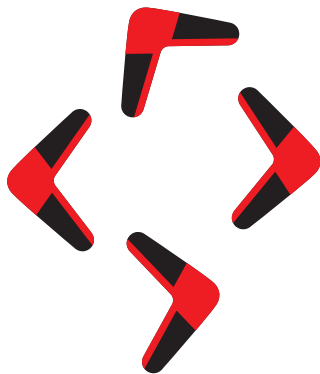




Turbulencia al búmeran

Pensamientos de ida y vuelta sobre
literatura, cine y estética



Alexis Uscátegui

COLECCIÓN IDEAS

Turbulencia al búmeran

Pensamientos de ida y vuelta sobre
literatura, cine y estética



Universidad Politécnica Estatal del Carchi

Alexis Uscátegui

Turbulencia al búmeran

Pensamientos de ida y vuelta sobre
literatura, cine y estética



UNIDAD DE
**PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN
ACADÉMICA Y CIENTÍFICA**

Para referenciar este libro:

Uscátegui, A. (2024). *Turbulencia al búmeran. Pensamientos de ida y vuelta sobre literatura, cine y estética*. Universidad Politécnica Estatal del Carchi.

1. Ensayo; 2. Crítica literaria; 3. Estudios culturales; 4. Arte
Clasificación Thema: ABA - Teoría del arte
Clasificación Dewey: 701.18 - Crítica y apreciación

Nº 124 páginas; 12,5cmx19cm.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA ESTATAL DEL CARCHI

Dr. Jorge Mina – Rector

Dra. Teresa Sánchez – Vicerrectora

PROCESO EDITORIAL

MSc. David Herrera – Director de Investigación

MSc. Johana Morillo – Jefa de la Unidad de Producción y Difusión Académica y Científica

Lic. Andrés Tobar – Diagramación y diseño

AVAL ACADÉMICO

Mg. Pablo Villegas – Universidad Tecnológica de Pereira

PhD. David Londoño Vásquez – Institución Universitaria de Envigado

DATOS DE PUBLICACIÓN

Título: *Turbulencia al búmeran. Pensamientos de ida y vuelta sobre literatura, cine y estética*

Autor: PhD. Alexis Francisco Uscátegui Narváez - <https://orcid.org/0000-0002-4204-1957> - alexisuscategui@udenar.edu.co

Prólogo: PhD. Duván Ávalos

ISBN PDF: 978-9942-625-19-9

ISBN EPUB: 978-9942-625-20-5

ISBN Impreso: 978-9942-625-21-2

Disponibilidad digital: <https://www.publicacionesupec.org/index.php/carchi>

Edición: Primera, Febrero 2024.

© Universidad Politécnica Estatal del Carchi

© Alexis Francisco Uscátegui Narváez

Calle Antisana y Avenida Universitaria, Tulcán, Carchi, Ecuador.

Tel: 06 2 224 079 / 06 2 224 080 / 06 2 224 081 Ext: 1300 / 1301

publicaciones@upec.edu.ec / publicacionesupec@gmail.com

Ecuador, Tulcán. Febrero 2024

Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier medio,
sin la previa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

Índice

Primeras palabras / El lugar de la verdad

17

Uno / Anarquías literarias y
el conocimiento ignífugo

25

Dos / El *nom de plume* y
el arte del criterio en 2666

41

Tres / De elogios y epifanías:
cultos a la máquina de escribir

55

Cuatro / Cuerpos metamórficos,
cruce de advenimientos

69

Cinco / Evasión de umbrales e
identidades inacabadas

83

Seis / Esa selva llamada Vietnam

99

Referencias

115

Filmografía

121

He aquí mi calostro, tómalo.

Esta obra es uno de los resultados de la investigación “Promoción de escrituras creativas a través de los repertorios comunicativos”, desarrollada en la Facultad de Educación, de la Universidad de Nariño.

