe ser reconocido y lo semántico (el discurso) debe ser comprendido.

En todo caso, pareciera que el niño/a fuera siempre alguien marginal, como en tránsito. Alguien de difícil acceso, que no se deja leer del todo. En tanto textualidad que proviene de la adultez, el niño y la niña no hablan. Es el adulto el que habla a través de / con / por / para ellos. La infancia es una discontinuidad discursiva de la visión adulta, la cual es el punto de partida inexorable para acceder a ella. Esa discontinuidad, a partir del romanticismo, tiene relación con la idea de algo perdido. De ahí la melancolía que habitualmente se le asocia. Ahora bien, si entendemos la melancolía no como mera nostalgia, sino como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable (Agamben, *Estancias* 53), es decir, como nostalgia dudosa de que realmente se haya perdido algo, tal vez, como señala Tolstoi (52), esta no sea sino aquello que jamás ha tenido lugar, un sueño, una ensoñación: discurso.

La infancia no solo es adulta, sino que también probablemente no sea más que una representación y un producto de una tecnología de la memoria que se instaura sobre la base de un fantasma que asedia, que siempre está por aparecer y reaparecer, que no muere jamás, que hace mover los signos. Como afirma Derrida, “un espectro es siempre un (re)aparecido” (27). Su venida, su visita, provoca que el sujeto deba desarrollar una rearticulación del presente, pues se vivencia como experiencia de algo inacabado, un desajuste, un trauma. Tal vez la infancia que resurge en el adulto sea una

revuelta: una crisis que necesita ser rearticulada a partir de la ruptura o dislocación, un situarse en otro lugar. Una infancia que, si no ha tenido lugar, es porque tal vez la está teniendo en el presente del sujeto que excava, interroga o investiga en su memoria. Así también lo refrenda Saraceni, para quien el pasado tiene una doble característica: es disolución, pero también promesa. “Disolución porque su manifestación es residual dado que existe como resto de lo perdido, y promesa porque está disponible para ser leído desde el presente y mediante nuevas coordenadas de interpretación que revelan formas inéditas de entenderlo” (15). La literatura que se refiere a la infancia se ha encargado de fundar sus textos sobre estas bases de disolución y/o promesa. Es por esto, también, que tiene sentido hablar de ella como un espacio rizomático, que se niega a ser delimitado, con muchas entradas y salidas, de modo similar a como la nombrara el poeta Sergio Hernández: la infancia como un acuario y un lugar inmarcesible, como un lugar cerrado y abierto a la vez (23).

La infancia es algo que ha sido legado, un tiempo mudo al cual hay que darle palabras y cuyo espacio simbólico se manifiesta a través de las voces, ecos o imágenes que llegan de atrás. Voces como restos o como promesas para un sentido presente. Es una herencia que permite al sujeto inscribirse en una genealogía. En este sentido, hablar de infancia implica necesariamente hablar de padre, de madre, de lazos de familia. La naturaleza de la herencia, además, implica reconocer el origen no como algo permanente o lineal, sino como algo abierto y en permanente construcción. La infancia, por esto, bien puede ser una novedad siempre inconclusa o un rizoma de múltiples capas y bulbos, cuyos canales nos pueden llevar a diversas fronteras. Su arborización puede ser semejante al mapa de una memoria polimórfica y dispersa, donde la infancia se esconde como un tesoro guardado y secreto. Como señala Derrida, “se hereda siempre de un secreto que dice: léeme, ¿serás capaz de ello?” (30). La infancia, entonces, bien puede ser ese secreto que es necesario descifrar o interpretar en busca de un sentido para un presente a menudo precario e incompleto, revuelto y en crisis. Entendida como herencia, forma parte de una genealogía discontinua, abstracta, inasible y cambiante según las operaciones de la memoria, cuyos



vaivenes siempre son inestables y frágiles, no lineales ni exactos. Representada desde la adultez es un saber que fracasa, en la medida que no acumula conocimientos sino que, al adquirirlos, los pone bajo sospecha. De esa operación, sin embargo, se obtiene la certeza de su imposibilidad, entendida como una promesa que es viable renovar, justamente, a través de su incumplimiento. ¶

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995. Impreso.

---. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. Impreso.

Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

Benjamin, Walter. *Mi infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982. Impreso.

---. *Escritos: La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rhizome*. París: Les éditions de Minuit, 1976. Impreso.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Impreso.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, 1981. Impreso.

Hernández, Sergio. *Últimas señales*. Santiago: Nascimento, 1979. Impreso.

Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge, 1995. Impreso.

Plate, Liedeke y Anneke Smelik, eds. *Technologies of Memory in the Arts*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.

Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2008. Impreso.

Tolstoi, León. *Infancia*. México D. F.: Porrúa, 1991. Impreso.

Wood, Elizabeth. "The Matter and Meaning of Childhood Through Objects". *Technologies of Memory in the Arts*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009. 120-131. Impreso.

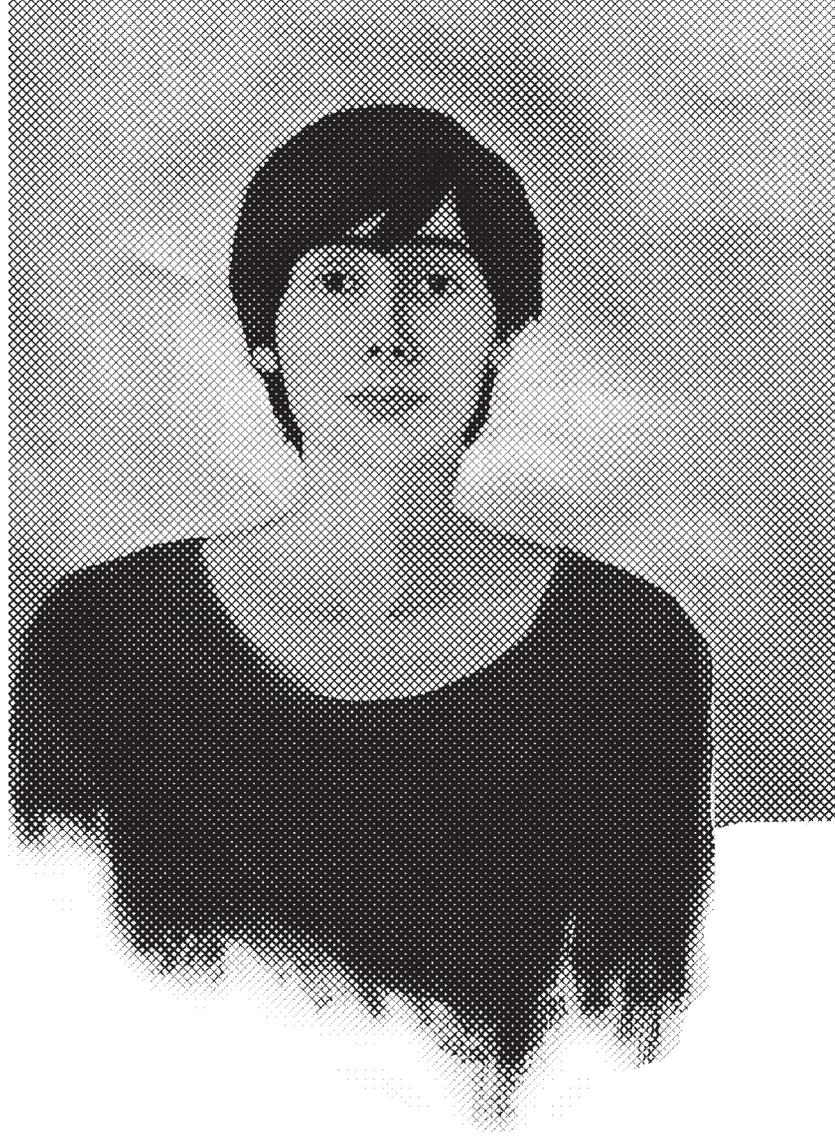
Infancia y lectura

Por Hebe Uhart

No recuerdo mis lecturas iniciales, pero sé que empecé a leer mucho antes de llegar a la escuela. De los siete años, recuerdo los cuentos de Constancio C. Vigil, lecturas aleccionadoras. Una de ellas era sobre una nena que estaba en un orfanato y era visitada por su hermano. La nena le contaba el drama de otra chica que sufría mucho internada, pero la que sufría era ella. Eso me llenó de perplejidad porque empecé a vislumbrar lo que sería una mentira piadosa: la nena decía que la que sufría era otra para no entristecer a su hermano. Ese personaje me parecía admirable por hacer algo que yo no habría sido capaz. Además, estaba el descubrimiento de que eso se podía hacer.

Otra lectura se ocupaba del saludo inca. Se saludaban diciendo: “No seas mentiroso, no seas flojo, no seas ladrón”. O algo así, y yo pensaba: ¿cómo podré aplicar ese saludo yo? No quedaría bien, no sería bien recibido. Otra trataba de un señor que no se podía dormir porque tenía una obsesión: si era mejor dormir con la barba dentro de la sábana o afuera. Me parecía una cosa de esas que no pueden ser. En primer lugar, no tenía noticias sobre personas que no podían dormir. En segundo lugar, no le veía la importancia al hecho de que la barba estuviese dentro o fuera, pero seguramente la tenía, porque lo contaban en un texto. Yo miraba el dibujo de ese energúmeno en la cama, que era como un ogro de pelo y enorme barba renegrida, tratando de encontrar algún significado que se me escapaba. De tanto mirar, veía a la barba móvil, como si entrara y saliera de la sábana.

A eso de los ocho años pedía con insistencia plata para comprar en la librería de al lado. A la hora de la siesta me acostaba en la cama con mi mamá y pedía un “li-bro” veinte veces, hasta que al final, cansada, me daba el dinero. Con el librero había hecho un trato que me parecía muy favorable: yo le compraba dos libros, se los devolvía bien limpios y sin señas de haber sido leídos, y él me daba uno nuevo a cambio de los dos: él se quedaba con todos los libros y yo con ninguno, pero los leí todos. Eran libros de la Condesa de Ségur. Uno se llamaba *Las niñas modelo*. Ellas eran lindas, buenas, andaban siempre entre flores, vivían en una especie de castillo, pero ayudaban a los pobres y saludaban a los viejos. Eran como una versión más antigua de la familia Ingalls. Así como ellas eran el modelo, *Las desgracias*



de Sofía era el antimodelo. Sofía era desdichada porque actuaba sin pensar: se metía con el caballo en un pozo lleno de cal, se indigestaba con fruta verde y nunca preveía las consecuencias de sus actos, siempre la castigaban privándola del postre y le cortaban el pelo muy corto, no recuerdo si por castigo o porque se le enredaba entre las zarzas. En la infancia se siguen las lecturas acompañando al personaje; entonces, yo aconsejaba a Sofía porque me angustiaba, me daba cuenta de que la iban a castigar y yo pensaba: ¿cómo no se da cuenta?, ¿cómo no aprende?, ¿cómo no anticipa el castigo? Pero *Las desgracias de Sofía* tenía más acción y drama que *Las niñas modelo*. Ellas, siempre perfectas, no presentaban novedad. Por lo menos Sofía tenía siempre un castigo nuevo.

A los diez años me harté de las niñas modelo, consideré que Sofía era irredenta y que no respondía a ningún consejo y empecé a comprar (siempre con el mismo trato con el librero) otra clase de libros. Eran unas novelitas de amor, de Rafael Pérez y Pérez. Primero leí unas cuyo tema era una pareja de jóvenes que se estaba por casar. La novia era buena, abnegada y amable (no decía en la novelita si era linda), y él momentáneamente desviaba su atención hacia otra que era frívola, egoísta y que no se ocupaba de los pobres ni de los ancianos (a mí me hubiese gustado saber cuál era la más linda de las dos). Siempre ganaba la novia buena, y entre los dos dejaban a la usurpadora en falsa escuadra. Empecé a descubrir que aunque variara un poco, la historia era siempre la misma. Me empecé a cansar, tal como me había cansado de la historia de Sofía, porque el relato no me explicaba por qué no se daba cuenta de lo que hacía. En cuanto a la mala de las novelitas románticas, yo no entendía



por qué la mala siempre iba a buscar el novio de otra, ¿no se daba cuenta de que iba a terminar perdiendo? Entonces seguí leyendo novelitas de Rafael Pérez y Pérez, pero como me cansé de las de noviazgo, comencé a leer las de recién casados, que coincidían con los comentarios del colegio sobre la noche de bodas (él le rompía el camisón a ella). La parte del relato que me parecía más interesante era cuando los recién casados, no recuerdo si porque estaban peleados o qué, dormían separados: ella en la cama y él en un sofá en la pieza de al lado... con la puerta entreabierta. Eso fue como a los once años.

Después, de más grande, ya no se lee más con esa entrega. Ya no se desea más que al personaje le vaya bien, que no se equivoque. Creo que en la infancia las lecturas son una escuela de vida, tan útiles como la propia vida, y el chico tiene más posibilidades de procesar caracteres y conductas en las lecturas que en la vida real. La vida real para el chico está llena de acontecimientos difícilmente procesables: el chico no puede llegar a conclusiones sobre las conductas de sus padres, de los maestros, de sus propios pares (salvo que estas sean absolutamente inconvenientes). Y en los libros se van aprendiendo caracteres, situaciones, sin el trabajo conflictivo de juzgar a los que están cerca de uno. Además, está la ventaja de revisar esas conductas todas las veces que se quiere: yo miraba al hombre de la barba una y mil veces, y a la huerfanita con su hermano, leyendo el texto correspondiente, corroborando que no había entendido mal: ella contaba sus males como si fueran los de otra chica, para no entristecer a su hermano. ¶

Entrevista a Verónica Uribe: Un mundo ordenado

Por Pilar Guerrero y Angélica Vial

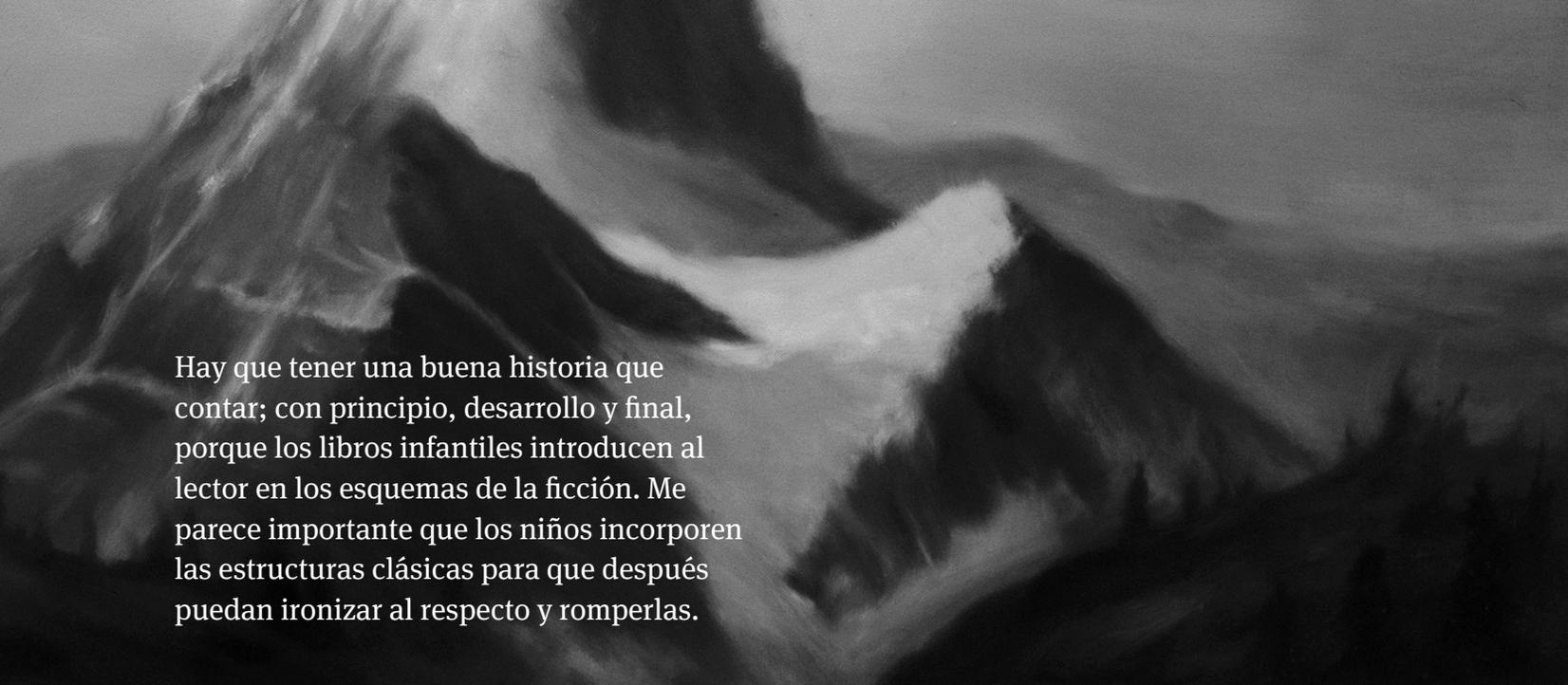
Verónica Uribe (Santiago, 1942) es periodista por la Universidad de Chile y la Universidad Central de Venezuela. Inició su carrera en el ámbito de la literatura infantil trabajando en varios proyectos del Banco del Libro, institución venezolana dedicada a la promoción de la lectura. Fundó *Parapara*, la primera revista latinoamericana especializada en el tema. En 1978 cofundó Ediciones Ekaré, dedicada a libros infantiles y juveniles, y que hoy se distribuye en más de once países. Actualmente se desempeña como representante de esta editorial en Chile.

En esta ocasión, nos habla sobre el panorama actual de la producción de libros para niños, las nuevas tendencias en el mercado y las tensiones que configuran este escenario.

EL INGRESO A LOS ESQUEMAS

¿Cómo resumirías las líneas básicas en el mundo editorial dedicado a la literatura infantil?

Podría decirse que hay dos ámbitos. En primer lugar, el mercado escolar al que se orientan principalmente las grandes editoriales (SM, Alfaguara, Norma), que trabajan con libros seleccionados y editados para ser incorporados a los listados de lectura complementaria. Se trata de una lectura por prescripción, para un público cautivo, porque los niños están obligados a leer esos libros y aprobar los controles de lectura. Por una parte, este sistema puede alejar para siempre a algunos niños de la lectura, especialmente porque implica ser evaluados –imaginen que cada vez que uno lee y disfruta una novela, tuviera que dar examen–, pero, por otra, significa darles a todos la oportunidad de acercarse a la literatura. Es un mercado que está regulado, aunque no siempre explícitamente: hay cosas que se pueden decir y cosas que no, temas que se pueden tocar y temas tabú, porque los libros recomendados tienen que ser “seguros”, aceptables dentro de un contexto educativo y familiar. En segundo lugar, están las editoriales independientes, que han surgido como oposición y alternativa a la gran industria editorial. Estas pequeñas editoriales abordan temáticas distintas, muchas veces difíciles, y tienen planteamientos innovadores, sobre todo desde el punto de vista gráfico. Son audaces en diseño y formato.



Hay que tener una buena historia que contar; con principio, desarrollo y final, porque los libros infantiles introducen al lector en los esquemas de la ficción. Me parece importante que los niños incorporen las estructuras clásicas para que después puedan ironizar al respecto y romperlas.

¿Qué ejemplos hay en Chile? ¿Se trataría, entonces, de nuevas demandas en el área de la literatura infantil?

Está Editorial Amanuta, Recrea Libros, LOM y otras, que están produciendo interesantes materiales para niños. Han ido conformando catálogos distintos a los tradicionales, publicando autores nuevos, produciendo libros para preescolares y abordando el área de la no-ficción, de la información. También las grandes editoriales que apuntan al mercado escolar han cambiado, se han abierto a agregar temáticas menos conservadoras, han incorporado autores e ilustradores nacionales. Y yo diría que sí, que en la medida en que se publica mucho más para niños y jóvenes, las demandas son más variadas.

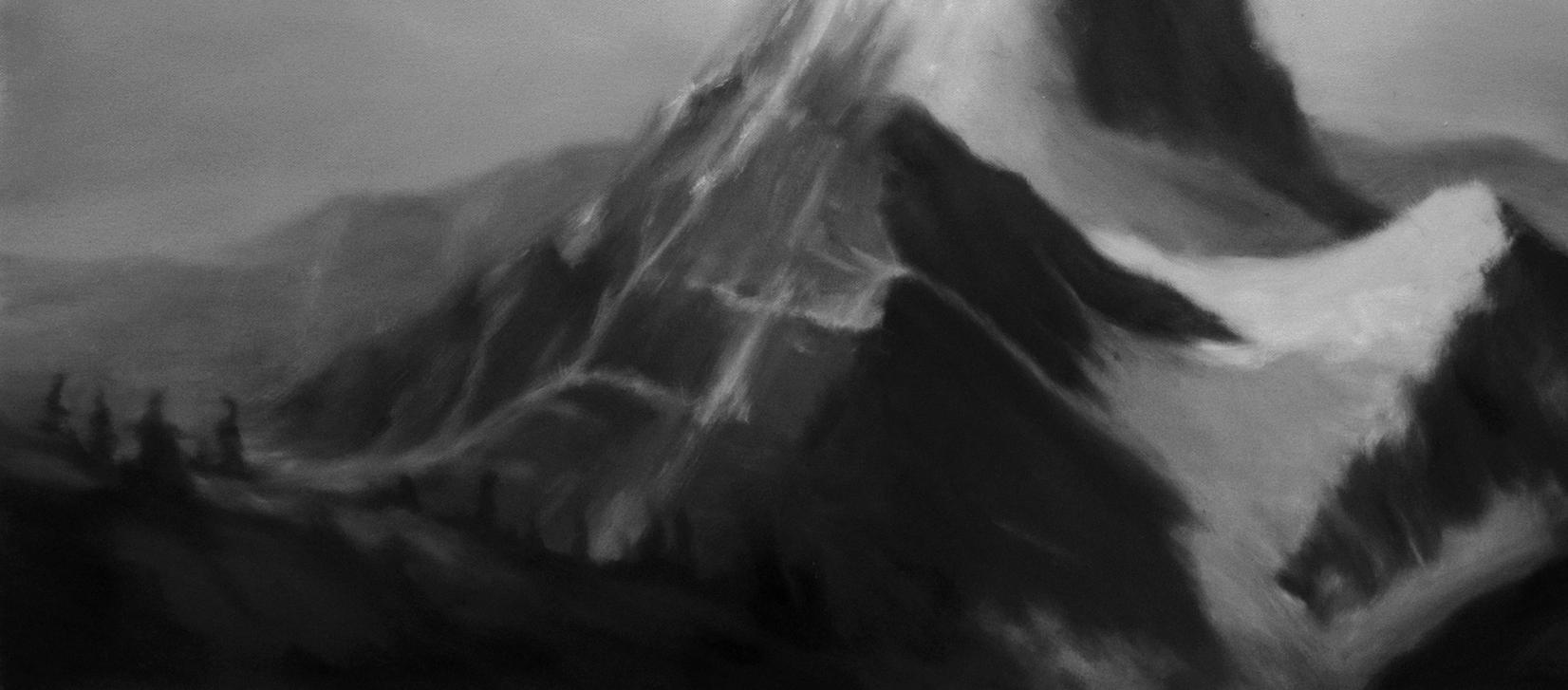
¿Qué te parece indispensable a la hora de escribir para el público infantil?