Primeras palabras

El lugar de la verdad

Durante más de una década, Alexis Uscátegui ha estado concentrado en reflexionar sobre los modos como la selva amazónica ha sido representada en la literatura latinoamericana. Su trabajo, consolidado en varios libros y artículos, ha logrado posicionarse como uno de los aportes más originales, frescos y profundos en este campo de estudios. Entre otras cosas, ha develado los mecanismos políticos que están en juego en la construcción metafórica de la selva, los discursos míticos que atraviesan las construcciones novelísticas, los estereotipos con que algunos escritores han inclinado su mirada en favor del conquistador y, muy especialmente, ha revalorizado algunas obras que, precisamente por oponerse a esos estereotipos, habían sido invisibilizadas desde el canon oficial.



↵ A medida que Alexis Uscátegui ha avanzado en sus investigaciones sobre las representaciones amazónicas, muchos otros temas aledaños o cercanos a su objeto de estudio han ido apareciendo paulatinamente en su mesa de estudio. Se trata de ideas lúcidas y originales que han brotado en determinados momentos epifánicos, presentándose bajo la forma de un argumento irrefutable, una imagen esclarecedora o un enunciado iluminador. Sin embargo, a pesar de su belleza y esplendor, esas ideas nunca lograron ser incorporadas al cuerpo de sus trabajos sobre las representaciones amazónicas, porque estaban dotadas de un contenido que se desviaba propiamente de los objetivos ahí establecidos, alejándose de la ruta central trazada en su mapa de trabajo.

Esas ideas, sin embargo, no fueron abandonadas en las aguas del olvido, ni tampoco quedaron fosilizadas en apuntes engavetados en los cajones de su escritorio. Esas ideas, por el contrario, han sido retomadas con un nuevo ímpetu creador y una devastadora profundidad analítica. Esas ideas constituyen los seis ensayos que componen este libro, seis ensayos de corto aliento, de respiro intenso y de sangre espesa, seis

ensayos donde la prosa —para fortuna del lector— abandona toda pose academicista y se aventura en busca únicamente de la construcción bella de un argumento, tratando de emular la misma potencia sintetizadora del verso, la misma capacidad descriptiva de la fotografía, la misma fuerza impactante de la pintura y la misma presencia poderosa de la escultura.

De hecho, una de las características más bellas y llamativas de estos ensayos es la plasticidad presente en los objetos de estudio que son abordados. El *corpus* no está determinado por un género, ni por una época ni por un discurso; está constituido por obras que comprenden todos los géneros literarios, por una amplia muestra de cine clásico y hollywoodense, por algunas esculturas relevantes, por varias pinturas icónicas, por una que otra canción y por una fotografía histórica. El lector podrá encontrar en estas páginas un comentario sobre la película *Buenos días, Vietnam*, y a continuación una cita de la novela *La peste*, de Albert Camus; en una página podrá encontrar un análisis de una fotografía de Walter Hardenburg, y en la página siguiente un comentario sobre una escultura de Sören Brandes.

› Alexis Uscátegui se ha negado a hacer esos famosos recortes que impone el ámbito académico como evidencia irrefutable de que un texto posee la calidad de científico; él ha preferido sacrificar ese calificativo en aras de darle rienda suelta a su imaginación, permitiendo que en cada línea aflore todo su bagaje cultural. Poco o nada le ha importado si su trabajo tiene o no un *corpus* claramente definido, un objeto de estudio recortado o una época cronológicamente perfilada; lo único que verdaderamente le ha importado es buscar la verdad en cada una de las líneas de su libro, en cada una de las ideas ofrecidas al lector.