Creo que hay que olvidarse de que los recuerdos de infancia pueden constituir un cuento para niños. Lo que hay que rescatar es la perspectiva propia de esa etapa. La mirada nostálgica no es recomendable, ni la utopía de la infancia siempre feliz. Es importante observar a los niños, escuchar sus conversaciones, que reflejan sentimientos fuertes y contradictorios con los que deben lidiar a partir de una corta experiencia de vida. Hay que tratar de recuperar esa mirada, entrar en su lógica y ojalá hacer surgir el humor, que es algo que los niños agradecen. Al mismo tiempo, hay que tener una buena historia que contar; con principio, desarrollo y final, porque los libros infantiles introducen al lector en los esquemas de la ficción. Me parece importante que los niños incorporen las estructuras clásicas para que después puedan ironizar al respecto y romperlas. Además, en este mundo lleno de ruido y de estímulos, el libro debería ofrecer un espacio organizado, un mundo ordenado, una proposición coherente para disfrutar en momentos de ensimismamiento y tranquilidad. Los pequeños de tres o cuatro años, vuelven y vuelven sobre la misma historia, no les gusta que les cambien ni una sola palabra; incorporan así la estructura del relato y se apropian de la historia. Y aunque cada vez que releen un cuento puedan descubrir nuevos detalles y sesgos, el libro se transforma en un espacio conocido, un refugio.

En el contexto actual, donde el público infantil tiene una gran formación tecnológica, ¿qué estrategias se llevan a cabo para atraer la atención de este nuevo público? Tomando en cuenta que, por formato, los libros son lineales, mientras que la lectura realizada en las nuevas tecnologías es multi-secuencial e interactiva.

Yo no sé si conscientemente se ha orientado la producción tomando en cuenta eso, es decir, si existe una estrategia que compita con el atractivo de las nuevas tecnologías, pero sin duda los libros se han visto influenciados por otros medios, principalmente por el cine, sobre todo en términos de cómo contar una historia incorporando la imagen. La imagen ha irrumpido en el espacio página en la mayoría de los libros para niños, la ilustración te lleva hacia nuevas significaciones que te instan a detenerte. La manera de leer el libro ilustrado no es necesariamente lineal, sino que es un ir y venir entre palabras e imágenes, y tiene un ritmo particular.

De todas maneras, creo que la relación que se establece con el libro no puede sustituirse con otros medios, por lo físico del soporte y, para el niño pequeño, por la presencia de la persona que le lee. Ese primer vínculo con la literatura, donde está presente un otro que se da el tiempo de entrar contigo en la ficción, y una voz que permanece en el recuerdo, unos brazos que te sostienen –porque para leer un libro a un niño tienes que abrazarlo, de manera que puedan verlo juntos– es un momento de gran calidez, de certeza afectiva. Es totalmente distinto a la experiencia con un aparato donde aprietas botones.



UNA BÚSQUEDA ESTÉTICA

El mercado editorial de libros infantiles se encuentra, por definición, triangulado: si bien, el contenido va dirigido a los niños, son los padres quienes tienen el poder adquisitivo y, por lo tanto, la decisión de compra se encuentra mediada por ellos. ¿Cómo se manejan o equilibran las exigencias de ambos públicos?

Por lo general, las editoriales toman en cuenta al adulto, ya que es quien toma la decisión de compra y eso se nota en la producción, no siempre para bien. Pero si vas a una biblioteca –un espacio donde los niños pueden manifestar sus gustos de manera más libre– y revisas cuáles son los libros más pedidos, verás reflejadas las preferencias de los niños. Dentro de nuestro catálogo hay libros más o menos exitosos, pero los más pedidos, los más reeditados, son los que los niños disfrutaban y que no son siempre los que los padres consideran más apropiados. Pero es importante destacar que los padres están cada vez más abiertos a escuchar a sus hijos, son respetuosos de sus intereses.

La experiencia de Ediciones Ekaré es, en cierto sentido, privilegiada: la necesidad de crearla surgió justamente porque, en el contacto con los niños, nos dimos cuenta de que había ciertos temas o intereses que no estaban satisfechos por la oferta editorial del momento. No pensamos en los padres ni en los resultados comerciales al tomar decisiones editoriales: nos volcamos a trabajar y publicar manuscritos que realmente creíamos interesantes para los niños. No todos los editores tienen esta libertad.

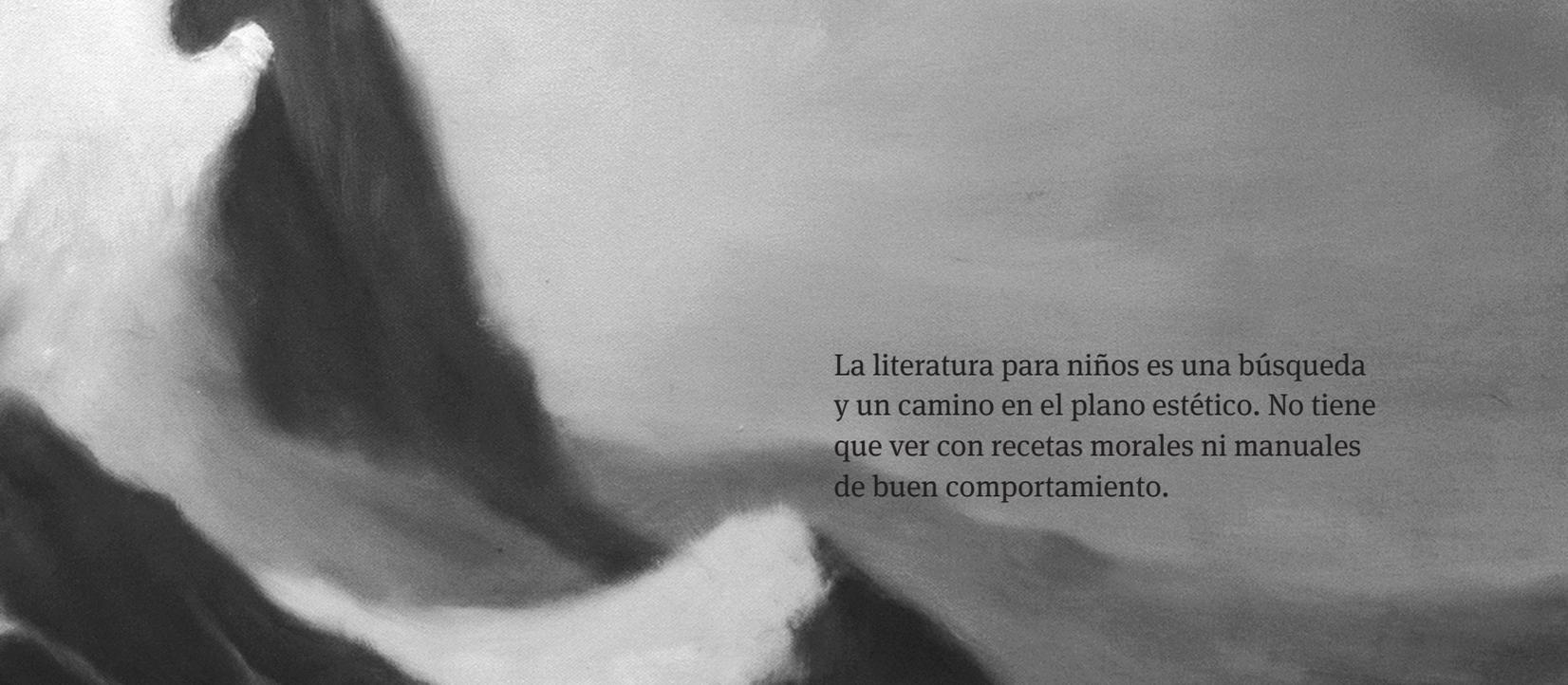
Hay libros que ofrecen la posibilidad explícita de una doble lectura, es decir, que van dirigidos tanto al adulto como al niño. ¿Qué pasa con esa literatura infantil que apunta a un mercado adulto?

Participé varios años en un comité de selección de libros para niños en el Banco del Libro, en Venezuela: revisábamos la oferta editorial y recomendábamos algunos libros, considerando que las bibliotecas tenían un presupuesto restringido y debían hacer una selección. En este comité participaban profesionales de distintas disciplinas, y al

comienzo su acercamiento a la literatura infantil se daba de un modo algo paternalista, con cierto grado de distanciamiento, como diciendo “he leído mucho y sé mucho de literatura; vamos a darle una mirada a estos libritos que son para los chicos”. Sin embargo, poco a poco se fueron involucrando de manera personal, particularmente con los libros ilustrados. Creo que esto se explica porque hay ciertas características de la literatura infantil que nos hacen reaccionar emocionalmente. Primero, están las imágenes que para numerosos adultos, acostumbrados a buscar las significaciones importantes en la palabra, son un descubrimiento. Y muchos quedan deslumbrados por el arte de la ilustración, por su refinamiento y complejidad. Hay que contemplar las imágenes con detenimiento, hay que aprender a leerlas, a hacer la lectura combinada del código escrito y el código icónico. Y, por otra parte, el texto también asombra por su brevedad, por su concisión. Hay una cierta inocencia o, mejor dicho, una manera sencilla de decir cosas emocionalmente importantes que conmueve. Maurice Sendak, el gran ilustrador neoyorquino, decía que el libro ilustrado es una forma poética muy difícil de lograr. En todo caso, muchos han dicho que el gran aporte de la literatura infantil a la literatura es el libro álbum, porque es un género transversal a todas las edades. Lo que sucede es que por costumbre se supone que un libro con imágenes es un libro para niños. Pero cada vez más, los editores se animan con propuestas originales para jóvenes y adultos que combinan texto e imágenes. Hay ejemplos: *La invención de Hugo Cabret* de Brian Selznick, publicado por SM; *Emigrantes* de Shaun Tan, publicado por Barbara Fiore Editora; *El soldadito de plomo* de Jörg Müller, publicado por Lóñez Ediciones. Y muchos otros.

¿Cómo es el proceso de hacer un libro ilustrado? ¿Historia e ilustración se elaboran por separado o dialogan los agentes?

Por lo general, a la editorial llega un manuscrito y hay que buscar un ilustrador que haga “la puesta en escena” y transforme esas hojas mecanografiadas en otro objeto: un libro ilustrado o un libro álbum. A veces llegan maquetas ya concebidas como libros. Sucede con frecuencia cuando un ilustrador decide contar una historia y él mismo concibe las imágenes. En el proceso de pasar de manuscrito a libro,



La literatura para niños es una búsqueda y un camino en el plano estético. No tiene que ver con recetas morales ni manuales de buen comportamiento.

intervienen el editor y el director de arte de la editorial. Son muchos los talentos y las experiencias que se requieren para hacer un libro ilustrado para niños. Y a veces autores e ilustradores trabajan juntos. El ideal es contar dos historias paralelas. Un académico decía que lo que hacía interesante a un libro ilustrado era la tensión que se creaba entre los dos lenguajes. Puede ser que las palabras coincidan con la imagen en cuanto a contenido, pero puede ser también que lo narrado verbalmente sea contrastado y complementado, a la vez, con el relato gráfico. Ese es el reto del libro álbum: que haya cosas dichas en el texto y otras en la ilustración. Pero en términos prácticos, lo más difícil es encontrar una buena historia para, a partir de ella, construir un libro hermoso e interesante.

¿En el mercado editorial infantil tiene cabida la demanda de textos que no aborden necesariamente temáticas “infantiles”, sino más bien de contingencia social, como las diferencias raciales, las opciones sexuales o los tipos de familia?

Los adultos se sienten responsables de la educación de los niños, y muchas veces anhelan encontrar contenidos educativos en todos los libros que leen sus hijos. Les preocupa la ecología, el feminismo, el estereotipo de los roles de género, el calentamiento global, etc. y desean compartir estas preocupaciones con los niños. Pero la vía no es necesariamente la ficción. Hay libros informativos que abordan estos temas. No son literatura, sino piezas informativas. Existe una gran variedad (*nonfiction, documentaires*), sobre casi cualquier tema, algunos muy bien concebidos editorialmente. La literatura para niños va en otra dirección, es una búsqueda y un camino en el plano estético. No tiene que ver con recetas morales ni manuales de buen comportamiento. Y, sin embargo, se pueden contar historias que llevan a reflexiones morales. Hace unos años editamos un libro de Antonio Skármeta, *La composición*, que habla de un niño en los años de la dictadura. Es una excelente historia, y nosotros la publicamos por eso, por su calidad literaria, no porque tocara un tema de relevancia histórica y social. Eso venía por añadidura. El resultado fue muy redondo: Antonio narra de una manera liviana, llena de gracia, y Alfonso Ruano ilustra con densidad dramática. El contrapunto de estos dos tonos es excelente.

Ahora, las temáticas mencionadas en la pregunta aparecen en muchos libros para niños, y cada vez más, con mayor o menor acierto. Y sí hay padres y maestros que no temen abordarlas.

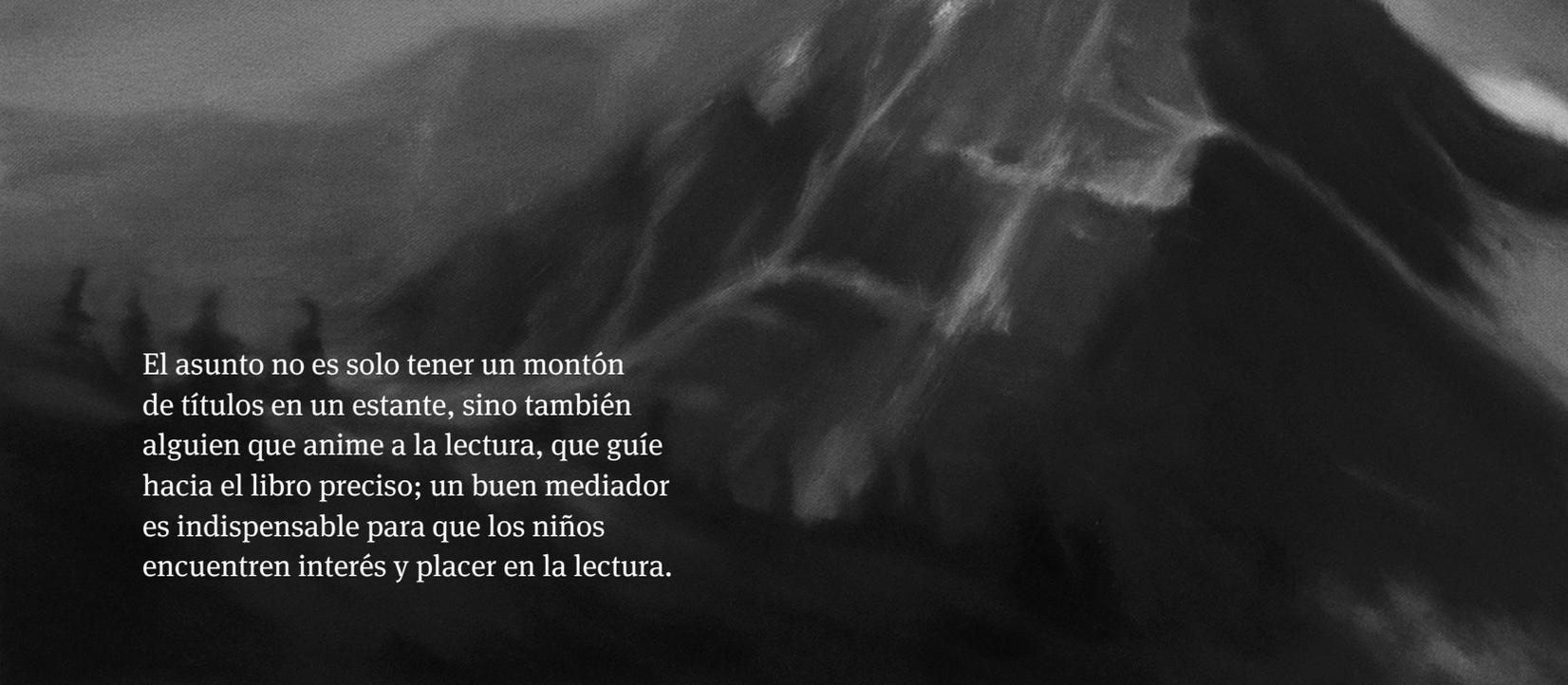
EL MEDIADOR

Pensando en las obras que tienen una función pedagógica o de interés formativo, ¿las listas de libros que sugiere el Ministerio de Educación para los programas escolares en el área de Lenguaje y Comunicación están actualizadas?

Desde hace unos diez años, diría yo, se ha generado en Chile un gran interés por la literatura infantil y hay profesionales que se han especializado en el área. El Ministerio de Educación, tanto en su programa CRA (Centros de Recursos para el Aprendizaje) como en otros, cuenta con especialistas conocedores del tema y también del mercado, que están haciendo un trabajo cada vez más fino. Desconozco si este trabajo se ve reflejado en las lecturas recomendadas en los Programas de Estudio, pero sí me consta que en las bibliotecas CRA se encuentra una gran variedad de libros de diversas editoriales, obras clásicas y también de autores modernos y reconocidos, una buena selección.

Entre los textos de autores canónicos o clásicos y los más contemporáneos, ¿ves un patrón de preferencia entre los mismos niños?

Los niños del siglo XXI no se conectan bien con los autores que fueron importantes en el siglo XIX o principios del XX. No tiene que ver con la historia, sino con la manera de narrar. Uno piensa en Dickens, Salgari, Verne, íconos de la literatura juvenil de hace cien años y creadores de historias que aún se mantienen vivas, pero cuya forma se hace compleja para los niños de hoy. Ha cambiado la forma de entrar en la ficción, de narrar. Ahora el ritmo es más rápido, existe una manera sintética de aproximarse a los personajes, a los escenarios, a los hechos que se cuentan. El de antes era un lenguaje demoroso, con largos preámbulos, descripciones detalladas.



El asunto no es solo tener un montón de títulos en un estante, sino también alguien que anime a la lectura, que guíe hacia el libro preciso; un buen mediador es indispensable para que los niños encuentren interés y placer en la lectura.

La mayoría de los niños agradece historias contemporáneas que suceden en escenarios conocidos, personajes con los que se puedan identificar y, ojalá, un toque de humor. Pero no hay que olvidar que siempre hay lectores con otros intereses y lo importante es que cada niño tenga la oportunidad de hacer su camino lector, recorrer diferentes temas, autores, géneros y disfrutarlos. Por ello, la biblioteca es el mejor entorno para desarrollar y afianzar el gusto por la lectura. Y es posible que un buen lector de esta época descubra allí tesoros del pasado.

¿Consideras que la segmentación social –estudiar en un colegio privado o en un liceo público, por ejemplo– tiene un impacto en el modo de acercarse a la lectura? ¿Cómo operan los proyectos de incentivo a la lectura en esta área?

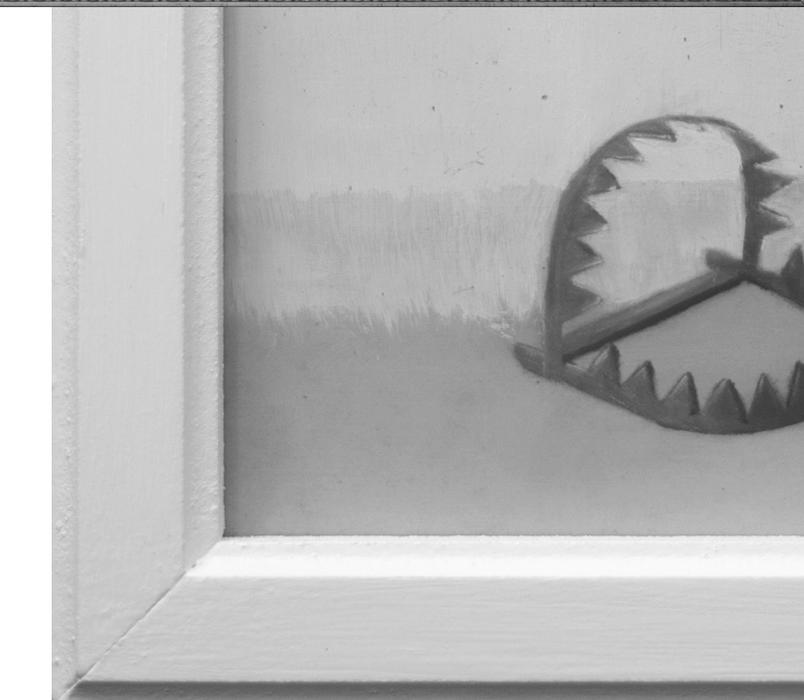
Depende, porque hay colegios en sectores adinerados donde no hay buenas bibliotecas ni buenos bibliotecarios. El asunto no es solo tener un montón de títulos en un estante, sino también alguien que anime a la lectura, que guíe hacia el libro preciso; un buen mediador es indispensable para que los niños encuentren interés y placer en la lectura. En Puente Alto, la biblioteca pública para niños es estupenda y también los bibliotecarios, como lo son los del Centro Lector de Lo Barnechea: personas entusiastas, conocedoras de su colección y de sus usuarios. Los CRA, por otro lado, se están instalando a lo largo de todo el país, y en la medida en que cuenten con bibliotecarios capacitados para darle el mejor uso a los recursos que tienen –libros, mapas, discos, videos–, contribuirán a superar diferencias. Además, hay otros factores, el más importante es la familia. Una de las razones por las cuales los niños se transforman en lectores es el hecho de ver leyendo a sus padres o hermanos. Y no hay límite de edad en esto. La presencia del libro desde los primeros meses de edad es muy importante para contribuir a crear una sociedad de lectores. ¶

Violencia, mercado e infancia en *La cruzada de los niños de la calle*

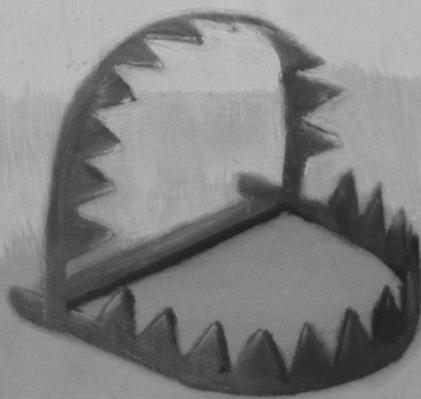
Por Andrea Jeftanovic



El texto dramático *La cruzada de los niños de la calle* (2001) es una obra dramática en la que intervienen seis autores que enfrentan para su escritura un proceso de investigación y creación colectiva: Claudia Barrionuevo (Costa Rica), Dolores Espinoza (México), Christiane Jatahy (Brasil), Iván Nogales (Bolivia), Arístides Vargas (Ecuador), Víctor Viviescas (Colombia); bajo la conducción del dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra. La pieza comienza con la matanza policial de niños brasileños en la iglesia de La Candelaria de Río de Janeiro, en 1993, y continúa con seis historias paralelas que confluyen en la huida de varios miles de niños, desde las ciudades hacia el mar, a través de las alcantarillas del continente. Estos cuerpos infantiles no se insertan, como sería lo habitual, en las redes de la escuela o el cuidado parental, sino que entran en una circulación que les debiera ser ajena, como el tráfico de órganos, de drogas, redes de prostitución; situaciones manejadas por adultos y sus intereses. El texto puede leerse como una metáfora de la rebelión de los grupos oprimidos frente a las sistemáticas iniquidades: su respuesta es la marcha, esa acción pacífica y masiva que, a paso firme, postula otros rumbos.



Las historias que se entretajan son las de un policía brasileño que participó en la matanza, su compañera y el hijo de esta, Espoleta; tres mendigos colombianos que explotan a un niño parapléjico para pedir limosna; dos mujeres costarricenses que trabajan en un refugio para niñas de la calle que son ofrecidas para comercio sexual por Internet a extranjeros; un médico ecuatoriano que trafica órganos de niños pobres con clientes de países poderosos; un padre mexicano que obliga a su hijo a hacer piruetas como cortina para ocultar el tráfico de drogas; y unas barrenderas bolivianas que limpian la estela de basura dejada por los niños. La huida desarticula el sistema socioeconómico que funcionaba con esta mano de obra gratuita. Miles de chicos parten camino a Río de Janeiro, siguiendo a la niña ciega que busca a Espoleta, es más, el mismo policía de la matanza provoca a la chica a emprender la búsqueda: “¡Vete a buscarlo ahora, pijoja! A ver si ahora lo encuentras... Ve y que te ayuden los de tu banda, ve. Reúne a todos los mocosos, a ver si lo encuentran” (22-23). Ese cuerpo desaparecido es un cuerpo paradigmático para las dictaduras latinoamericanas, pues inspira la cruzada, la fuga masiva o el exilio, la acción o



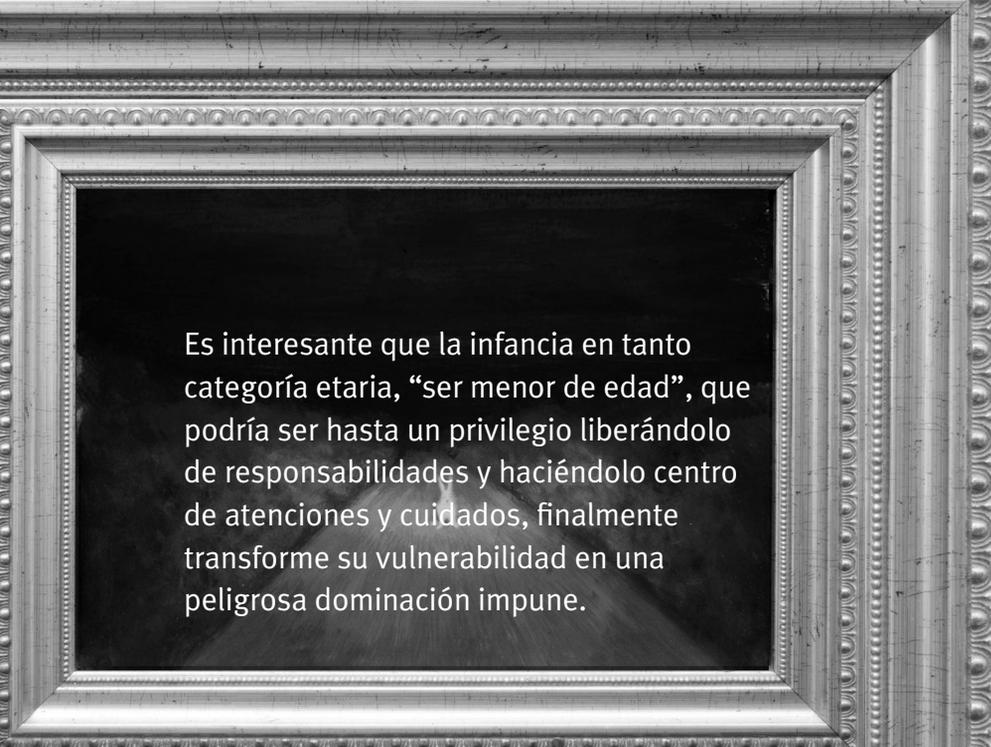
La desaparición de los niños, pese a la exclusión que los define y la impunidad de su muerte, desestabiliza el orden socioeconómico, porque ellos sustentan un programa de ciudades globales que requiere concentraciones de “otros” o de sujetos desaventajados como inmigrantes o mujeres convertidas en mano de obra barata.

la resistencia. En el texto se indica la circulación de estos cuerpos menores en tanto mercancías manipuladas por diferentes sistemas. Y también se señala algo más enrevesado: qué despiertan los niños en los adultos para generar esas situaciones de dominación.

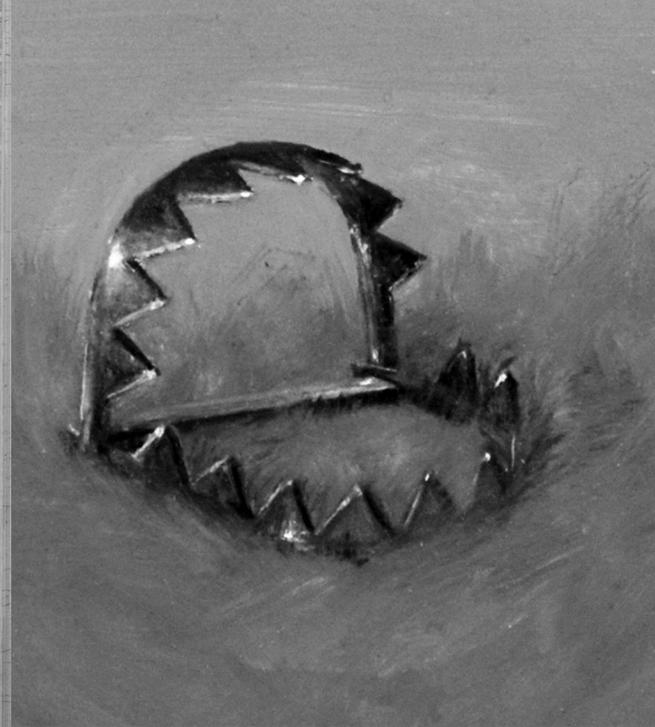
Los niños han sido ubicados históricamente en los márgenes informales y extralegales debido a que la ley ha definido el derecho de los niños fuera de sus estructuras fiscalizadoras. Por otra parte, este cuerpo no conoce el saber que se incrusta en él para volverlo disponible a la tecnología y a cualquier mercado que lo precise. La lógica de la administración económica implica un conjunto de prácticas y saberes que maximizan el beneficio económico. En suma, toda una racionalidad cristalizada en cuerpos formados para el control y la ganancia. Un nuevo espíritu capitalista ubica al cuerpo infantil en el lugar primordial de esas nuevas estrategias, despojado de una experiencia común, mientras que su individualidad, último refugio del cuerpo, es desvinculada de sí misma a través de la conformación creciente de un sujeto cualquiera. Entonces, frente al éxodo, se transparentan estas antropofágicas prácticas: “ISIDORA: No quedan niños en el mundo. Los echamos a todos a la calle. Han huido... y nosotros corrimos tras ellos como lobos. A los que alcanzamos les mordimos las manos y los pies, les cortamos con pinzas las orejas y la punta de la nariz (144)”. Tras estas ausencias se configuran desesperadas estrategias que alientan su retorno, una de ellas es la transmisión televisiva de un discurso populista: “VOZ EN OFF: (...) es cierto que no pudimos darles unas adecuadas condiciones de vida para... (Ruidos) y cuando esos niños regresen, no será la calle su triste destino. Construiremos un hogar para todos ellos, y la ciudad toda será un gran corazón para cada muchacho” (55). Los niños aparecen como cuerpos plurales e indiferenciados que potencian la necesidad del capitalismo de un individuo rentable, homogéneo y pasivo, como dice María Tijoux: “Este materialismo los hace visibles en otras historias no escritas, no narradas y probablemente sólo corporeizadas, principalmente si entendemos el cuerpo como un campo que debatía donde se inscriben todas las huellas de una dominación llevada a su punto cúlmine. El tiempo económico llegaría para medir la separación entre honestos e infames” (7). En la obra se generan sociedades o

falsas camaraderías entre adultos y niños con fines lucrativos, que evidencian sus presencias marginales solo porque entran a un circuito que los fija como cuerpos-mercancía: “NANO: Yo no tengo nada que ver. Él tomó la decisión como lo que es: un adulto chiquito. / CHUCO: ¡Qué adulto chiquito ni qué chingada! Es un niño... / NANO: Sí, un niño que vende droga en las esquinas... forzado por su padre. / CHUCO: Un niño que trabaja, porque en este país a nadie le alcanza para mantener a su familia” (89). Esta escena muestra la conciencia del padre sobre el trabajo doblemente ilegal de su hijo, y también la respuesta de Chuco revela que la necesidad normaliza hasta las circunstancias más aberrantes. Nadie controla ni regula estos nexos que se desarrollan espontáneamente y justifican, por ejemplo, la conducta del médico y del enfermero, amparados en la lógica neoliberal: “MÉDICO: (...) es el estómago, ¿comprenden? Si al estómago se lo dejase sin alimento por tres semanas, comenzaría a devorar a los órganos vecinos... O sea, que es legítimo vender un pulmón, por ejemplo, para saciar el hambre del estómago. Ésta es mi filosofía, y quiero que la entiendan... ¿De qué se me acusa? Sólo se compra lo que alguien vende, ¿no es así? ¿Entonces...? Alguien vendió, yo compré, y luego vendí... Es un mercado, espero que me entiendan” (132). La valía de estas vidas está juzgada desde la mano invisible del mercado que asigna un valor diferente a médicos, padres, traficantes, por sobre la tasación de niños, hijos, objetos que les pertenecen.

Los padres-soberanos son quienes deciden el destino de sus hijos y su funcionalidad: “ISIDORA: (...) ¿Es que me lo quiere robar? No le bastaba con llevarlo de pueblo en pueblo, de plaza en plaza, como un espectáculo de feria, ¿verdad? Lo quiere para usted solo, sin pagarnos comisión, ¿no es eso? Pero yo lo encontraré primero, ¿me oye? Angelote me pertenece. Yo lo parí” (103). La desaparición de los niños, pese a la exclusión que los define y la impunidad de su muerte, desestabiliza el orden socioeconómico, porque ellos sustentan un programa de ciudades globales que requiere concentraciones de “otros” o de sujetos desaventajados como inmigrantes o mujeres convertidas en mano de obra barata. Saskia Sassen lo señala como la necesaria intersección entre la participación económica actual de muchos trabajadores y los sistemas y retóricas políticas, que solo



Es interesante que la infancia en tanto categoría etaria, “ser menor de edad”, que podría ser hasta un privilegio liberándolo de responsabilidades y haciéndolo centro de atenciones y cuidados, finalmente transforme su vulnerabilidad en una peligrosa dominación impune.



pueden representar y valorizar a los actores corporativos como participantes (16). Estos nexos sociales entre los productores privados están condicionados por el peculiar carácter social del trabajo que produce mercancías. La existencia de los bienes deviene en dinero, que se introduce como mediador para hacer que el trueque de especies deje de ser directo.

El éxodo como lógica alternativa

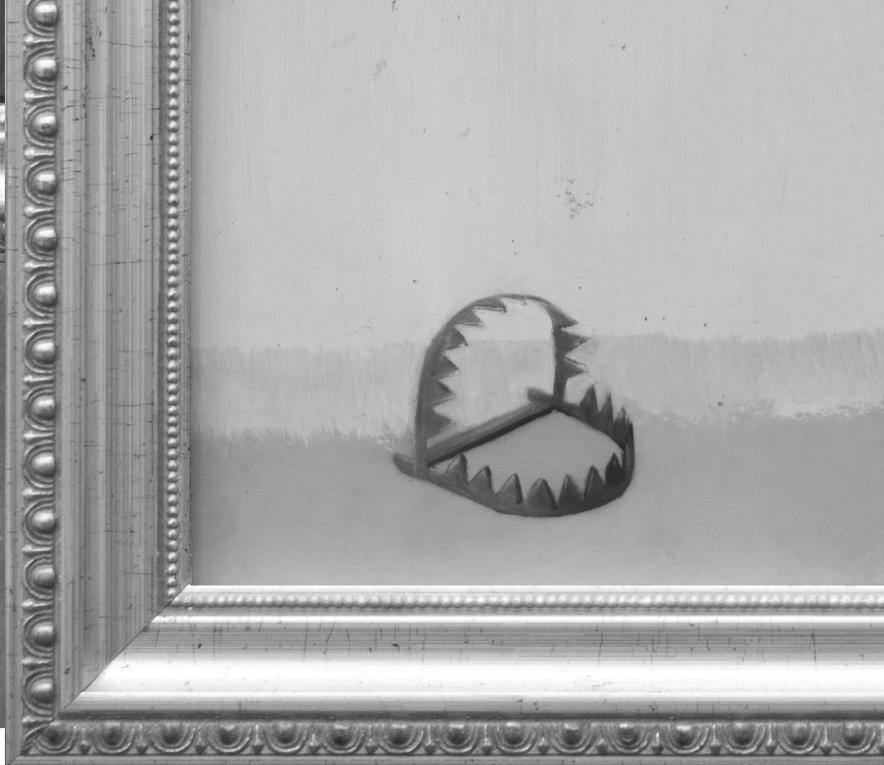
Estas figuras expuestas al sufrimiento se retiran del escenario del lucro para seguir una utopía, porque nadie les asegura qué habrá más allá del océano, pero de ese modo recuperan su integridad. El accionar de los niños desconcierta: su plan no calza con la lógica neoliberal, pero al mismo tiempo reproduce la interdependencia de todo mercado, aunque esta vez lo que se busca es salir de la usura para organizar un viaje liderado por figuras que se mueven entre la vida y la muerte. Una marcha que para los adultos resulta inexplicable, pues obedece a otras lógicas: “CHUCO: Seguro que hay negocio detrás, pero ¿cuál?, el mercado está para el norte, no lo entiendo... ¿Quién se los lleva para el sur? ¿Qué hay detrás? ¿Quiénes pagan esta marcha? / NANO: No hay nadie detrás, no hay negocio, nadie paga esta marcha” (89). La cruzada parece ser esa segunda salida para un futuro indeterminado. Si antes era la creencia en una posible resurrección, ahora es un escape que desemboca en el océano. Si la ciudad, la superficie, es un espacio amenazante, es plausible pensar en un ámbito subterráneo, más allá de los límites de un continente que los ha oprimido. Pero también es una cruzada que, recogiendo el carácter fantasmagórico de la infancia, sugiere presencias irreales en ese exterminio que los asola.

Por otra parte, la actual fetichización de los cuerpos infantiles impide el antaño uso sacrificial, pues no hay un ser comunitario que asesinar para la cohesión social, sino múltiples cuerpos des-encarnados que circulan por un panóptico que creen habitar como un hogar, “des-encarnamiento implica sacralidad, pero una sacralidad genérica que permite eliminar a los hombres que no son sagrados” (Amar 62). El autor, en otras palabras, habla de cuerpos en excepción, entroncándose en la línea de pensamiento de Agamben y su

concepto de *homo sacer*: una figura oscura del derecho romano que, por la dualidad y contradicción de su sola existencia, pone en jaque a la ley. Se trata de una figura sagrada, por lo que debiera juzgarse en virtud del derecho divino, pero, a su vez, es expulsada del mismo derecho divino por un vacío que la historia no permite interpretar. El problema es que también es expulsado de la sociedad civil, por lo que cualquiera podría matarlo sin cometer delito alguno, ya que las leyes no aplican sobre él. Ante esta situación, el *homo sacer* queda contradictoriamente desprotegido: el derecho ya no protege su vida y no penaliza a quien lo mate; y, además, entiende que es insacristable, es decir, que no se le puede dar muerte de forma ritualizada (108).

Ahora, es interesante que la infancia en tanto categoría etaria, “ser menor de edad”, que podría ser hasta un privilegio liberándolo de responsabilidades y haciéndolo centro de atenciones y cuidados, finalmente transforme su vulnerabilidad en una peligrosa dominación impune. Si existe un *homo sacer*, hay un potencialmente *hominis sacri* o soberano, aquel con respecto al cual todos los hombres son *homo sacer* (110). A lo largo del siglo xx, la infancia ha sido sacralizada y, teóricamente, muy protegida. Pero su hecho de vivir, en la práctica, es vulnerado sin penalización alguna, porque el aparataje legal hace caso omiso de la existencia de situaciones tales como las representadas en esta obra. Desde este punto de vista, la infancia narrada en esta pieza cabe dentro de esta oscura categoría que es el *homo sacer*, víctima de una doble marginación y contradicción en el sistema legal, que deja sus vidas sin resguardo, convirtiéndolas en un espacio del que cualquiera se puede apropiar. Ese espacio es ahora el mercado, como lo indica Estropajo, mánager de los payasos callejeros: “Ya no hay ojos para vender a nueve mil dólares el par, ni niñas púberes en los prostíbulos, ni jorobaditos que lleven la droga” (67). Agamben advierte que una vez fundada la ciudad, aparece la figura del licántropo como alegoría del *homo sacer*. El licántropo tiene algo de humano y de animal, por lo que se emparenta con el *homo sacer*, en virtud de habitar una tierra de nadie. Su figura se proyecta en la del médico, en la del cazador: “ENFERMERO: Con plata todo se arregla... Además... / MÉDICO: ¿Qué? / ENFERMERO: Es un chico de la calle, ¿no? / MÉDICO: Sí. / ENFERMERO: Y la calle es de todos. / MÉDICO: (Ríe levemente) Eso mismo: de todos...

Más allá de su función de denuncia social, la obra parece rebelarse contra el funcionamiento ya normalizado del sistema social que tiene como mercancía de flujo a la población más desvalida. Pero, por parte de los adultos, también está el temor a una ciudad sin niños, a una ciudad donde los hombres lobos se queden sin presas.



y de nadie” (25-29). De la escena se desprende el carácter soberano del médico que tiene el poder para sacrificar la *nuda vida*, sin valor político, de los niños, y la exposición de los infantes en cuanto a su sacrificabilidad. Agamben plantea que esta propuesta jurídica instala un valor y, por consiguiente, un no-valor: la vida que merece ser vivida y la vida que no. Se pregunta, luego, cómo es posible quitar la vida a otro ser humano sin cometer homicidio. El médico pareciera ensayar una respuesta: vaciando los órganos de vidas que no merecen ser vividas. El médico y el enfermero ya han comenzado un proceso de *lupificación* (tanto el licántropo como el *homo sacer* viven en un estado de naturaleza que es luego alterado por la ciudad, conformando la figura de estado de excepción), que los sitúa en la marginalidad absoluta, incluso del propio estado de excepción. Es por esto que el límite entre la vida civilizada y la barbarie –que bien podría traducirse a la oposición hombre-lobo y hombre– se transforma en una exclusión-inclusión. Las reflexiones sobre el estado de naturaleza asimilado al estado de excepción, y la paralela asociación del hombre-lobo al *homo sacer*, nuevamente hacen eco de la situación en que se encuentran los responsables del tráfico de órganos, lógica que se verbaliza cuando el enfermero explica a la mujer del médico sus actividades: “ENFERMERO: Su marido es un gran cazador. ¿Y sabe por qué? Porque tiene filosofía y tener filosofía es una gran cosa. Yo, en cambio, no tengo filosofía, y por eso no sé cuánta maldad hay en mis actos. Ayer, por ejemplo, ante aquella tristeza espantosa... Sí, usted se preguntará: ‘¿Quién tenía una tristeza espantosa?’. Y yo le respondo: la liebre. Usted se preguntará: ‘¿Qué motivos puede tener una liebre de doce años para vender su ojo izquierdo?’. Y yo le respondo: dinero. Entonces la madre de la liebre le dice a su marido: ‘¿Lo compra o no lo compra?’. Y su marido le dice: ‘Necesitamos los dos’. Entonces la liebre salta y quiere escapar, y yo la sujeto y me mira con una tristeza espantosa, y me hace sentir que hay algo defectuoso en mí, algo que no sé explicarme porque no tengo filosofía... (Bebe) Luego, en el quirófano, mientras operábamos, su marido dijo: ‘El dolor de un inocente siempre es menor que el de la persona adulta, porque la inocencia mitiga el dolor gracias a la ignorancia’” (41). El sujeto infantil, en tanto *homo sacer*, habita un estado de excepción normalizado de forma tácita, un nuevo espacio en el que la *nuda vida* y la norma entran

en un umbral de indistinción entre lo humano y lo animal. Este cazador se esconde detrás de una filosofía estructurada sobre falacias, sin embargo, la práctica sistemática de este tipo de razonamientos lleva a un convencimiento sobre la legitimidad de la violencia aplicada sobre el perseguido. Cabe entonces preguntarse si este proceso de *lupificación* se asemeja al distanciamiento del mundo civilizado que viven los adultos responsables de los abusos de los niños, los padres traficantes, las señoras de la caridad cómplices del comercio sexual o los padres que alquilan a su hijo discapacitado.