Y ese es precisamente el tema que abre el primer ensayo de este libro: la verdad, un tema que se posiciona como el principio axiológico que orientará todos los análisis y opiniones emitidas a lo largo del libro. Ahí, en ese primer ensayo, la verdad no es entendida como un enunciado que se defiende por sí mismo, ni tampoco como una idea cuyo sentido refleja a manera de espejo lo que sucede en la realidad. Lejos de esas bagatelas helenísticas, la propuesta de Alexis Uscátegui sitúa la verdad no en el ser sino en el estar. La verdad no es, la verdad está, está en la literatura, en el arte, en toda aquella creación del espíritu humano

que posea una carga política capaz de permitirnos entender al Otro, comprender su necesidad y su dolor. >

Lo que hará Alexis Uscátegui en este libro será, precisamente, buscar esa verdad en distintas obras artísticas. Por ejemplo, en el segundo ensayo buscará en una novela la verdad acerca de la relación entre el crítico y el autor, y lo que esa novela le responderá es que dicha relación nunca podrá materializarse porque se encuentra tensionada por la configuración ficcional del texto literario. En el tercer ensayo buscará en varias obras literarias y cinematográficas la verdad sobre la relación del escritor con su máquina de escribir, y la respuesta que encontrará es que esa relación se mueve entre el acto creador y la acción destructora, entre la reproducción maquinal del lenguaje y su trasgresión. En el cuarto ensayo buscará en una fotografía y en una escultura la verdad sobre la relación necropolítica entre la Alemania nazi y las empresas caucheras de la Amazonía, encontrando que en ambos casos los dispositivos de representación operan como artefactos de prevención social frente a los regímenes que pretenden administrar la vida y la muerte. En el quinto ensayo buscará en dos

obras literarias la verdad acerca de cómo las nociones de límite y frontera no solo determinan una separación geográfica, sino que pueden ser entendidas como referencias a un punto de encuentro que marca la condición humana. Y en el sexto ensayo recorrerá la principal filmografía que EE. UU. ha producido sobre la guerra de Vietnam, intentando buscar el significado de la selva para los estadounidenses, y la respuesta que estas películas le entregarán es que la selva es la barrera que contuvo la colonización capitalista, la expansión de una modernidad monstruosa.

Estos seis ensayos, que son fruto de una reflexión profunda y rigurosa, proponen una relectura muy original y perspicaz de varias obras artísticas, lo que sin dudas nutrirá los nuevos estudios que de ahora en adelante se desarrollen sobre esas obras. Sin embargo, más allá de la propuesta argumentativa desarrollada en cada uno de estos seis ensayos, el aporte más significativo de este libro se encuentra en que su dimensión filosófica nos invita a replantear nuestra concepción sobre el arte. Tal vez lo que nos quiere decir *Turbulencia al búmeran* es que el arte no es propiamente una creación humana, sino que los humanos somos creados dentro del

arte, es decir, el arte nos revela la gramática de la vida, es como un búmeran que arrojamos hacia la turbulencia de la vida para que luego retorne hacia nosotros con alguna verdad reveladora.

Duván Ávalos

Universidad Politécnica Estatal del Carchi, Ecuador.

7

Uno

Anarquías literarias y el conocimiento ignífugo

“Mundos de elocuencia se han perdido”.

Paul Auster

4321.

El mundo no está preparado para conocer la verdad. De hecho, quien la promueve es señalado de rebelde, de bandolero, de un ser indigno que va en contra del bienestar del pueblo y sus sistemas. Pero, ¿no es el mismo sistema quien reprime las ideas de cambio, no es la institución la encargada de cosificar aquellas propuestas intelectuales que conllevan a la transformación de las sociedades? Al respecto, Sábato (2015) expresa que la literatura es un baile siniestro que supera los estados ficcionales para mostrar verdades atroces que el ser

humano no es capaz de decir en público, por eso, su devenir histórico estará permeado por el miedo a decir las cosas, por el temor a ser sancionado, por el sufrimiento de no saber desenmascarar la hipocresía, el espectáculo.