Ausencias escénicas, presencias infantiles: entre el silencio y el murmullo

La cruzada de los niños de la calle tiene la peculiaridad de que los niños no hablan, están ausentes en casi toda la obra. Su presencia está marcada por voces provenientes de las alcantarillas, acrecentando la desesperación de los mayores. De esta manera, la infancia enmudecida por el maltrato se hace escuchar desde el silencio o desde un murmullo invasivo. En el final de cada escena las voces se hacen presentes con más ímpetu: “El vocerío infantil va adquiriendo cadencias musicales” (74) o bien: “La luz baja lentamente mientras se escuchan voces de niños murmurando excitados” (80). En algunas escenas los niños constituyen una amenaza, como cuando Estropajo dice: “¿Ve la selva toda devastada? Esos niños son una calamidad ecológica, royendo todo a su paso... ¡Y toda esa turba que los persigue, que se dedica a cazar a los rezagados...! ¿Le da miedo esa gente, o qué?” (123). Así, se genera una tensión entre la ciudad y las alcantarillas, entre la luz y la oscuridad.

Más allá de su función de denuncia social, la obra parece rebelarse contra el funcionamiento ya normalizado del sistema social que tiene como mercancía de flujo a la población más desvalida. Pero, por parte de los adultos, también está el temor a una ciudad sin niños, a una ciudad donde los hombres lobos se queden sin presas. En este sentido, la obra se cierra con una esperanza ambivalente, en un territorio de fantasmas. Cuando la niña líder parece haber llegado a la meta, con todos los niños siguiéndola, supera el murmullo para articular un discurso: “NIÑA: Yo no nací así, no. ¿Sabes qué fue? Fue un hombre que me quitó los ojos, antes yo no



era así, no (...). Por culpa de que pensaba: voy a morir ahora mismo, pero yo no quería morir, y los niños, todos, eran mi familia, tenía un montón de niños de la calle, ¿sabes?, yo era su madre... Y yo los besaba y les decía: '¡Corre y no pares nunca de correr!', y entonces vi a Espoleta que venía corriendo hacia mí y yo grité: '¡Espoleeetaaa! ¡Espoleeetaaa!' (...) tenía ocho años Espoleta, no estaba para morir (...). ¿Y sabes por culpa de qué? Para que podamos pasar. Y lo que yo le digo es que cuando lleguemos al otro lado, vamos a conseguir acomodo para todos, nadie va a dormir en la calle (...) cuando el ángel se me apareció, iba vestido de policía, ya ves, vestido igualito que ellos" (145). La única escapatoria de estos niños es desfilarse por las alcantarillas en un éxodo sin meta clara. ¿Están vivos o muertos al final de la jornada? Al menos están lejos de sus verdugos. Los niños son mercancía del mercado negro, objetos de intercambio y abuso, sujetos del deseo torcido. Pero logran revertir esta condición y configurarse como fuerza atemorizante de rebelión, ausencia deliberada. ¶

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 1998. Impreso.

---. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001. Impreso.

Amar, Mauricio. "El cuerpo desencarnado. Apuntes para una teoría de la infancia como resistencia". *Actuel Marx Intervenciones 9. Cuerpos contemporáneos: Nuevas prácticas, antiguos retos, otras pasiones*. Santiago: LOM Ediciones, 2010. Impreso.

Milanich, Nara. "A la sombra de la ley: los niños en la historia y sociedad de América Latina". *Revista de Derechos del Niño*. 2003: 235-249. Impreso.

Sanchis Sinisterra, José, comp. *La cruzada de los niños de la calle*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001. Impreso.

Sassen, Saskia. *Los espectros de la globalización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Tijoux, María. *Actuel Marx Intervenciones 9. Cuerpos contemporáneos: Nuevas prácticas, antiguos retos, otras pasiones*. Santiago: LOM Ediciones, 2010. Impreso.

T R A D U C C I Ó N

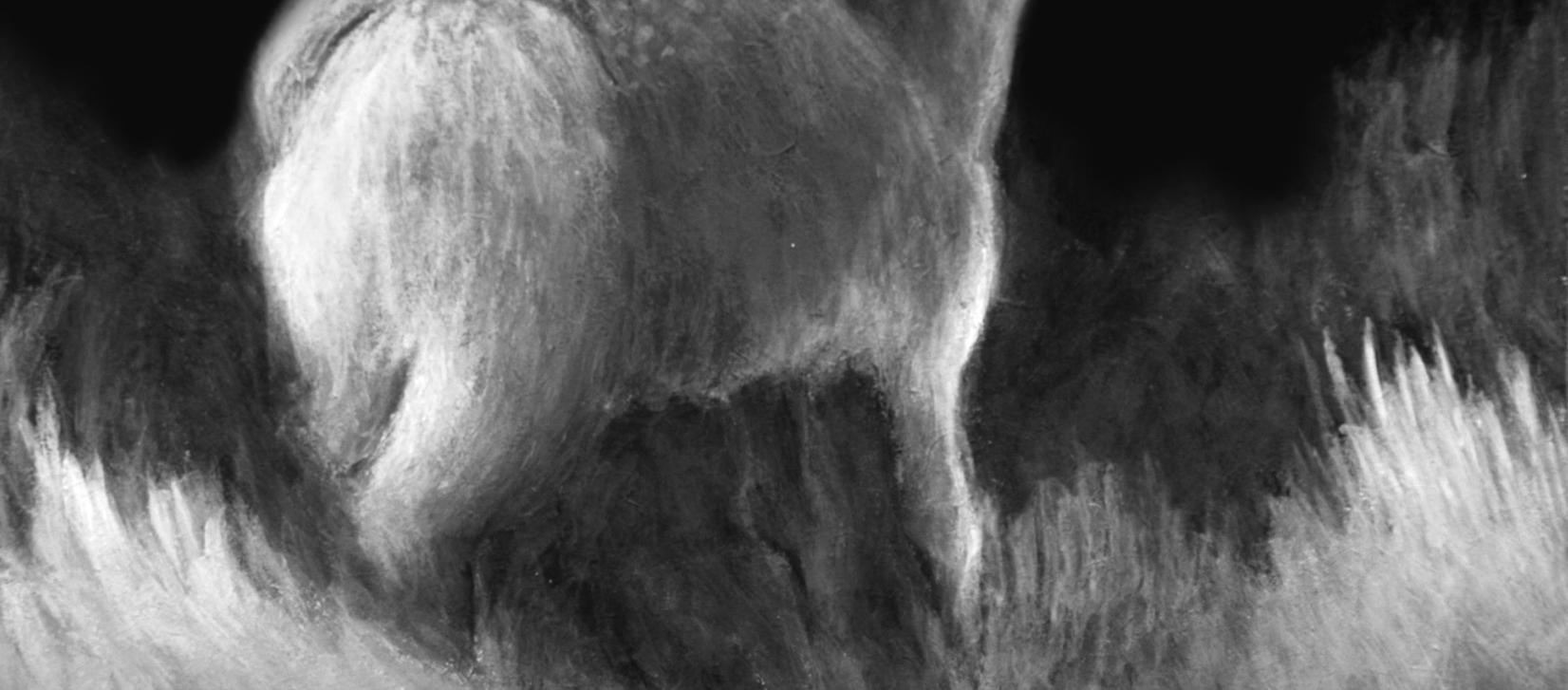
Chus Pato: Poemas

Por Ana Gorría

La obra poética de Chus Pato (Galicia, 1955) supone un envite tanto a la disposición de los grandes relatos como a los esquemas de representación en los que se han formado los núcleos convencionales de la imaginación. Cada poema abre espacios en los que las relaciones entre la condición poética y la condición política de la experiencia estética hallan un punto de encuentro y diálogo en el tratamiento de la historia, y también en el tratamiento del lenguaje que elude la propia noción de literariedad en su propósito de llevar a cabo aperturas de sentido. Los estratos de lo real, de esta manera, se presentan en su condición informe, expandida, abierta. No obstante, a pesar de su aparente apertura a la formalización de esquemas en los que se sitúa la reflexión sobre la historia, la poeta gallega crea una retórica de extraordinaria precisión.

Ha publicado los libros de poesía *Urania* (Calpurnia, 1991); *Heloísa* (Espiral Maior, 1994); *Fascinia* (Toxosoutos, 1995); *Ní nive* (Edicions Xerais, 2000); *m-Talá* (Edicions Xerais, 2000); *Charenton* (Edicions Xerais, 2003); *Hordas de escritura* (Edicions Xerais, 2008); y *Secesión* (Galaxia, 2009). Ha recibido los galardones Premio Losada Diéguez por los libros *Ní nive* y *Hordas de escritura*. Este último recibió además el Premio Nacional de la Crítica.





ela fala do corpo del coma se non guardase relación con ela, falaría de su propio ser do mesmo xeito;
fala dos corpos como dunha natureza

os corpos teñen nome, ela constrúe frases a partir do nome
os corpos, os nomes que pronuncian eses corpos, son compactos, mesmo anteriores ao concepto
“orgánico”; sitúase fronte a eles mediante una transmisión oral, como quen di
–a montaña foi arrasada polos tanques inimigos

os corpos, os nomes tal e como ela fala, pertencen á destrución e á resurrección corpórea dos mortos
–medrade, multiplicádevos

(nada común existe na linguaxe)

2.

así o poema, un sangue que mantén á raia aos defuntos, que todo o atrae

o mito –ao igual que o eu, a memoria, a greta, o tempo, a copula e o soño– une o inaudito

cara a unha porta esmaltada azul onde os animais son deuses e implosionan

Escritura

O mundo dorme na escritura, retirado, na maior intimidade, ausente

A escritura carece de profundidade, pero a súa raíz é a Terra mide a intimidade, a intimidade dos corpos

O fondo, a voz, a tacto, a semellanza, o ollo



ella habla del cuerpo de él como si no guardara ninguna relación con el de ella, hablaría del propio de la misma forma; habla de los cuerpos como de una naturaleza

los cuerpos tienen nombre, ella construye frases a partir del nombre
los cuerpos, los nombres que pronuncian esos cuerpos, son compactos, incluso anteriores al concepto “orgánico”; se sitúan frente a ellos mediante transmisión oral, como quien dice:
–la montaña fue arrasada por los tanques enemigos

los cuerpos, los nombres tal y como ella habla, pertenecen a la destrucción y a la resurrección corpórea de los muertos
–creced, multiplicaos

(nada común existe en el lenguaje)

2.

así el poema, una sangre que mantiene a raya a los muertos, que todo lo atrae

el mito –al igual que yo, la memoria, la grieta, el tiempo, la cópula y el sueño– une lo inaudito

hacia una puerta esmaltada azul donde los animales son dioses e implosionan

Escritura

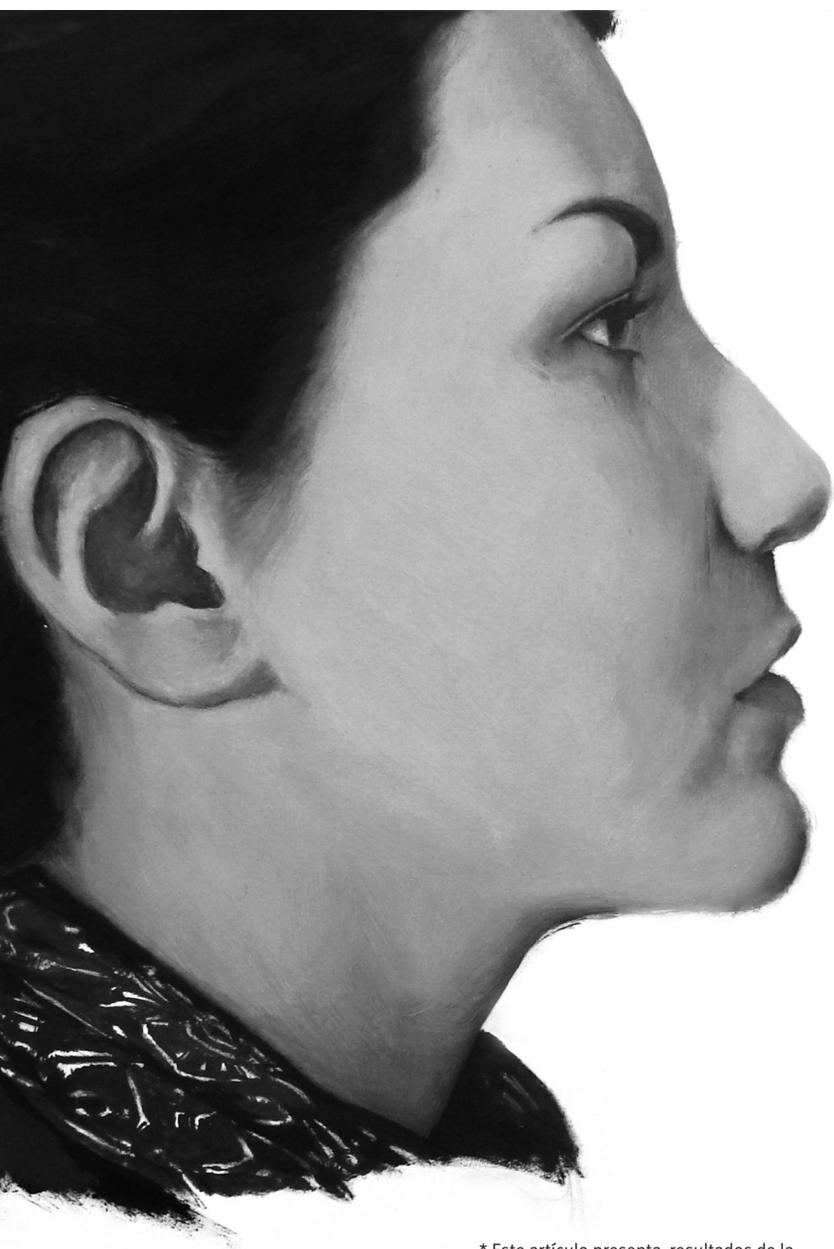
El mundo duerme en la escritura, retirado, en la mayor intimidad, ausente

La escritura carece de profundidad, pero su raíz es la tierra mide la intimidad, la intimidad de los cuerpos

El fondo, la voz, el tacto, la semejanza, el ojo

Reescrituras de la infancia en *Annie John* de Jamaica Kincaid

Por Lucía Stecher Guzmán



La crítica que lee a Jamaica Kincaid como parte de un colectivo mayor de escritores caribeños inmigrantes en Estados Unidos tiene grandes dificultades para hallar en su narrativa los rasgos que normalmente se atribuyen a los textos étnicos. Entre estos destacan el privilegio de lo colectivo sobre lo individual, el desarrollo de historias corales y polifónicas y, en el caso de muchas autoras, el rescate de las genealogías y vínculos entre mujeres. Las novelas de Kincaid se caracterizan por el empleo de una sola voz que despliega una perspectiva profundamente individual y crítica de su entorno social. Pese a que hay otras autoras y autores que también reconstruyen sus experiencias infantiles, es difícil encontrar una que desarrolle un punto de vista tan ácido contra la sociedad de origen y exprese un deseo tan extremo de autonomía individual. Un aspecto en el que sí coincide con otras autoras caribeñas inmigrantes es que su principal referente lo constituye su isla natal, Antigua, a la que vuelve una y otra vez en sus ficciones.

La novela de formación de protagonista femenina

En la novela *Annie John* (1985), Kincaid relata la infancia y adolescencia de la protagonista en Antigua, centrándose en la evolución de la relación madre-hija: desde la admiración y la dependencia hasta la necesidad de llevar a cabo una dolorosa ruptura con la madre y, hacia el desenlace, con toda la isla. Esto hace que se la pueda considerar un *Bildungsroman* o novela de formación: la representación literaria de “las experiencias de la niñez y adolescencia en un proceso de aprendizaje y maduración que tiene como finalidad la integración del individuo a su contexto social” (Lagos 30). Este subgénero literario busca expresar la complejidad del desarrollo humano poniendo énfasis en la crucial transformación que se produce en el tránsito de la niñez-juventud a la edad adulta. El individuo ocupa un lugar central en la narración, la que se estructura, casi exclusivamente, en torno a la descripción de la vivencia a través de la cual se logra superar el desajuste yo-mundo. Esta tensión juega, para Lukács, un rol primordial en la evolución de la novela moderna y es resuelto de manera particularmente positiva en el *Bildungsroman*, que en su forma clásica suele terminar con la adecuada integración del héroe en su medio social. María Inés Lagos, en el texto *En tono mayor: Relatos*

* Este artículo presenta resultados de la investigación realizada por la autora en el marco del Proyecto Fondecyt 11080065.



En *Annie John* los dos principales ejes de identificación y conflicto de la protagonista están constituidos por la figura de la madre y por la educación en un sistema colonial. La novela muestra el paso de la infancia a la adolescencia como una caída desde una simbiosis paradisíaca con la madre a una situación de profundo aislamiento.

de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica, amplía la definición canónica del *Bildungsroman* a través de la inclusión de la categoría de género-sexual: en las novelas de escritoras latinoamericanas del siglo xx, los hitos principales y las metas del desarrollo de las protagonistas difieren sustancialmente de las trayectorias trazadas para los personajes masculinos del *Bildungsroman* tradicional. Si de un varón se espera que llegue a ser un adulto autónomo, independiente y exitosamente inserto en el mundo público, a la joven mujer se la conmina a ser sumisa, dependiente y hogareña. En general, las obras de ficción escritas por mujeres suelen tematizar la discrepancia entre los deseos de la(s) protagonista(s) y los roles y expectativas que el medio social deposita en ellas (Pratt 19).

Por otra parte, la crítica literaria ha debatido también en torno a las especificidades de las novelas de formación escritas por afrocaribeños que, según Geta LeSeur, se caracterizan por los esfuerzos de sus narradores por “recordar las raíces de la infancia y descubrir la verdad sobre sí mismo(s) y el hogar” (1). En estas novelas, la infancia suele ser evocada como una etapa idílica, en la que la comunidad y la familia constituyeron sólidos referentes afectivos. Dentro de este mundo, las mujeres juegan un rol central, pues la figura del padre suele ser bastante lejana o totalmente ausente. La relación madre-hija es representada como el vínculo infantil más importante de las protagonistas, que se debaten en su crecimiento entre la ruptura con la figura materna y la consolidación de espacios de comunicación y solidaridad femenina.

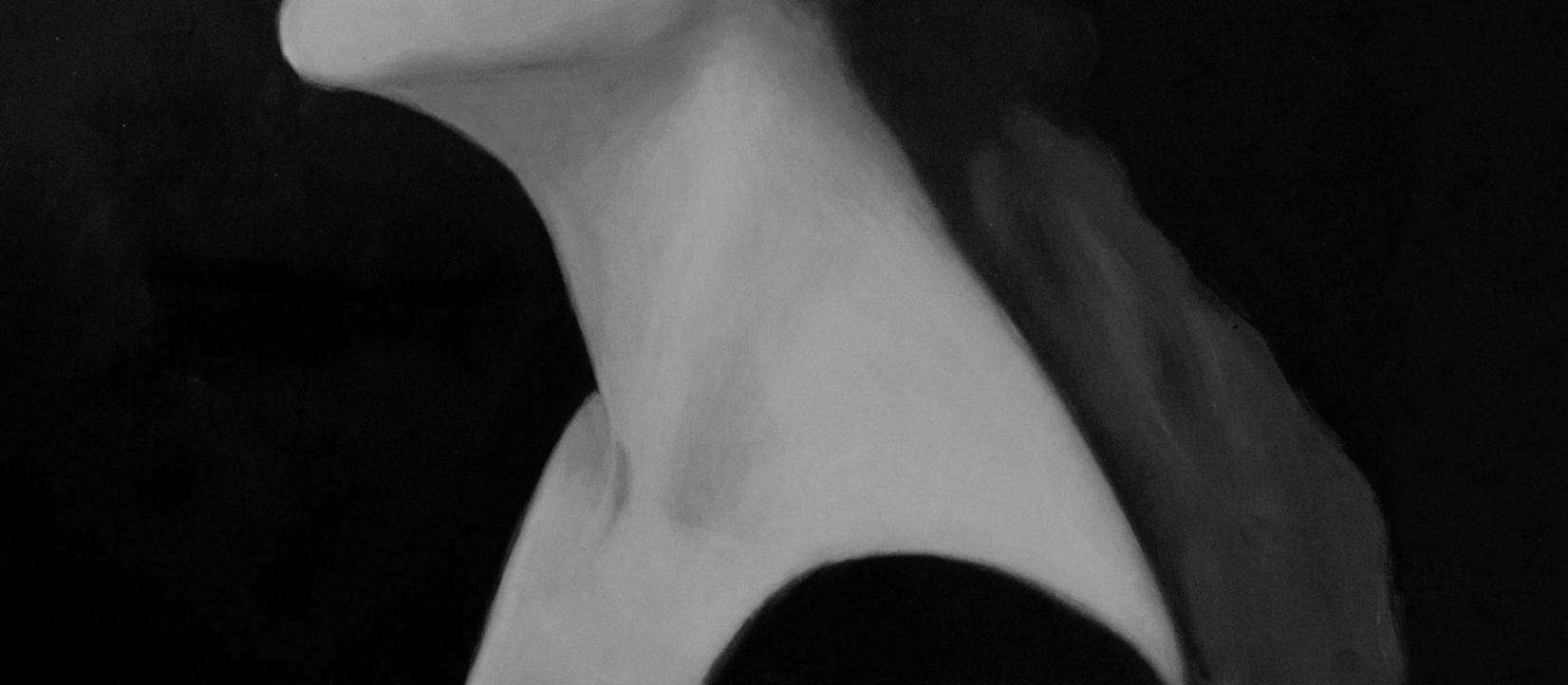
En *Annie John* los dos principales ejes de identificación y conflicto de la protagonista están constituidos por la figura de la madre y por la educación en un sistema colonial. La novela muestra el paso de la infancia a la adolescencia como una caída desde una simbiosis paradisíaca con la madre a una situación de profundo aislamiento. La protagonista siente que su madre la rechaza apenas empieza a alejarse de la niñez, lo que la lleva a distanciarse de ella. El tiempo se divide así entre la rememoración de la narradora de su vida en Antigua –desde un presente indeterminado de su experiencia exílica– y los “viejos tiempos” de un amor materno incondicional y la nueva realidad que se empieza

a dibujar al compás de las transformaciones físicas de la pubertad: “Cuando traspiraba mi olor era extraño, como si me hubiera convertido en un animal extraño” (25).

La ambivalente relación de Annie John con su madre es extrema y los sentimientos oscilan desde el amor más incondicional hasta el odio más profundo: “[N]unca había amado así a alguien y nunca había odiado así a alguien” (88). La narradora vincula el paso del amor al odio con el momento en que su progenitora empieza a poner límites a la simbiosis entre las dos y le insiste en que debe comportarse como una señorita. La salida del paraíso infantil también se ve acompañada del desarrollo de una mirada crítica hacia la educación colonial que disponía que “todos nosotros celebremos el cumpleaños de la reina Victoria” (76). En este punto confluyen la crítica a la educación colonial y el rechazo a la imagen materna, que vistas en conjunto permiten interpretar la figura de la madre y los conflictos con ella como una metáfora de la relación entre los sujetos colonizados y el poder colonial, tal como lo han señalado Ferguson, Covi y Murdoch en sus análisis de la obra de Kincaid.

La muerte, la madre y la distancia

El fin de la infancia como estado de perfecta armonía con la naturaleza y con la madre, es prefigurado en la novela con la pérdida de inocencia que provoca en la protagonista una revelación profundamente conmovedora: el descubrimiento de que no solo muere la gente extraña y desconocida, sino también las personas cercanas e incluso las niñas de su edad. *Annie John* se inicia con los recuerdos de la narradora del momento en que descubre la posibilidad de la muerte, lo cual le produce una mezcla de terror y fascinación. Se simboliza así el fin de la infancia de la protagonista y, de la mano de esta, la de la cercanía con su madre. La brecha entre la protagonista y su madre empieza a abrirse cuando la primera ve a su progenitora con una niña muerta entre sus brazos, la cual puede ser considerada como una proyección de sí misma: “Un día, una niña más pequeña que yo, una niña cuya madre era amiga de la mía, se murió en los brazos de mi madre (...). La madre de Nalda lloró tanto que mi madre tuvo que ocuparse de todo y como los niños no son preparados por enterradores, mi madre tuvo que preparar a la pequeña niña



para su entierro. Entonces empecé a mirar las manos de mi madre de otra manera; habían acariciado la frente de la niña muerta, la habían bañado y la habían depositado en el ataúd que construyó mi padre (...). Por un tiempo no pude soportar que mi madre me acariciara o me ayudara a bañarme. Sobre todo no podía soportar la visión de sus manos reposando tranquilamente en su regazo” (5-6). Las manos que antes la habían cargado, acogido y acariciado en los momentos de mayor intimidad y apego, aparecen en este pasaje como receptáculos de la muerte, antecámaras de la disolución. A partir de este momento, Annie John empieza a sentir que la cercanía con su madre es una amenaza a su integridad y que, para salvarse, debe distanciarse. La madre, a su vez, tiene grandes dificultades para acompañar los cambios físicos y psicológicos que vive su hija, por lo que le envía señales ambivalentes que la niña lee como rechazo.

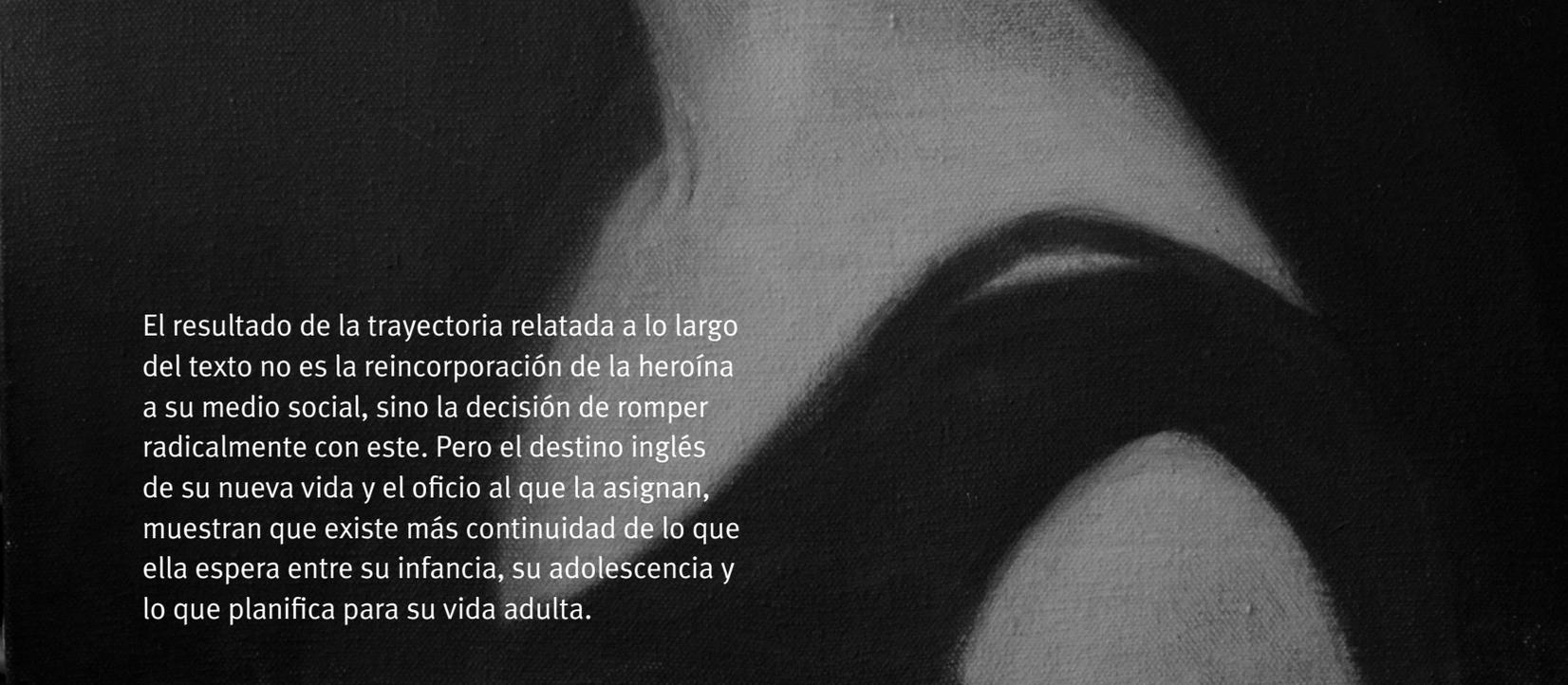
Escenas de lectura y escritura

En el modelo clásico del *Bildungsroman* el héroe suele ser un niño dotado y sensible que, al rechazar las restricciones del hogar, lo abandona para viajar por el mundo. En sus desplazamientos se enfrenta con una serie de obstáculos para, finalmente, reincorporarse a la sociedad ocupando el lugar que le corresponde y solucionando la disconformidad inicial. En las novelas de formación de protagonista femenina, el viaje juega un rol de menor relevancia para la maduración debido, sobre todo, a que las mujeres tienen evidentemente menos posibilidades de alejarse solas del hogar. Sin embargo, en los textos de escritoras caribeñas inmigrantes, el viaje sí suele ser una de las etapas importantes del desarrollo personal, aunque tiende a estar representado como el punto final de la infancia/adolescencia y, en algunos casos, como el inicio de una nueva etapa.

La lectura y la escritura en *Annie John* juegan un rol semejante al del viaje en las narrativas clásicas de formación. Las historias y descripciones que encuentra la protagonista en los libros le permiten explorar nuevos entornos e imaginar otro tipo de relaciones y trayectorias. Además, solamente los libros alivian la sensación de soledad que deja en Annie el conflicto con su madre. Esa protección interna que le confiere la lectura tiene un correlato exterior, real: en el sótano de la

casa, la protagonista se apropia de un lugar secreto en el que no solo puede leer sin ser interrumpida, sino que puede esconder los libros que roba, “luego de leer un libro, me haya gustado o no, no podía soportar separarme de él” (55). Hacia el final de la novela la significación de la lectura sigue siendo relevante: la protagonista recorre con la vista y la memoria los lugares importantes de su infancia y únicamente se refiere con cariño y temprana nostalgia a la biblioteca pública. “Pasamos por la biblioteca y si hubo algo en esta caminata por lo que hubiera podido llorar, lo más seguro es que hubiera sido ese lugar” (142).

La escritura es fundamental en la subjetivación de Annie John, un ejemplo de esto se expresa en el ensayo autobiográfico que escribe como tarea para el colegio al que acaba de ingresar. El relato es reproducido en forma íntegra en el cuerpo de la novela y se centra en la relación de la protagonista con su madre, por lo que puede ser leído como una puesta en abismo de la historia principal. Existe, sin embargo, una importante diferencia entre ambas narraciones. En el ensayo escolar la protagonista se permite mostrar las cosas como hubiese querido que fuesen y no como fueron realmente, narrando en términos idílicos su profunda angustia frente a la momentánea desaparición de su madre luego de un baño conjunto en el mar: “[C]uando nadábamos de esta manera, pensaba que éramos como las imágenes de mamíferos marinos que había visto, mi madre y yo, desnudas en el agua de mar” (42). El escenario de este relato recrea el momento de mayor conexión entre madre e hija: el acuático y difuso entorno uterino en el que la madre conecta a la hija con los sonidos y sensaciones del mundo externo. Luego, en una de sus salidas solitarias al mar, la madre desaparece de la vista de la hija, que se ve presa de una angustia insoportable. Pese a la corta duración de la separación, este momento reaparece en reiteradas pesadillas. La niña le cuenta a su madre sus terribles sueños y, en relación a la respuesta que esta le da, se produce la divergencia entre lo que Annie John escribe para el colegio y lo que, según el relato principal, ocurre en la realidad. En la primera versión la madre acoge a la niña, la tranquiliza y le asegura que nunca la abandonará, mientras que en la rectificación que hace la narradora –donde cuenta lo que realmente pasó–, la madre simplemente recrimina a la hija



El resultado de la trayectoria relatada a lo largo del texto no es la reincorporación de la heroína a su medio social, sino la decisión de romper radicalmente con este. Pero el destino inglés de su nueva vida y el oficio al que la asignan, muestran que existe más continuidad de lo que ella espera entre su infancia, su adolescencia y lo que planifica para su vida adulta.

por comer frutas inmaduras antes de dormir. La narración autobiográfica de Annie John aparece así como una instancia de reparación, un breve espacio en el que ella tiene más poder que su madre y puede determinar el curso de la relación de ambas. El relato expresa tanto la impotencia de la protagonista en relación a la madre que percibe como omnipotente y distante, como la posibilidad que le brinda la escritura de enmendar una experiencia dolorosa. A través de un proceso activo de selección y rearticulación poética de sus recuerdos, este ensayo funciona como carta de presentación de la protagonista ante su profesora y sus compañeros. Según ella, es por eso que decide darle a su historia un mejor final del que realmente tuvo, ya que no podía soportar “que nadie viera en qué mal pie estaba con mi madre” (45). Por otra parte, como señala Giovanna Covi, este escrito de Annie John puede ser interpretado como una metáfora del carácter autobiográfico de la novela, la cual demuestra “que las ‘mentiras’ deben ingresar a la autobiografía cuando es escrita para una audiencia pública” (74). Como señala Kincaid: “Escribo sobre mí misma la mayor parte del tiempo, y sobre cosas que me han pasado a mí. Todo lo que digo es verdad, y todo lo que digo no es verdad” (Bonetti 125).

El viaje final

La novela concluye con la protagonista partiendo hacia Inglaterra, donde sus padres la envían para que estudie enfermería y donde ella quiere ir para poner la mayor distancia posible con su mundo de origen. Así, el resultado de la trayectoria relatada a lo largo del texto no es la reincorporación de la heroína a su medio social, sino la decisión de romper radicalmente con este. Pero el destino inglés de su nueva vida y el oficio al que la asignan, muestran que existe más continuidad de lo que ella espera entre su infancia, su adolescencia y lo que planifica para su vida adulta. Pese a haberse rebelado contra las enseñanzas maternas que buscaban convertirla en una señorita y enfrentado al sello colonial de su formación escolar, finalmente termina viajando a la capital metropolitana para seguir una profesión profundamente asociada al despliegue de habilidades y virtudes femeninas. En el momento de partir, Annie John solamente piensa en la forma única que debe tomar su vida: “[M]e había propuesto que, pasara lo que pasara,

el camino para mí tomaría una sola dirección: lejos de mi hogar, lejos de mi madre, lejos de mi padre, lejos del cielo siempre azul, lejos del calor siempre presente” (134). En vez de constituir el inicio de una trayectoria de formación, como en el *Bildungsroman* clásico, con su viaje final Annie John decide poner una distancia física con el mundo que le es tan dolorosamente cercano y distante a la vez. Si se va lejos, si interpone un océano entre su isla y su nueva vida, es porque no ha podido resolver la simbiosis con su madre, ni cree en las posibilidades que le ofrece su sociedad colonizada. Pese a ello, al recuperar a través de la escritura su infancia en Antigua, la narradora recompone los puentes cortados con un mundo poblado por lugares y personas a los que juró no volver a ver nunca más. ¶

Bibliografía

Bonetti, Kay. "An Interview with Jamaica Kincaid". *The Missouri Review* 15.2. 1992: 125-142. Impreso.

Covi, Giovanna. *Jamaica Kincaid's Prismatic Subjects: Making Sense of Being in the World*. London: Mango Publishing, 2003. Impreso.

Ferguson, Moira. *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994. Impreso.

Kincaid, Jamaica. *Annie John*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1997. Impreso. (Las citas referidas a este libro están traducidas por la autora).

---. *Lucy*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1990. Impreso.

Lagos, María Inés. *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996. Impreso.

LeSeur, Geta. *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman*. Columbia: University of Missouri Press, 1995. Impreso. (Las citas referidas a este libro están traducidas por la autora).

Murdoch, H. Adlai. "Severing the (M)other Connection: The Representation of Cultural Identity in Jamaica Kincaid's *Annie John*". *Callaloo* 13. 1990: 325-340. Impreso.

Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: Harvester, 1982. Impreso.

INÉDITOS

Ana Becció

(Buenos Aires, 1948). Poeta, traductora y Licenciada en Letras por la Universidad Central de Barcelona. Ha publicado *Como quien acecha* (Editorial de la Flor, 1973); *Por ocuparse de ausencias* (Último Reino, 1983); *Ronda de noche* (Taifa, 1987); y *La visita y otros libros* (Bruguera, 2007). Entre 1973 y 1975 se hizo cargo de la edición de los “Cuadernos” de la revista *Crisis*. Editora de la obra completa de Alejandra Pizarnik – poesía, prosa y diarios –, publicada en tres volúmenes por Random House Mondadori. Ha traducido, entre otros, a Allen Ginsberg, Anne Carson, Djuna Barnes, Tennessee Williams y Pascal Quignard. En 2008 recibió el XI Premio Ángel Crespo de Traducción Literaria, por su traducción al español del libro *Lezione de tenebre* de Patrizia Runfola. Desde 1976 reside en Barcelona.

Ceñida provincia
tomada, bordes ya no

ahora
ausencia y
ahí, denso
el cuerpo, denso
por mi densidad
ahora exaltada,
densa y dispersa,
oh

¿júbilo? Acaso
mi boca, acaso
mi habla,
en qué boca
en qué habla

hubo saldos, mentiras,
noches tuyas timadas
a fuerza de palabras

en la boca la noche

Verías, las verías como
alas, y ala sola vos
y tú que a vos vendría, a ver,
a vernos, verías

(cansa hablarnos, y andar
por ahí sin estar, como quien
no, apenas no)

las verías a ellas entonces
decirse, como palabras foscas
tocadas de esa voz
tejida con hilos tan ahilados
que, pienso, ¿nos abrigan,
nos dan abrigo a la sombra?

verías a las que miman vida
¿las verías?

y si te lo pido, digo, si a vos
pido que esta noche abra
la tela tibia de nosotros
que andamos tan solos
entre tanta tanta tanta
redolorida cosa que no sé

El poema, “eso” quisimos;
el texto, eso tuvimos;
la voz deshecha, las perdidas
rondas de la voz.

Solita sola: rebeldías de infancia en la narrativa brunetiana

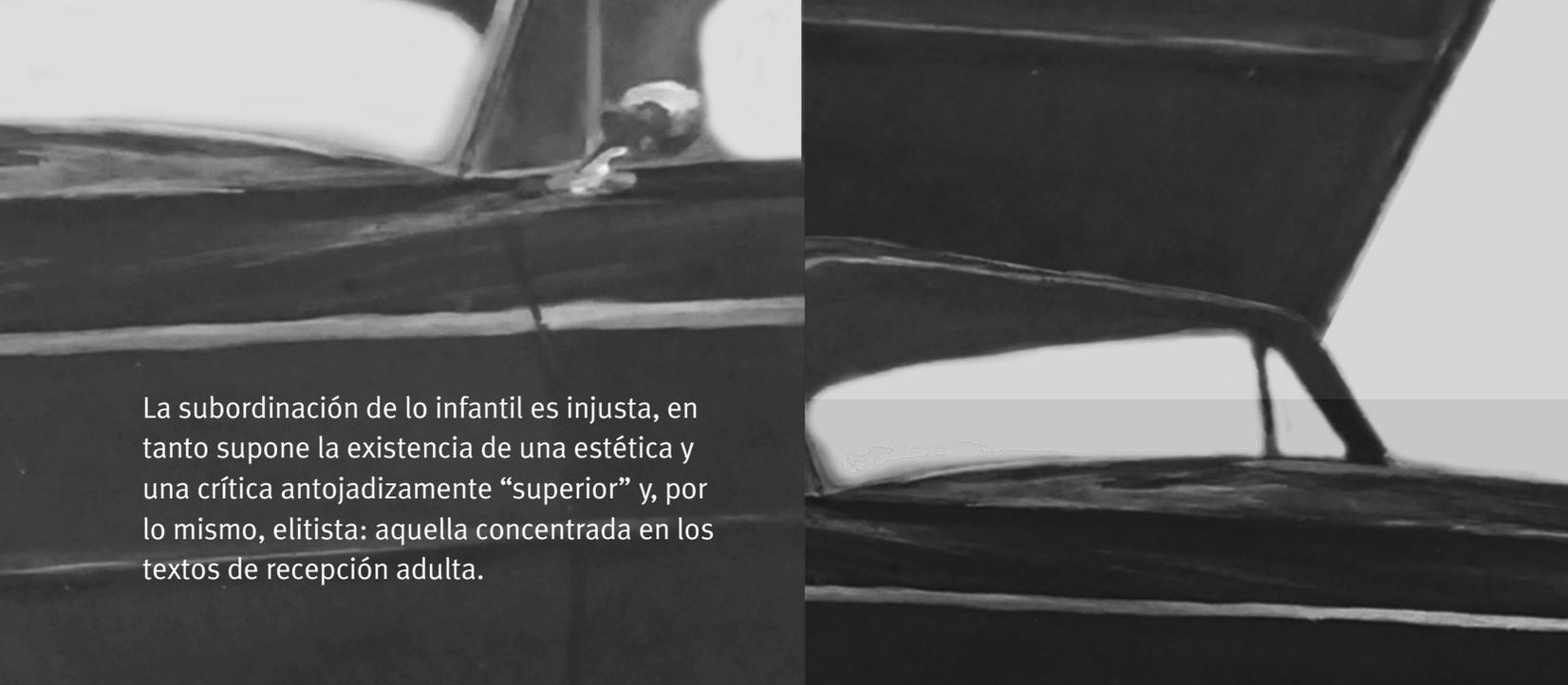
Por Lorena Amaro Castro



Es conocida la subordinación del tema de la infancia en el campo cultural. Una serie de prejuicios hacen de los contenidos infantiles cuestiones “menores”, supeditadas a otros quehaceres e interrogaciones. En Chile esto es así hasta el punto que autoras vinculadas al tema, como Gabriela Mistral y Marta Brunet, son encasilladas en imágenes autorales engañosas, edulcoradas o mezquinas. En el caso de Brunet, como destaca Rubí Carreño, se proyecta el a veces denigratorio estereotipo de la solterona, revés de la “madre simbólica” o espiritual, rótulo mistraliano (párr. 18). La operación pasa por la propia construcción autoral de Brunet, quien recoge y perpetúa el estereotipo: “[S]e construirá como escritora para niños, como ‘hermanita hormiga’, y dejará a la sombra su producción más transgresora” (párr. 18).

La subordinación de lo infantil es injusta, en tanto supone la existencia de una estética y una crítica antojadizamente “superior” y, por lo mismo, elitista: aquella concentrada en los textos de recepción adulta. Se ignoran la especificidad y problemas que entraña la construcción de los textos destinados a los niños. En lo referente a las representaciones de la experiencia infantil, solo muy recientemente la crítica literaria local ha reparado en la infancia como construcción cultural y simbólica relevante. Asimismo, es reciente la atención puesta sobre el carácter transgresor de la producción brunetiana. La autora fue asimilada por el canon, pero desde miradas homogeneizadoras que rescataban su carácter criollista y cierta masculinidad en su prosa; pasaron décadas para que el poder desestabilizador de sus textos fuera puesto a la luz. Es quizá desde la aparición en 1967 del prólogo “La condición humana de la mujer” de Ángel Rama, que un considerable *corpus* de artículos apuntan a estas cuestiones. Eugenia Brito, Rubí Carreño y Grínor Rojo, entre otros, se refieren a la inserción que Brunet hace en su obra de situaciones relativas a la modernización nacional, donde los personajes sufren las consecuencias del desencuentro entre la economía capitalista y la tradición del campo chileno.

* Este artículo es una versión de un fragmento del prólogo a las *Obras completas* de Marta Brunet, “‘En un país de silencio’: narrativa de Marta Brunet”, que será publicado en la colección Biblioteca Chilena de la Universidad Alberto Hurtado y también bajo el sello de Editorial Universitaria.



La subordinación de lo infantil es injusta, en tanto supone la existencia de una estética y una crítica antojadizamente “superior” y, por lo mismo, elitista: aquella concentrada en los textos de recepción adulta.

Pienso, de todos modos, que este esfuerzo crítico no ha trascendido mayormente al público lector, que desconoce los textos en los que la autora aborda temas como la democracia, el feminismo y el americanismo. La misma infancia en tanto tema y símbolo de su quehacer es ignorada y suele ser abordada como una suerte de “otro domesticado” (Goodenough et al. 2) que no corresponde desentrañar porque, como señala la etimología de la palabra, la *infantia* es “inefable”. Sin embargo, los protagonistas infantiles de la escritora son, por decir lo menos, elocuentes. Se encuentran en un espacio fronterizo donde despuntan los temas del lenguaje, el género y la identidad, facilitando la elaboración de discursos a contrapelo del oficial en el período de las modernizaciones en Chile.

En *Solita*, la “preferida” de Brunet –destinataria aparente de *Cuentos para Marisol* (1938), protagonista de los cuentos escritos a fines de los cuarenta bajo el título *Solita sola*, e importante personaje de la novela *Humo hacia el sur* (1946)–, se advierten fragmentos de una autobiografía inconclusa de la escritora. Los biógrafos de Brunet consignan rasgos que aparecen en su obra con cierta recurrencia: la madre enferma, el padre ausente, una niñez singular como hija única, cercana a los animales y a la vida campestre. Sobre esto escriben María Carolina Geel, Berta López y también Esther Melón de Díaz, quien plantea que el personaje de *Solita* es creado, sin duda, “con las evocaciones más definidas de su infancia” (12).

Marta Brunet perdió a su padre muy joven. Apunto a esa pérdida porque es remarcable en el discurso brunetiano la representación de las relaciones paterno-filiales y, yendo un poco más allá, la construcción de los personajes femeninos frente al ejercicio hegemónico del poder patriarcal. En *Humo hacia el sur*, *Solita* logra diferenciarse de la figura paterna. El padre en esta novela aparece decaído y cobarde, ajeno a la vitalidad imaginativa de su hija. Eugenia Brito ha escrito: “*Solita* observa las máscaras y disfraces con que su padre viste su rostro para aparentar alguien que no es: un hombre correcto, un caballero” (132). Ernesto Pérez necesita saciar sus necesidades sexuales fuera del hogar, donde en cambio exige a su esposa una conducta “virtuosa”, casi asexual; su modo de actuar es, a su vez, infantil, de una virilidad no

asumida, en la reflexión de Eugenia Brito. Como él, otros personajes de la novela viven en conflicto con la masculinidad y su imaginario tradicional, por ejemplo, el confidente de Pérez, don Juan Manuel de la Riestra, político que padece de impotencia sexual. Y es la presencia de *Solita*, a ratos incluso fantasmagórica (la amenaza de que la niña oiga lo que no debe oír), la que pone precisamente en cuestión varios de los conflictos adultos en torno a la identidad de género, lo aceptado socialmente y lo que constituye una transgresión.

La lengua: deseo y norma

Solita destaca entre los personajes infantiles de la autora porque esboza un discurso propio, que no es ahogado por los progenitores que procuran inculcar en ella “buenas maneras”. Su mirada funciona como una conciencia lúcida que recorre la novela, distanciándose de las voces adultas para incorporar elementos lúdicos e irónicos.

Como hija única, la niña está casi siempre sola (su nombre subraya esta condición): gusta de los animales y también de merodear por la casa en busca de interlocutores que le resulten interesantes (casi nunca los niños de su edad); con ellos despliega algo más que una particular inteligencia verbal: trasluce una reflexión de orden lingüístico. Así ocurre en el siguiente pasaje de *Humo hacia el sur*, en que la niña alimenta a su poni Mampato y es regañada por uno de los sirvientes del padre:

“Agradece el ‘Mampato’ con una serie de relinchos y botes, tan frenéticos que Bartolo viene a ver lo que pasa.

–No vai a entender nunca vos.

–Güeno, güeno –dice *Solita* remedándolo.

–Bien sabís que li’hace mal.

–A vos tamién ti hace mal el trago y lo más bien que seguís poniéndole... –y con cierto recelo mira a su alrededor. Si la oyeran... Sabe que le está absolutamente prohibido. ¡Pero es que a ella le gusta tanto hablar como habla Bartolo!... ¡Tanto! Sólo que los grandes no comprenden eso. Ni siquiera Mademoiselle lo entiende. Ella trata de hablar muy bien, con estirada corrección, cuando lo hace con el papá y la mamá. Hablar muy bien en cualquier idioma. ¿Por qué entonces no la dejan hablar bien el idioma de Bartolo? ¿Y el de los indios? ¿Y el del ‘Togo’? ¿Y el de ‘Don Genaro’? ¿Y el del

La búsqueda de lo “verdadero” en Solita no es tanto el murmullo de la otredad hablándole con palabras misteriosas, sino el hecho de que oírlas y valorarlas constituya una transgresión al orden simbólico, en una narrativa que fluctúa entre la mimesis y la indomesticación.

‘Mampato’, que tiene muy pocas palabras, pero es más exacto que ninguno? (...) Porque ella cree que la gracia no está en hablar siempre con un lenguaje bien estirado y planchadito, con tantas alforzas y puntillas de verbos y pronombres. ¡Con lo que le gustaría a ella revolver y enmarañar esas cosas! Lo que vale es el idioma ‘de veras’, ese que se aprende con los indios, o con el ‘Togo’ y ‘Don Genaro’, o con el ‘Mampato’, y que ellos saben sin haberlo aprendido, porque es el único que corresponde realmente, mágicamente, con las cosas que se dicen. Es sólo cuestión de quedarse oyendo cómo se articulan los sonidos, los vagos rumores, los imperceptibles gruñidos, y allí no hacen falta el odioso indicativo, ni el detestable subjuntivo, para saber de inmediato lo que significan y que la memoria los retenga con toda facilidad” (614).

A Solita le parece que únicamente es “verdadero” el lenguaje de los animales, peones e indios, construyendo así, desde su experiencia infantil, su propio mito adánico. En estas hablas, ella no solo observa, también vive, experimenta signos de autenticidad en un entorno lingüístico fajado por la gramática y un contexto social normativo, que percibe absurdo. Al mismo tiempo, el pasaje presenta un ideograma del “otro” que ha sido comentado como signo de distancia entre la figura autoral y el mundo popular que desea representar. Al respecto, Gabriel Castillo cita una entrevista hecha a la autora, donde ella afirma que le encantaba hablar en el lenguaje de los campesinos y que incluso trataba de entenderse con los animales. Él propone que Brunet establece de manera inconsciente “una relación reveladora”: “La sustitución de la representación de una distancia al sujeto individual por la representación de una distancia a un sujeto colectivo minoritario: el Campesino, que podría ser también el Pobre, el Mestizo, el Indio, el Negro, etc. Este gesto posee una réplica en la asociación campesino/animal, reveladora del principio de naturalización del sujeto y, por ende, de negación del individuo. Brunet da una salida de mucha calidad a tal sustitución pero no deja nunca de estar involucrada por ella” (35).

Es cierto que hay relatos, como “Doña Santitos”, en que esa distancia queda impresa en el doble juego lingüístico de ultracorrección de la narradora y la infracorrección del personaje popular. Este rasgo ha sido visto como una forma

de paternalismo y también, en el decir de Castillo, como un fracaso, en tanto “establecimiento literario de una encarnación mestiza”, que queda “mal dicha” porque es dicha “por otro”: “[D]esde otro incapaz de pisar el terreno de su alteridad en un gesto de identidad a ella” (36). Una distancia insalvable, que fue la que seguramente incomodó a Gabriela Mistral, cuando en 1928 escribía para *Repertorio Americano* sus objeciones al trabajo de la chillaneja: “Poseen vigor suficiente los personajes de Marta Brunet para que puedan bastardeárseles si les da el lenguaje ordinario. Yo entiendo los regionalismos como fenómenos colectivos de ternura por el suelo y por la costumbre, en el hábito doméstico, en la arquitectura a veces, hasta en el traje. Pero yo los detesto en el lenguaje” (90). Es interesante verificar este disenso, en lo que respecta a la oralidad, entre dos escritoras chilenas tan significativas en la construcción no solo de una genealogía para la literatura de las mujeres en América Latina, sino además igualmente invisibilizadas en lo que respecta a su quehacer intelectual y crítico, en décadas fundantes del discurso sobre lo nacional en Chile.

Sin embargo, y aunque se puedan discutir los resultados, me parece que la prerrogativa de Brunet es señalar zonas de sombra que solo su personaje más querido puede indicar en su discurso sobre la autenticidad. Las reflexiones de la autora, vehiculizadas por Solita, dan cuenta de una diversidad lingüística, no letrada, que ciertamente se asimila a un estado de naturaleza, pero que resulta un alegato frente a la corriente devastadora de la norma, es decir, frente a la construcción de una identidad nacional excluyente.

Prohibición y placer

Uno de los aspectos más complejos de la narrativa brunetiana es el trabajo con los códigos lingüísticos, el que le valió elogios a su depurado casticismo, pero también detractores, por su insistencia en el “abajismo” lingüístico, que aparecía disociado en los diálogos. El desafío de Brunet fue introducir elementos propios de la oralidad, remanentes simbólicos de una economía cultural no letrada. Es esa capacidad de inquietar la que, desde una perspectiva estética, resulta sorprendente y atractiva en su obra. La búsqueda de lo “verdadero” en Solita no es tanto el murmullo de la otredad



hablándole con palabras misteriosas, sino el hecho de que oír las y valorarlas constituya una transgresión al orden simbólico, en una narrativa que fluctúa entre la mimesis y la indomesticación, disponiendo de forma aparentemente inocua una suma de rebeldías.

Así, del mismo modo como disfruta de sus diálogos con el Mampato, Solita goza también de otros secretos, “secretos que no se pueden confiar a nadie, a los grandes” (615), por ejemplo, el placer de consultar a escondidas en la biblioteca paterna el Diccionario Hispano-Americano y la Enciclopedia Británica: “[T]iene la perfecta sensación de que las palabras son auténticas, que son ‘de veras’, desde adentro, que son como gente, mejor que gente, llenas de buena fe, de sinceridad y afecto” (617). Es la prohibición, el estigma que pesa sobre esas otredades –como sobre la cultura letrada a la que una niña, por su condición de género, debe acceder a escondidas– lo que moviliza la búsqueda de Solita, como se deja ver en esta reflexión en que una vez más el estilo indirecto libre filtra un comentario interesante: “¡Prohibido! Nunca entenderá cómo pudo haber un hombre tan odioso que inventara esa palabra. Aunque el día llegará en que comprenda que debe agradecerle esa agri dulce felicidad sostenida por pequeños terrores, con que ahora va a su escondrijo, saca el libro, se desliza por los patios hasta la biblioteca, cambia un libro por otro, torna a su escondrijo y allí lo deja asegurado” (617) –la cursiva es mía–. Siempre huyendo del padre, quien “en esto de la puntualidad es tan mecánico e inflexible como los propios relojes” (617); Solita construye su mundo personal con estos retazos, quedando suspendida su infancia luminosa en un paréntesis inusual, rodeada de sombras de niñas y adultas que cruzan los caminos de la narrativa brunetiana resignadas a la “soledad de la sangre”, y también a las soledades del cuerpo y la letra. ¶

Bibliografía

Brito, María Eugenia. “Territorialidades Nómades (sobre *Humo hacia el sur*, de Marta Brunet)”. *Revista de Teoría del Arte*. 2000: 132. Impreso.

Brunet, Marta. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1963. Impreso.

Cabo, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Impreso.

Carreño, Rubí. “Una escena crítica: estereotipos e ideologías en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal”. *Anales de Literatura Chilena*. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2002: 43-51. Web. 17 ago. 2011. <http://www.brunet.uchile.cl/estudios/rubi_carreno_ideologia.htm>

Castillo F., Gabriel. *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Ediciones UC, 2003. Impreso.

Goodenough et al. *Infant Tongues: The voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1994. Impreso.

Melón Díaz, Esther. *La narrativa de Marta Brunet*. San Juan: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1975. Impreso.

Mistral, Gabriela. “Sobre Marta Brunet”. *Repertorio Americano*. 1928: 89-90. Impreso.

Entrevista a Angélica Edwards: La aventura de la conversación

Por Antonio Riquelme y Angélica Vial

Hace treinta años, al regresar a Chile desde Francia después de haber cursado sus estudios en el Doctorado de Literatura en París VIII, Angélica Edwards (Santiago, 1938) creó la Hora del Cuento. En la biblioteca, lugar en el que se lleva a cabo, los alumnos de Educación Básica se reúnen a escuchar un relato clásico para luego dialogar en torno a él. Es en esta primera aproximación a la literatura donde Edwards se infiltra para trabajar, inspirada metodológicamente en el pensamiento educativo de Gabriela Mistral. Su experiencia da cuenta del desarrollo de un espacio pedagógico paralelo al habitual.

El aprendizaje que la autora ha acumulado durante estos años sobre la relación entre literatura e infancia ha sido plasmado en los libros *Para leer, contar y conversar* (Ediciones SM, 1996); *Hora del cuento* (Santillana, 1999); *Cuentos de Grimm y Perrault* (Cuatro Vientos, 2003); y *Cartas a profesores de básica* (Cuatro Vientos, 2007). Nos reunimos con ella para conversar y reflexionar sobre la influencia de la literatura clásica en los niños, y sobre la importancia de la oralidad y el diálogo, entendidos como experiencias que parecieran encontrarse en peligro.

ACARICIAD LOS DETALLES

“Contar es encantar” decía Gabriela Mistral, quien proponía la figura de un profesor-narrador que difiere del modelo actual de enseñanza, basado más en la acumulación de información que en la experiencia. ¿Crees que la actividad que llevas a cabo genera en los niños una disonancia respecto de la forma en que se les educa normalmente?

Me da la impresión de que los niños perciben lo que hago como algo muy distinto a lo que ellos están acostumbrados, y creo que es porque me centro en la oralidad, en contar el cuento, en conversar, y no en que escriban o tomen nota, que es lo que hacen en el colegio. En general, no se dan cuenta de que soy profesora y, cuando lo descubren, les llama la atención. He tenido anécdotas graciosas al respecto: una vez un niño empezó a hablar de cierto personaje de un cuento y dijo “es un imbécil”. En la parte de atrás de la sala había maestros; entonces, se dio vuelta y les dijo: “Perdonen los profesores por la forma de hablar: es un pelotudo”. Se excusó con ellos, pero no se le pasó por la mente que yo podía ofenderme, de lo que desprendo que conmigo hablan con una libertad que quizá no se ve estimulada en la sala de clases.

En todo caso, quisiera aclarar que cuando se habla de “hora del cuento” se piensa mucho en los “cuentacuentos”, pero ellos narran cuentos de memoria, y eso no tiene nada que ver con lo que yo hago: yo trabajo con el libro, leo el cuento y, después, conversamos en torno a él.

Sería ideal que los grandes también hicieran sus horas del cuento, que se interesaran más por el debate, pero nuestra sociedad no desarrolla la conversación.

Leyendo a Gabriela Mistral conocí el término y me interesé en su pensamiento, luego sucedió que por esa época fui a Francia y me di cuenta de que allí también se hablaba de “hora del cuento” en actividades parecidas a la propuesta por Mistral. Cuando volví a Chile pensé: voy a escribir sobre esto rápido, antes de que se divulgue de cualquier manera. Curiosamente, la escritura de *Hora del cuento* coincidió con la aparición de miles de horas del cuento, como si se hubiese puesto espontáneamente de moda el término.

¿Podrías describirnos tu forma de trabajo durante la Hora del Cuento?

El sistema es el siguiente: leo un relato, generalmente clásico, en su versión completa, y después llevo a los niños a conversar sobre él, pero sin incluir ninguna de esas herramientas “pedagógicas” que terminan matando la literatura. Primero les pido que den impresiones, después que opinen, les pregunto qué les gustó. Los hago observar los detalles –“acariciad los detalles”, decía Nabokov– para luego comentarlos. A partir de esas pequeñeces se va abriendo una conversación sin dirección fija, es decir, que no va cerrando los temas, sino abriéndolos constantemente. Cuando los niños se salen demasiado del tema, trato de volverlos al tronco; al principio les cuesta hablar, pero después se entusiasman y terminan queriendo abrirse a todo.

¿Crees que sería necesario implementar estrategias para fomentar este tipo de espacios de manera más sistemática?

La gente se entusiasma mucho con la idea de la Hora del Cuento, pero para mí es muy difícil enseñarle a alguien cómo llevar adelante una conversación, lo que es fundamental en el proceso. A mí me resulta natural hacerlo, por lo que he tratado de racionalizar ese método. Hay que buscar modos para que se aprenda a desarrollar el diálogo, porque se conversa poco en las casas, en los colegios, etcétera. Sería ideal que los grandes también hicieran sus horas del cuento, que se interesaran más por el debate, pero nuestra sociedad no desarrolla la conversación. Además, ¿cómo sistematizas una experiencia en la que participan entre veinte y treinta personas? Siempre sale alguien con un tema nuevo, y tienes que estar muy atento a lo que se está diciendo, porque no

sabes lo que va a pasar. Hay una frase muy linda de Borges en la que se refiere a la “tranquila aventura de la conversación”. En este caso, si tú ciñes la estructura, pasas a hacer una clase, porque en el fondo estás dirigiendo al que conversa, no le estás dando la posibilidad de que se exprese libremente, sino esperando que diga lo que tú quieres oír.

Por un lado, para conversar bien hay que evitar esa postura de profesor que pone el siete a quien cumple ciertas expectativas. Por otro, si te distraes y no sigues el ritmo, te quedas afuera del baile. Tiene algo de inquietante: hay treinta personas desconocidas frente a ti, cualquiera puede salir con algo muy agudo, y si te pierdes un detalle de eso, desaprovechas una línea de reflexión que puede ser novedosa. Creo que ahí está la dificultad de sistematizar algo cuya estructura pertenece al mundo de la creación, en el sentido en que el conocimiento nace en el diálogo, no sabes lo que va a venir. Por último, es importante que quien dirige la actividad haya estudiado los relatos, que los haya analizado profunda y diversamente, porque no se puede llegar a conversar de un texto literario sin conocerlo bien.

CULTIVAR LA ORALIDAD

A propósito de la importancia que tiene la conversación en la Hora del Cuento, ¿consideras que la literatura influencia al discurso?

Absolutamente. Tú te das cuenta cómo se va ampliando el vocabulario de los niños, la capacidad de debatir, de razonar, de fundamentar las ideas. Se va expandiendo el pensamiento junto al lenguaje. Yo creo que una persona con una fuerte formación literaria tiene mucho más manejo tanto del pensamiento como del lenguaje, y observa mejor las cosas, porque su mundo es más amplio que el común y corriente. Después de leer un libro, sales un poco distinta, enriquecida. Los lectores son menos prejuiciosos, miran las cosas como por primera vez siempre.

Es muy importante que los niños adquieran cierto conocimiento de la parte animal del ser humano, para que no se transformen ellos mismos en bestias; para que suavicen la agresividad, las conductas duras hacia el otro.

¿Piensas que la literatura expande los horizontes temáticos del sujeto?

Creo que la literatura amplía la visión de mundo, va abriendo intereses; el niño va observando cosas nuevas, espontáneamente, a través de lo que le entrega el cuento. En todo caso, cuando le lees a otros no estás imponiendo cosas; yo estoy lejos de operar como paloma mensajera. Se piensa mucho en la literatura como portadora de mensajes, y no: la literatura muestra un mundo creado, que tiene mucho que ver con la realidad, pero que no es la realidad. Los grandes autores no están pensando en entregar mensajes, sino en mostrar. La obra de arte es una muestra, como un cuadro: cuando lo miras no se te ocurre pensar que está tratando de decir algo específico. Yo creo que la obra literaria debe leerse igual a como se observa cualquier otro tipo de arte.

En la Hora del Cuento comienzas citando a José Hernández: “Atención pido al silencio y silencio a la atención”. Se suele hablar del fuerte vínculo entre literatura y oralidad, y del acto de leer como un desplazamiento del de contar, ¿crees que ambas acciones –narrar y escuchar– estarían en vías de extinción?

Me atrevo a decir que es al revés. Lo que pasa es que, como no existen grandes narradores o contadores, se piensa que eso está muriendo. Pero cuando ves la atención que pone la gente frente a alguien que cuenta bien una historia, notas que el problema es que no se sabe relatar. No es que sea un arte que está llegando a su fin por muerte natural; si se está terminando, es porque la gente no lo practica. No se promueve la oralidad, y no cultivar la oralidad es no cultivar la escritura, la observación.

Raúl Ruiz hablaba de la importancia de la oralidad, porque de niño le contaron y escuchó muchos cuentos y, en general, la gente que tiene sensibilidad literaria ha oído muchas historias en su vida. A veces nuestros niños han escuchado muy poco; entonces, cuando comienzan a escribir, sus textos son aburridos. Y es lógico: piensa cuántos años pasamos sin saber leer –cinco o siete años–; y si no escuchamos historias durante ese período, ¿cuál es nuestro mundo? Uno muy chico.

ENCONTRARSE CON LA BESTIA

Las versiones originales de los cuentos infantiles, en su mayoría censuradas, dan cuenta de eventos terroríficos. ¿Se podría hablar de la violencia como una forma de educación olvidada?

Estás aludiendo al pensamiento de Bruno Bettelheim, que tiene un ensayo muy interesante que se llama “La violencia: un modo de comportamiento olvidado”. Según él –yo simpatizo con esa línea–, quitar la violencia de los textos literarios es pretender cercenar la condición humana, intentar mostrarle al niño el lado bueno de las cosas, tratando de esconder lo menos amable; pero la agresividad está dentro de nosotros. Es muy importante que los niños adquieran cierto conocimiento de la parte animal del ser humano, para que no se transformen ellos mismos en bestias; para que suavicen la agresividad, las conductas duras hacia el otro. Es impensable pretender eximir a las personas de un encuentro real con la violencia, porque está en todas partes. Si el niño no tiene ninguna noción previa, si le han mostrado solo cosas lindas, no tendrá recursos para abordarla, no sabrá cómo actuar.

Las adaptaciones, a veces bastante malas, son hechas con la intención de que el niño no se entere de la existencia de estas sombras humanas. Pero el niño sabe mucho más de lo que uno cree.

Entonces, la censura de los cuentos infantiles es hecha por adultos que, de alguna forma, le temen al miedo de los niños. Pero, según tu punto de vista, el niño no tendría ese miedo, sino que estaría más bien inmerso en el asombro.

Asombro, claro, es parte de la atracción que ellos sienten por estos textos, la posibilidad de encontrarse con temas que los maravillan. Es bien grave que te entreguen cosas que no te sorprendan. Cuando nos dan clases o libros que no nos asombran, ¿qué se produce? Algo cercano al aburrimiento. El asombro es parte de la creatividad, de la entretención, del estar alerta, de observar. Lo ideal sería que la educación fascinara siempre, que encantara.



En relación a esto, ¿piensas que la censura contribuye a mermar la capacidad de sorprenderse del sujeto, al evitar que sea puesto a prueba?

Por cierto, la censura limita a los lectores. No se trata de que al niño le entregues todo; hay una edad, además, para entender mejor las cosas. Tienes que ir viendo cuál es la capacidad de recepción del niño, de atención y comprensión. No puedes llegar y entregarle, por ejemplo, el *Quijote*, pero tampoco es necesario que le censure todo lo que está a su alcance. Lo importante, al fin y al cabo, es que cuando decidas entregarle un texto, se lo muestres bien, no a medias. ¶

INÉDITO

Celedonio Orjuela Duarte

(Líbano, 1956). Estudió literatura en la Universidad Pedagógica Nacional. Ha publicado *Precario equilibrio*, poesía (Editorial Tercer Mundo, 1996); *Visiones: Un inventario de afectos literarios*, ensayos (Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Departamento del Tolima, 1998); *Mujeres y otros cuentos de riesgo*, cuentos (Editorial Magisterio, 1997); *Ofrendas y tentaciones*, cuentos (Editorial Magisterio, 1998); *Presencias*, poesía (Biblioteca Libanense de Cultura, 2004); *Dónde estará la melodía*, novela (Biblioteca Libanense de Cultura, 2005); *La memoria a la orilla de los actos*, poesía (Colección Casa de Poesía, 2007); y *Sin puntos cardinales: Once pensadores desde el presidio*, ensayos (Biblioteca Libanense de Cultura, 2011).



Bombero

*No es hermoso ser niños,
es hermoso pensar de viejos
en cuando éramos niños.*
Cesare Pavese

Para Hernando Hernández, bombero de mi infancia

Cómo nos gusta el agua cuando niños
verla a borbotones en las mangueras de las máquinas.
Yo quería ser como esos malabaristas
que la giraban en sus piernas en señal de arrojo.
Muy tarde vine a ver las crestas de las olas y sus monstruos.
Desempeñé el oficio de bombero en mis figuraciones por el fuego.

En la infancia
quería ser bombero
un bombero auténtico.
Mientras otros hablaban de Roy Rogers
o Santo, “El enmascarado de Plata”.
De las lecciones de historia o geografía.
Yo quería ser bombero
lo repetía en mis sueños
coloreando con lápices
la estación de las máquinas
del bombero Celedonio.
Así, me veía entre mangueras y cascos ideales
destrozando el fuego.
Despertaba con la fiebre de mi heroicidad
mientras el sudor salía de mi cuerpo.

En las tardes me daba cuenta que apenas era un niño
que retorna de la escuela con la mochila
en la que venía la harina de los panes.
Ahí llevaba mis cuadernos
mientras jugueteaba en los desagües
con mis zapatos de caucho.
Imaginaba un río caudaloso en mis dominios
como bombero de mi pueblo.

O bien me trepaba de pie en la cola de la máquina
bajo nubes que cubrían el territorio.
Distribuía el agua
con arrojo vencedor
ante el fuego y el grito
¡bebo sangre de toro en las mañanas!

Sobre el asfalto
imaginaba la ciudad en la que sería capitán de bomberos
y mi poder la manguera más soberbia
la más brava de las serpientes
la que me graduó de capitán.
Llevaré a mi rancho noticias jubilosas
solo valentía
de esperanza.

La verdad solo iba
por los acantilados de mis calles
creyendo ser bombero.

Transmitir la infancia

Por Ignacio Echevarría

Ocurrió en apenas dos o tres generaciones. De pronto dejó de haber niños alrededor. Antes los había por todas partes, en todo momento. En casa, en la escuela, en las celebraciones. La vida transcurría con la presencia casi permanente de niños: hermanos menores, primos, vecinos; y enseguida, casi sin solución de continuidad, sobrinos, hijos de amigos; y luego, los propios. Etcétera. El caso es que difícilmente se perdía el contacto con la infancia; se convivía con ella de manera casi inevitable.

Pero en solo dos o tres generaciones –en las sociedades occidentales desarrolladas– las cosas dieron un vuelco. Las familias, antes numerosas, se redujeron drásticamente. Los niños sin hermanos, que solían ser más bien escasos y que despertaban la curiosidad y la conmiseración de sus compañeros de clase, empezaron a ser mayoría. Y comenzó a pasar lo que hoy es corriente: que haya hombres y mujeres para los que transcurren años, a veces décadas, sin tener un niño cerca, sin hablar o jugar con él, sin observarlo distraídamente, sin asomarse a su recóndita intimidad.

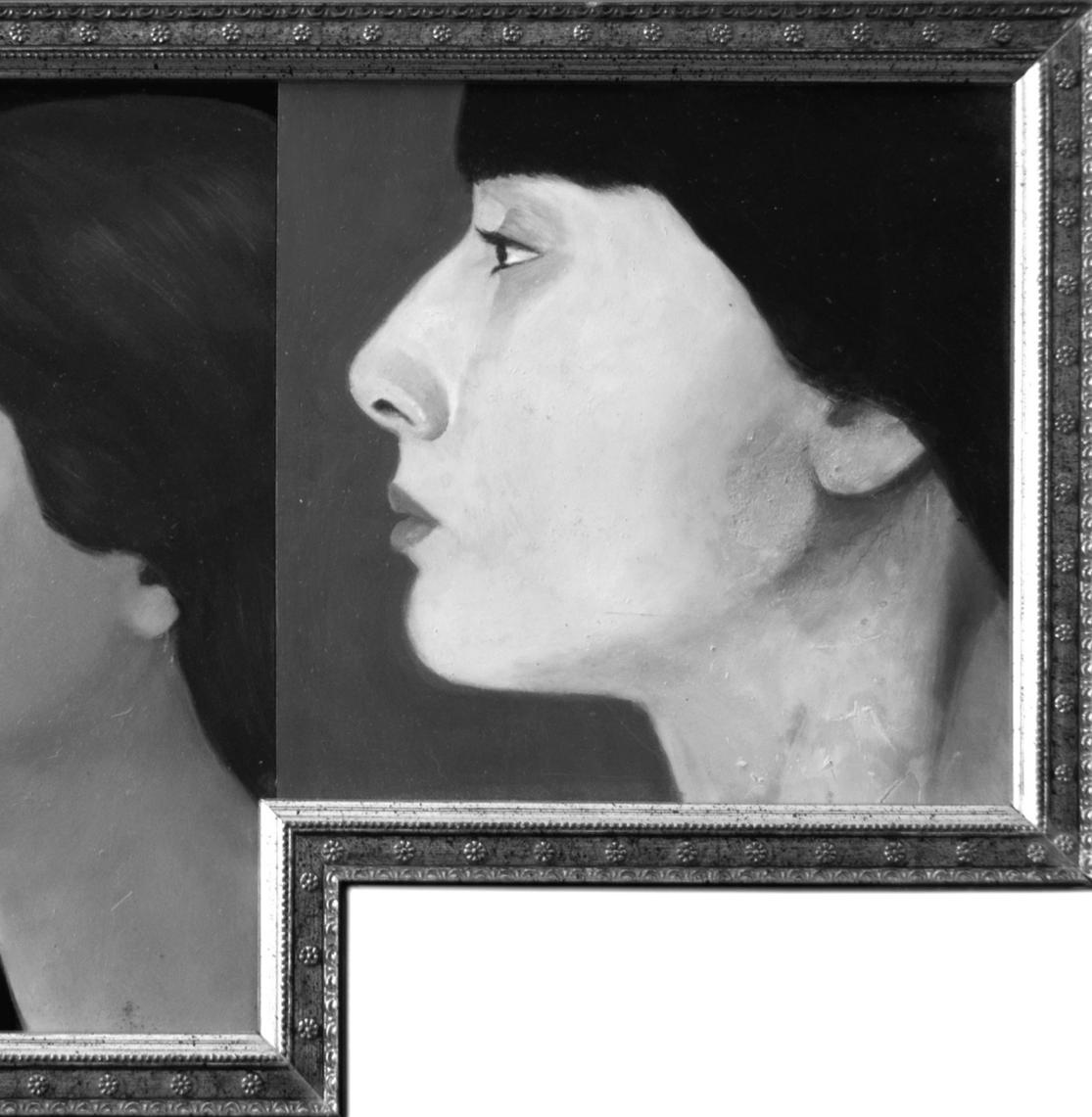
Hombres y mujeres treintañeros, incluso cuarentones, que se deciden a ser padres sin ya casi recordar qué es un niño, pues los últimos con los que tuvieron algún trato fueron, prácticamente, sus propios compañeros de escuela. Desde entonces, solo los han visto en la calle, en los parques, en ocasiones contadas, sin nunca ocuparse de ellos, con ellos. Sus propios hijos se les aparecen de pronto como criaturas enigmáticas, a ratos indescifrables, con las que les cuesta establecer un lenguaje compartido (el lenguaje de la fantasía, de los desplazamientos, de las realidades dobles; el lenguaje de los juegos, y no solo el de la autoridad, la educación y el cuidado). Criaturas con las que les cuesta jugar de un modo continuo, sin impaciencia, sin esa condescendencia que a ellos –los niños– tanto les irrita y decepciona. Resulta más sencillo ponerles un video o dejarlos jugar con la consola; llenar su jornada de actividades extraescolares, reunirlos con otros niños y, en cuanto es posible, incorporarlos a la órbita de los adultos –cine, comilonas, excursiones–, más o menos camuflada de plan familiar.



La infancia queda atrás, pero no fuera de uno mismo. No es como una piel de la que uno se desprende cuando muta en adulto: viene a ser más bien como una facultad, un músculo que se atrofia con el desuso. Es un tópico decir que todo hombre conserva un niño adentro, uno que sale a colación cuando un adulto cualquiera se comporta como un niño. Pero la verdad que entraña este tópico se constata mejor cuando se ve cómo algunos adultos se relacionan con los niños, cómo –a diferencia de la mayoría– son capaces de establecer con ellos una inmediata complicidad, sumergirse en su mundo, en su lenguaje. Quizá porque no la han sepultado suficientemente en su interior, la infancia aflora en ellos de forma espontánea cuando otro niño se les aproxima. No se trata de que tengan mano con los niños, como suele decirse. Simplemente conservan activo el músculo, la facultad de la infancia. La conservan viva, palpitante aún.

En *El corazón secreto del reloj* de Elias Canetti, libro de apuntes publicado en 1987, se recoge uno de 1982 que dice: “La niña transmite su infancia a otros cada vez más pequeños”. Canetti tenía sesenta y siete años cuando fue padre por primera y única vez. En 1982, su hija Johanna tenía diez años. Resulta fácil imaginar las circunstancias en que hizo la observación: la habría llevado al parque o a una fiesta infantil, y ella se habría puesto a jugar con otros niños más pequeños.

A los diez años, los niños, las niñas sobre todo, empiezan a abandonar la infancia, a internarse con curiosidad creciente en el mundo de los adultos. Si se relacionan con niños mayores, mimetizan ya las actitudes del adolescente. Pero en la proximidad de niños más pequeños, sobre todo si no hay testigos, es fácil que retrocedan a su propia infancia. Juegan con ellos como enseñándoles a hacerlo, pero desde su mismo nivel, al que nada les cuesta acceder.



La infancia se transmite, en efecto, como Canetti observa. Y no solo de niño a niño, también de niño a adulto y de adulto a niño, siempre que el adulto mantenga aún vivo dentro de sí el niño que fue. Pero esto último resultaba más fácil cuando los niños nunca desaparecían del todo del propio entorno, y uno podía ejercitar con ellos la infancia abandonada.

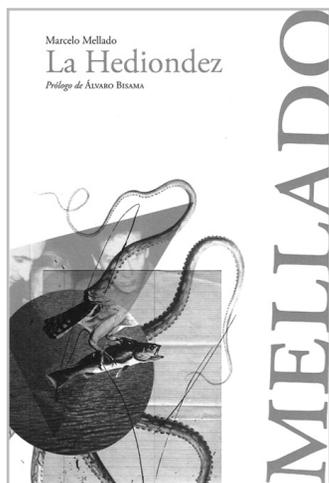
Puede que una de las funciones que cumple la literatura en general, y no solo la literatura para niños, sea esa: conectar al lector adulto con su propia infancia, emitir el resplandor de un mundo cargado de sentidos que hemos olvidado y que emergen de pronto en un poema, en un relato que acierta a despertarlos.

Puede que la relación que ciertos autores aciertan a establecer con sus lectores sea la de niños en el parque que, pese a no haberse visto nunca hasta ese momento, enseguida se ponen a jugar juntos, el uno enseñándole al otro a navegar por los rumbos de su imaginación. ¶

Los alcances de una sátira

La Hediondez. Marcelo Mellado,
Alquimia Ediciones, 2011, 127 pp.

Por Rodrigo Bobadilla



Leer a Marcelo Mellado (1955) es exponerse a una suerte de peligro: que la maquinaria irritante y exasperada de su escritura satírica propase la página, incluyendo al propio lector en la opereta grotesca de sus caricaturas. Se trata, por cierto, de una exageración, pero algo de esa paranoia nos hostiga una que vez que volteamos la última página de *La Hediondez*. Y es que, una vez acallado el carnaval montado por la ficción, sosegadas las risas, emerge brutal la aspereza del veredicto que ellas encubrían: en la pesadilla de un mundo totalmente administrado, donde unos pocos ejercen dominio invisible e implacable, ninguna esfera de la sociedad está libre de mancha; incluso la cultura, y a veces sobre todo ella, se complace en las reglas del juego de los dominadores. Quien escribe el libro, quien lo lee, quien lo glosa, todos forman parte de una misma farsa.

Para exhibir el panorama deplorable de las acomodaciones y de las componendas, para desnudar las imposturas, se requiere, sin embargo, tomar la distancia necesaria, apuntar a un blanco en el que las dinámicas de la integración se miniaturicen y densifiquen. El éxito de la sátira radica en su precisión, en la densidad circunstancial del objetivo al cual dirige sus dardos. Mellado ha sabido acudir, para ello, a lo que tiene más cerca: la realidad degradada de la provincia, de la periferia, un espacio estrambótico en el que los vicios de la metrópolis se vuelven todavía más palpables y evidentes. El San Antonio de *La Hediondez*, como el del resto de sus narraciones, es en tal sentido una especie de representación a escala menor de los mecanismos que rigen sobre el mapa de la totalidad social. Es el epítome de una “pudrición generalizada”.

Allí, como en todas partes, la cultura hiede: las instalaciones de una decrepita Biblioteca Pública colindan con un absurdo Centro de Recuperación de Animales Exóticos; la pestilencia de los orines de los zorros chillas, sumada a las emanaciones de las faenadoras de harina de pescado, han viciado el aire del pretendidamente immaculado templo de la herencia cultural. Indignados ante dicho orden de cosas, un grupo de poetas porteños agrupados bajo el nombre de El Gremio, deciden reclamar el derecho a fundar el proyecto alternativo de una biblioteca autónoma. Organizarán mítines, pactarán con los trabajadores portuarios, prepararán *performances* destinadas a sabotear la repartición indebida de los fondos públicos. Pero “algo tan obvio y tan noble como querer construir una biblioteca nueva” es un delito en un territorio en el que la putrefacción está en el cimiento de las estructuras políticas. Los poderes fácticos, encarnados por otro grupo de “poetas impostores”, estarán dispuestos a llegar hasta las últimas consecuencias a la hora de defender la mezquindad de sus privilegios. Espionaje, persecución, clandestinidad y casi exterminio: tal es castigo destinado a quienes osan desafiar el consenso y cuestionar las bases de un orden corrupto.

Que el libro concluya con un azaroso final feliz, con el épico triunfo de los justos, es quizá el más mordaz de sus chistes. Con todo, en un presente en que el aparataje de la institucionalidad revela a todas luces su descomposición, la eficacia de la ficción satírica de Mellado es irrefutable: corresponde al lector decidir su papel en la opereta, tranzar con la hediondez o apostar por la precaria alternativa de un disenso.

En la pesadilla de un mundo totalmente administrado, donde unos pocos ejercen dominio invisible e implacable, ninguna esfera de la sociedad está libre de mancha; incluso la cultura, y a veces sobre todo ella, se complace en las reglas del juego de los dominadores.

Todo tiempo pasado fue y no será

Relatos reunidos. Hebe Uhart,
Alfaguara, 2010, 512 pp.

Por Juan Manuel Silva Barandica



Aunque se intente superar los tropiezos propuestos por los comentarios de Fogwill, Conti o Piglia, obviando el prólogo de turno, es inevitable asumir que la lectura de Hebe Uhart (1936) está sitiada por múltiples mediadores. Ya sean los periodistas, escritores o sociólogos autodidactas que cada época espota, hoy es ley ir en busca de las literaturas que sazonan las discusiones entre los actores de nuestro pobre medio cultural. En ese sentido, Uhart –más que un descubrimiento– pareciera ser otro bien de consumo literario alzado por los “críticos” de los medios o las editoriales. Distinta es, sin embargo, la suerte de la narrativa de Uhart, justa y salvíficamente reunida en el libro *Relatos reunidos*.

Ya sean las migraciones del campo a la ciudad, la omnipresencia de la muerte o las derivas propias de la juventud, las materias que trata Uhart son diversas y difícilmente podríamos situarlas entre aquellas que se impone nuestra ciudad iletrada. Por eso es curioso que su prosa calma y sin aspavientos haya cruzado las fronteras instalándose entre lo más granado de los *hipsters* criollos.

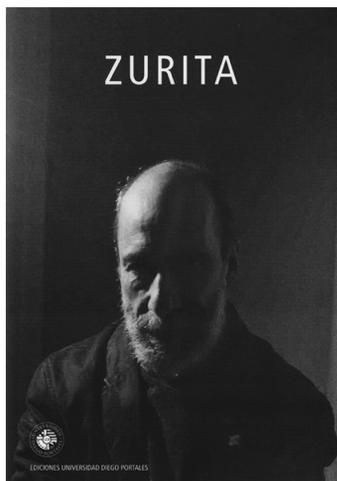
Más allá de las particularidades temáticas, la narrativa de Uhart, aparentemente simple, se hace de recursos de la vanguardia europea de principios de siglo. Como ocurre en el primer cuento del libro –“La luz de un nuevo día”–, en el que un narrador en tercera persona atraviesa la maraña de imágenes que pasan por la cabeza de una viejita que ha tenido un accidente (Genoveva), quien por momentos pareciera estar hablando, coincidiendo así su discurso con el del narrador, para luego ser dejada por una perspectiva con una mayor exterioridad. El paso de una narración convencional –directa o indirecta– a una ambigua –indirecto libre–,

ocurre porque la narradora emplea con gran destreza los verbos que en el pretérito imperfecto coinciden en primera y tercera persona. Así, sumando a esto los conflictos de género y lenguaje, Uhart debería instalarse más como un problema que como un paladeable conjunto de melifluos cuentos, pues además logra inocular escepticismo con respecto a un tema fundamental en la literatura argentina y latinoamericana que halla sus fundamentos en Borges, Lugones y Sarmiento o, con más proximidad, en Neruda, Mistral o de Rokha, este es el de relacionar la tradición con los viejos que parecieran portarla. En Uhart los viejos son representados como un lastre, una suma de atavismos que acaba alegorizándolos en el territorio que habitan. Así, el campo se figura en el cuerpo de un viejo, mientras que el joven tahúr aparece dibujando el laberinto de las ciudades. El binarismo aparente del realismo latinoamericano acaba confundiendo y la genialidad de Uhart estriba en que ni siquiera el arruinar este carácter tradicional mediante la imagen del anciano soluciona la cuestión: los personajes y las voces se hacen de otros matices y acaban por invertir estos valores. De la buena crianza, la fe y las convenciones, lo que se rescata y ressignifica es la sabiduría popular y la picardía que, junto a una serie de prácticas anacrónicas, ingenuas y tristes, dibujan entre todos sus relatos un paisaje con colores crepusculares: un pasado inalcanzable. He de reconocer incluso que esa idea de tradición personificada me asusta, pues he creído escuchar a mi madre y a mi abuela hablar por los personajes de Uhart, esa lengua de una Argentina borrada.

Lo que se rescata y ressignifica es la sabiduría popular y la picardía que, junto a una serie de prácticas anacrónicas, ingenuas y tristes, dibujan entre todos sus relatos un paisaje con colores crepusculares: un pasado inalcanzable.

Trauma y espectáculo

Zurita. Raúl Zurita,
Ediciones Universidad Diego Portales, 2011, 737 pp.
Por Sebastián Herrera



Zurita parte del artificio, se construye –desde su repetición– como una obra acabada. Quizá ahí el error. Foucault se preguntaba si tendría el valor para escribir un libro si al comenzar lo supiera de antemano lo que sería. Y se respondía que el juego solo tenía sentido en la medida en que se desconociera el resultado. Cuál es la particularidad, entonces, qué diferencia a *Purgatorio* de este último trabajo.

De casi ochocientas páginas, solo en cien se distingue un riesgo o la aproximación a un nuevo pensamiento (en los poemas “Sueños para Kurosawa”, “Verás auroras como sangre”, “Las ciudades de agua” y “Últimos sueños para Kurosawa”). El resto es lo que ya leímos en su obra anterior. Raúl Zurita (1950) ha escrito un único libro. Incluso en su novela *El día más blanco* siguen operando las mismas imágenes, paisajes y temas de sus trabajos pasados. Él mismo lo dice en innumerables entrevistas, a partir de las cuales sabemos lo que significó la dictadura militar para él y cómo el trauma lo forjó en tanto individuo. Y el campo literario se ha encargado de validar la construcción de este personaje quebrado.

Zurita hoy se presenta como esa restauración ficticia; una matriz, una obra volumétrica que hurga en la ficción o espectáculo del trauma para construir un hombre que vio, en la lectura de la historia, una posibilidad de “hacer poesía”. Y así crear una memoria que sabe rota, pero que intenta acontecer o reconstruir (esa posibilidad que sabemos imposible del poema) con artfulugios –como encefalogramas, fotografías y acciones– que permitan representar, confirmar y aprobar esa fusión entre vida y obra que define como trabajo escritural. Sin cuestionar, en ningún momento, cuál es su función, verdad y validez.

“Yo en cada letra cago sangre” (49) dice, y la sangre solo chorrea en su tautología. Mientras que este museo zuritiano que es Chile esquivo su responsabilidad en la construcción del silencio de hoy. Ese momento, que ocurre entre el 10 y el 11 de septiembre de 1973, concentra toda la obra del autor. Páginas que no solo contienen un momento histórico, sino también una visión crítica de la actualidad. Sin embargo, cuál es el riesgo, si la voz nunca se cuestiona su participación, ni hace la diferencia entre los que creyeron y los que participaron y ganaron en ese juego. Dónde quedaría, en definitiva, un aspecto fundamental de la obra: su vida.

Hay una lectura histórica que se sustenta en la necesidad de “hacer algo” –poesía, en este caso– que justifique la pulsión desesperada por articular una coherencia entre vida y obra. *Zurita* se encuentra en *Purgatorio* y viceversa; productiviza la obra total, valida la relación entre el espacio de tiempo donde es concebida y aquel donde es recibida. Por eso encontramos los libros *Anteparaíso*, *La vida nueva* y también *INRI*: en esa matriz escritural está la fórmula para hacer coherente un discurso. No hay avance del conocimiento: en ese avance habría otro cuerpo, no el Chile poético de *Zurita*, sino el espacio donde conviven los que no se sienten parte del “se” o del “nos” que reemplaza al sujeto y que le da paso al habla desde un grupo, del cual Zurita fue portavoz. Gesto que presenciamos, por ejemplo, en las generaciones de escritores nacidos a partir de la antología *Cantares: Nuevas voces de la poesía chilena*, y que ahora no son más que espectáculo distante, un lenguaje del después, que fabricó un deseo productivo disfrazado de trauma.

De casi ochocientas páginas, solo en cien se distingue un riesgo o la aproximación a un nuevo pensamiento. El resto es lo que ya leímos en su obra anterior. Raúl Zurita ha escrito un único libro.

La escritura reticular

Ojo líquido. Guadalupe Santa Cruz,
Editorial Palinodia, 2011, 60 pp.

Por Lara Hübner González



Ingresar al último texto de Guadalupe Santa Cruz (1952) es hacer un recorrido simultáneo por el resto de su narrativa, como expresión de un proyecto escritural que se matiza y a ratos se vuelve radical en su forma. Existen líneas de continuidad en *Ojo líquido* que ya se adivinan en *Cita capital* y que tienen que ver con las políticas del nombrar y, por lo tanto, de la escritura. Pero sobre todo con la presencia del río Mapocho como un accidente que asegura la continuidad del paisaje y que, sin embargo, lo divide. El plano de la ciudad, la organización urbana como expresión de sus paisajes simbólicos y de un tipo de escritura, no solo es parte del proyecto literario de la autora, sino también de su trabajo visual. De ahí que *Ojo líquido* sea antecedido por una publicación de escritura-visual, por nombrar de un modo a *Quebrada: Las cordilleras en andas*, donde junto a los textos encontramos una serie de grabados que configuran una retícula del territorio andino y sus quebradas, incluyendo a sus habitantes e historias.

“No son herméticas las escrituras, es la mercancía que se sella” (46), dice el narrador como previendo el destino del texto. Intentar clasificar el trabajo de Santa Cruz en el campo literario chileno ha sido un despropósito de la crítica –o de cierta crítica–: más de alguna vez se lo ha rotulado de “difícil” o “hermético”, como si la escritura resistiera ese tipo de apelativos. Pocos narradores han tenido un trabajo tan consistente, que ha insistido sin estancarse y sin conceder a las presiones del mercado literario, lo que se expresa en las escrituras y sujetos con que dialoga este texto: Juan Emar, Patricio Marchant, Juan Luis Martínez, Nadia Prado, Javier Norambuena, Andrea Ocampo, por listar algunos nombres. El sistema de referencias se vuelve así un terreno

más, adosado al paisaje que se articula mediante el ojo panóptico de este libro, que sobrevuela la ciudad acotando sus límites, distinguiendo los paños de terrenos y casas, donde se reconocen los parrones en contraposición a los riñones fosforescentes de los extramuros, como una manera de dividir la capital y el capital.

El recorrido por Santiago se hace tanto desde una dimensión geográfica como política, histórica y cultural, porque los lugares están atados a sus historias y sujetos, y a las huellas y restos que de ellos quedan. Son “los cuerpos que la habitaron, que la habitan, que la están habitando” los que configuran los lugares; los no lugares son expresión de la voluntad modernizadora y del modelo de desarrollo, donde las miradas y los cuerpos intentan evitarse: “Existe una extraña coincidencia entre el despliegue del régimen represivo en superficie y la ciega obediencia, bajo suelo, a las normas y a la estética del Metro” (31). El narrador, algunas veces descriptivo, otras un poco lejano, se vuelve personal al recordar y recuperar para sí el paisaje y la ciudad, transmitiendo al lector la experiencia de habitar Santiago, con sus historias, espacios, fracturas y continuidades, como un modo de productivizar la escritura y su proceso, que construye, limita y da forma –como a un jardín– mientras se escribe: “Escribo porque desperté en una escritura que me enciende. La llamo escritura y ni siquiera tiene palabras, tampoco me ha pertenecido” (7). Guadalupe Santa Cruz, extrema escritural y teóricamente con este libro un proyecto que empezó a escribirse con *Salir*.

Intentar clasificar el trabajo de Santa Cruz en el campo literario chileno ha sido un despropósito de la crítica –o de cierta crítica–: más de alguna vez se lo ha rotulado de “difícil” o “hermético”, como si la escritura resistiera ese tipo de apelativos.

Parricidio

La sogá de los muertos. Antonio Díaz Oliva,
Alfaguara, 2011, sin numerar.
Por José Ignacio Silva A.



Como toda ópera prima editada por un sello multinacional, *La sogá de los muertos* –primera novela del joven escritor y periodista Antonio Díaz Oliva (1985)– ha hecho ruido. No es de extrañar, dado que esta obra contiene varios elementos que cautivan el interés de nuestro periodismo cultural en clave juvenil: la visita a Chile del poeta *beatnik* Allen Ginsberg para participar en el épico Congreso de Escritores organizado por Gonzalo Rojas y celebrado en Concepción en 1960, la saga de películas *Volver al futuro* y la sempiterna postulación de Nicanor Parra al Nobel de Literatura. Estos condimentos salpimientan el libro de Antonio Díaz, escritor que se ha abierto camino con rapidez en el periodismo cultural chileno, específicamente en la revista *Qué Pasa*, a lo que hay que sumar su libro *Piedra Roja: los mitos del Woodstock chileno*, publicado en 2010.

Volviendo a la novela, los ingredientes antedichos son parte de un decorado que se antepone a un hilo conductor más íntimo y profundo: la relación padre-hijo. Una relación que, tal como se plantea, parece más bien la historia de ausencias, de presencias fugaces, de presencias que parecen ausencias. Díaz Oliva echa mano a la visita proverbial de Ginsberg para articular el conflicto paterno-filial que ensambla la historia del narrador. Un niño que crece bajo el alero de la lectura de cómics, del delirio que le produce *Volver al futuro* y de la carencia de un padre que en el pasado trabó contacto con Nicanor Parra y el mentado Ginsberg, y que años después organizaría una campaña para que el antipoe-
ta obtuviese el Premio Nobel de Literatura en 1994.

La brevedad del estilo de Díaz Oliva (vista en escritores como Diego Zúñiga y Alejandro Zambra) puede rastrearse en autores que han servido de luminarias a las nuevas generaciones, como es el caso de Álvaro Bisama. El laconismo capitular de *La sogá de los muertos* lleva a pensar en aquel de *Estrellas muertas*. Es más, tal como ambos libros comparten editorial, comparten también el mismo error (no es más que eso): no tener casi ninguna página numerada.

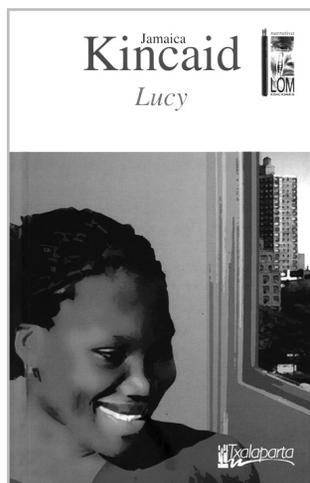
Esta novela es una historia con cabos sueltos, lo que puede ser una cualidad o un defecto, según quien lo mire. Zambra señaló, a propósito de la brevedad, que la escritura es un desafío de precisión; acá sucede más bien lo contrario. La rapidez con que pasan los capítulos bien podría acercar *La sogá de los muertos* a un libro de estampas, un fragmentado *Bildungsroman* en cuyas páginas solamente hay unas pocas notas al pie. Los datos siempre serán insuficientes. Con todo, no deja de ser adecuado mentar a Parra, puesto que el libro antes de tratarse de antipoesía o de ayahuasca, se trata de parricidios, de matar padres ausentes. Hay momentos en que esto se insinúa, por ejemplo cuando el grupo PARRA se entera con amargura de que el Nobel de 1994 recayó en el japonés Kenzaburo Oé; en ese instante, el grupo que pegó carteles hasta el hartazgo en La Reina, se desbanda sin más. Luego un momento en el que el niño protagonista ingresa a un departamento, en cuyas ventanas solía ver cuadros, en sus viajes en micro hasta el colegio. El niño protagonista ingresa al departamento y encuentra a su padre, en la escena tal vez más azucarada del libro.

La sogá de los muertos es la primera novela publicada de Antonio Díaz Oliva. El autor de seguro aportará nuevos libros en los cuales haya más profundidad, un aliento más largo, presencias más duraderas.

Esta novela es una historia con cabos sueltos, lo que puede ser una cualidad o un defecto, según quien lo mire. Zambra señaló, a propósito de la brevedad, que la escritura es un desafío de precisión; acá sucede más bien lo contrario.

La escritura como salud entre la prisión y el refugio

Lucy. Jamaica Kincaid,
LOM Ediciones, 2011, 113 pp.
Por Ricardo Espinaza



No son pocas las novelas que complejizan las relaciones de afecto entre madre e hija, así como tampoco son escasas las que tratan de una partida o un viaje necesario. Como si el acontecimiento de la distancia fuese útil y saludable para mantener vivos los afectos de una relación añeja.

En efecto, *Lucy* de Jamaica Kincaid (1949) cuenta la vida de una joven de diecinueve años que llega desde la isla caribeña de Antigua (la compañera de Barbuda) a Estados Unidos para trabajar de niñera. Sin duda, se trata de una novela de aprendizaje donde la evocación melancólica del origen insular con los alegres desafíos en la ciudad continental se entrecruzan con el conflicto materno y el deseo de un nuevo refugio: “[E]ntendía que alguien sintiera su lugar de nacimiento como una prisión insoportable y que aspirara a algo completamente distinto a aquello que le era familiar, un sitio que le sirviera de refugio” (66). Refugio distante de la madre, porque el aprendizaje en esta novela consiste precisamente en un aprendizaje del desarraigo, que implica el abandono siempre incompleto de la prisión de la figura materna. Ello porque la madre de la protagonista es delineada como una amenaza para la construcción de la identidad de su hija: “Yo había llegado a sentir que el amor de mi madre estaba destinado exclusivamente a convertirme en un eco de sí misma; y aunque no sabía por qué, prefería estar muerta antes que convertirme en el eco de alguien” (26). Más aún, la protagonista también declara que su madre no solo es la voz de una subjetividad no deseada sino que, al mismo tiempo, la figura de una traición: “[P]orque a mí, su única hija idéntica, jamás me imaginaba en un escenario parecido ni en una situación remotamente similar. Entonces comencé a llamarla para mis adentros ‘la señora Judas’ y a hacer planes

para una separación que sabía que nunca sería completa” (91). Un desarraigo entre la prisión y el refugio, y abreviado en la palabra que nombra a la protagonista y que titula la escritura. Porque la madre de Lucy no solo es la dadora de su vida sino también la dadora su nombre (la palabra). Aquella que, al bautizarla, pretende definirla con una figuración del mal y de la muerte: “Te llamé así en honor al mismo Satán. Lucy, abreviatura de Lucifer. Creaste problemas desde el momento de tu concepción”. Sin embargo, para Lucy aquella declaración es una revelación saludable, una salvación de la identidad y de la vida: “[E]n el minuto que duró aquella revelación, yo pasé de sentirme agobiada, vieja y cansada a sentirme ligera, nueva, limpia. Fui del fracaso al triunfo. En aquel momento supe quien era”. Así, con tal declaración la protagonista puede imaginar la posibilidad de un refugio para su identidad: “El hecho que mi madre me encontrara diabólica, no me extrañaba, pues a menudo yo pensaba en ella como una diosa, ¿y no es verdad que los hijos de los dioses son diablos? No aprendí a apreciar el nombre de Lucy –hubiera preferido que me llamaran directamente Lucifer–, pero siempre que veía escrito mi nombre, le daba un fuerte abrazo con mi imaginación” (106).

Kincaid construye una novela sobre los afectos enfermizos, cercanos y distantes entre una hija y su madre porque sabe que en la imaginación de sus personajes aguarda la salud de toda escritura. Más aún comprende que la literatura es precisamente el acontecimiento singular que permite cambiar una vida. La posibilidad de una salud entre la prisión y el refugio.

Kincaid construye una novela sobre los afectos enfermizos, cercanos y distantes entre una hija y su madre porque sabe que en la imaginación de sus personajes aguarda la salud de toda escritura.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Lorena Amaro Castro (Santiago, 1971). Académica del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Autora de *Vida y escritura: Teoría y práctica de la autobiografía* (Ediciones UC, 2009); editora de *Estéticas de la intimidad* (Instituto de Estética UC, 2009); y coeditora de *Caminos y desvíos: Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina* (Editorial Cuarto Propio, 2010).

Rodrigo Bobadilla (Santiago, 1986). Licenciado en Letras y Literatura por la Universidad del Desarrollo. Ha participado en la organización de ciclos de poesía, presentaciones de libros, homenajes y coloquios académicos, además de desempeñarse como colaborador esporádico en diversas revistas literarias.

Olivia Eliash Déllano (Santiago, 1985). Estudió Artes Visuales en la Universidad de Chile y en la Academia de Asuntos Visuales El Iris. Desarrolla su obra desde la pintura y las problemáticas de esta técnica, incursionando además en fotografía, video y cine. Actualmente, forma parte de *Alugar*, un espacio de exposición y difusión de arte joven (www.alugar.cl).

Ignacio Echevarría (Barcelona, 1960). Editor y crítico literario, destacado por su trabajo de difusión de la literatura latinoamericana en España. Trabajó en el suplemento cultural “Babelia”, del diario *El País*. Su trabajo como crítico y reseñista ha quedado parcialmente recogido en *Trayecto (un recorrido por la reciente narrativa española)* (Debate, 2005) y en *Desvíos (un recorrido por la reciente narrativa latinoamericana)* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2007). Editó póstumamente *Entre paréntesis* (Anagrama, 2004); 2666 (Anagrama, 2004); y *El secreto del mal* (Anagrama, 2007), de Roberto Bolaño. Actualmente escribe columnas de crítica cultural en la “Revista de Libros” de *El Mercurio* y en “El Cultural” de *El Mundo*.

Ricardo Espinaza (Concepción, 1981). Poeta. Profesor de Español, Licenciado en Educación, Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctor en Literaturas Latinoamericanas por la Universidad de Concepción. Ha publicado *Antologías* (Premio FAICC, Ediciones Lar, 2006), y ha recibido las becas de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT (2006-2010), de Creación Literaria del Fondo del Libro (2008) y de la Fundación Neruda (2008), entre otras.

Ana Gorría (Barcelona, 1979). Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado los poemarios *Clepsidra* (Plurabelle, 2005); *Araña*, en colaboración con la pintora Pepa Cobo y el compositor Juan Gómez Espinosa (El gaviero ediciones, 2005); y el cuadernillo *De lo real y su contrario* (Vitolas del Anais, 2007). Su obra ha sido parcialmente traducida al alemán, francés, inglés, italiano, portugués y eslovaco.

Pilar Guerrero (Santiago, 1988). Estudiante de Licenciatura en Literatura en la Universidad Diego Portales. Editora de la revista *Grifo*.

Claudio Guerrero Valenzuela (Santiago, 1975). Profesor de Castellano, Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, Magíster en Comunicación y Educación, y Doctor (c) en Literatura. Es autor de los poemarios *El silencio de esta casa* (Ediciones Casa de Barro, 2000) y *El libro de las cosas que se ignoran* (Ediciones del Temple, 2002), y de una serie de artículos y capítulos de libros sobre infancia y literatura.

Sebastián Herrera (Concepción, 1984). Periodista. Realizó la investigación del documental *La Colorina*, sobre la vida y obra de la poeta Stella Díaz Varín (Fondo de Fomento Audiovisual 2007, Mejor Dirección Sanfic y Mejor Documental Festival de Trieste 2008). Obtuvo la Beca de la Fundación Pablo Neruda el año 2008. Algunos de sus textos aparecen en las antologías *Puro Cuento* (El Mercurio-Aguilar, 2004); *Apnea* (Backdoor, 2006); y *Pendrive* (Mantra, 2008).

Lara Hübner González (Santiago, 1969). Licenciada en Letras y Estética, y Doctora (c) en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha ejercido como docente en diversas universidades.

Andrea Jeftanovic (Santiago, 1970). Socióloga y Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de California. Autora de las novelas *Escenario de guerra* (Alfaguara, 2000) y *Geografía de la lengua* (Uqbar Editores, 2007); del conjunto de testimonios y entrevistas *Conversaciones con Isidora Aguirre* (Frontera Sur, 2009); del volumen de cuentos *No aceptes caramelos de extraños* (Uqbar Editores, 2011); y coautora de *Crónicas de oreja de vaca* (Bartleby Editores, 2011). Sus relatos han integrado diversas compilaciones nacionales y extranjeras. En el campo del ensayo, publicará próximamente *Hablan los hijos: Discursos y estéticas en la perspectiva infantil*. Actualmente se desempeña como académica en la Universidad de Santiago de Chile.

Antonio Riquelme (Santiago, 1986). Profesor de Castellano y Comunicación. Actualmente cursa el Magíster en Edición en la Universidad Diego Portales y es editor de la revista *Grifo*.

José Ignacio Silva A. (Santiago, 1980). Periodista, crítico literario y egresado del Magíster de Edición de Libros de la Universidad Diego Portales. Exeditor de *Plagio* (www.plagio.cl). Ha colaborado en revistas y sitios web como *Grifo*, *Plan B*, *Crítica.cl*, *Cyber Humanitatis*, “Revista de Libros” y “Artes y Letras” del diario *El Mercurio*. Actualmente escribe en *El Periodista*, *Dossier* y en los sitios web *60 Watts*, *La Calle Passy 061* y *Revista Intemperie*, donde además dirige, junto con la académica y crítica Francisca Lange, un taller de crítica literaria.

Juan Manuel Silva Barandica (Santiago, 1982). Licenciado y Magíster en Literatura. Autor del libro de poesía *Cetrería* (Piedra del Sol Ediciones, 2011).

Lucía Stecher Guzmán (Arequipa, 1972). Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile, y Magíster en Filología Hispánica y Lingüística por la Universidad Libre de Berlín. Coeditora de *Aimé Césaire desde América Latina: Diálogos con el poeta de la negritud* (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011). Actualmente se desempeña como profesora asistente en el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile.

Hebe Uhart (Buenos Aires, 1936). Estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó como docente y colaboró en distintos medios. Ha publicado, entre otros títulos, las novelas *Camilo asciende* (Torres Agüero Editor, 1987) y *Mudanzas* (Bajo la Luna Nueva, 1995). Y los libros de cuentos *Dios, San Pedro y las almas* (Menhir, 1962); *La gente de la casa rosa* (Fabril Editora, 1970); *El budín esponjoso* (Cuarto Mundo, 1976); *La luz de un nuevo día* (Centro Editor de América Latina, 1983); *Guiando la hiedra* (Simurg, 1997); *Del cielo a casa* (Adriana Hidalgo, 2003); y *Turistas* (Adriana Hidalgo, 2008). Parte de su obra fue compilada en *Relatos reunidos* (Alfaguara, 2010).

Angélica Vial (Santiago, 1978). Actriz, músico, estudiante de Licenciatura en Literatura y editora de la revista *Grifo*.

En el FONDO... los mejores libros chilenos



Compra en línea www.fcechile.cl
Teléfono (02) 5944100 - fce@fcechile.cl