En esta vía, la literatura permite sobrellevar esos mundos tortuosos, miserables, asfixiantes, decadentes. La literatura, como cualquier tipo de arte, exhorta la posibilidad de abandonar esos universos que han sido maltrechos por regímenes de represión, de censura; en otras palabras, la literatura es una especie de gozne que dinamiza las comunidades que han permanecido estáticas durante las barbaries¹. Así las cosas, la anarquía funge como una respuesta al *nomos*², es un mal

¹ El bárbaro no es el nativo salvaje que no se dejó ni civilizar ni evangelizar; todo lo contrario, el bárbaro es aquel que utiliza mecanismos brutales de apoderamiento, subyugación y coerción laboral. Si bien los griegos y romanos llamaron bárbaros a aquellas personas que no hablaban el latín, y por tanto sus lenguajes eran ininteligibles (Urbina, 2010, p. 15), en la actualidad, el bárbaro sería el que ignora la existencia de aquellas culturas alternativas.

² Para Agamben (2013) el *nomos* es la ley que ejerce una soberanía; esto es, un poder soberano cuyas normas someten y regulan la vida dentro de un sistema homogéneo (p. 28). Asimismo, el filósofo italiano colige que “la soberanía se presenta, pues, como incorporación del estado de naturaleza en la sociedad o, si se prefiere, como un umbral

necesario que admite alcanzar gritos libertarios y que hace llevaderos los desgarramientos culturales.

Aunque sea de manera utópica, la anarquía es el átomo que impulsa a las masas para alcanzar la equidad. La anarquía al igual que la literatura genera conciencia colectiva en contraposición con la brutalidad. *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, por ejemplo, vale la pena leerlo a la luz de la tiranía y de los sucesos inhumanos en que seguimos viviendo. Con esta novela, Arlt propone giros literarios que dan cuenta de una crueldad inacabada. El escritor argentino acude a su militancia artística para decir que la anarquía es un acto suicida, pero que es uno de los pocos recursos del ser humano que permite revivir las emociones del corazón, para seguir buscando esas alegrías que a veces no podemos tener: “yo creo en un único deber: Luchar para destruir esta sociedad implacable. El régimen capitalista en complicidad con los ateos han convertido al hombre en un monstruo escéptico” (Arlt, 2008, pp. 34-35).

Tanto Sábato como Arlt nos han enseñado a no esquivar la verdad. De alguna manera, la

de indiferencia entre naturaleza y cultura, entre violencia y ley, y es propiamente esta indistinción la que constituye la violencia soberana específica” (p. 50).

autenticidad debe ser un atributo del hombre, una práctica inherente a los actos cotidianos. Quien no esté preparado para conocer la verdad está resignado a vivir dentro de un mundo pasivo, sumido en el fracaso. En el día a día urge cavilar sobre las cohibiciones, criticar el arribismo, hacernos a un lado para no ser atropellados por la estampida de las aristocracias. Debemos seguir luchando con la palabra, así estemos supeditados a ser perseguidos, castigados y desterrados. El siguiente fragmento de *Los lanzallamas* permite entender este contexto:

—Estoy hambriento de revolución social. ¿Sabe lo que es tener hambre de revolución? Quisiera prenderle fuego por los cuatro costados al mundo. No descansaré hasta que haya montado una fábrica de gases. Quiero permitirme el lujo de ver caer la gente por la calle, como caen las langostas. Sólo respiro tranquilo cuando me imagino que no pasará mucho tiempo entre el día aquel, en que unos cincuenta hombres a mi servicio tiendan una cortina de gas de diez kilómetros de frente. (Arlt, 2008, p. 92)

La alusión a incendio, en la cita, invita a recapitular las crónicas que José Martí escribió en el siglo XIX, especialmente “El proceso de los siete anarquistas de Chicago”, en la que se puede

observar, por parte de la sociedad obrera, el reclamo de un horario laboral justo (ocho horas diarias). Asimismo, el texto martiano da cuenta de que los trabajadores norteamericanos tienen un odio enconado que es mucho más peligroso que la propia explosión del aparato mortífero lanzado en la huelga de 1886. Dicho acto anarquista representa en su máximo esplendor, que hay rencores febriles que no se pueden acallar y que son líneas de fuga para que la humanidad pueda salir de su opresión:

Y es porque esos míseros, dándose a sí propios como excusa de su necesidad de destrucción las agonías de la gente pobre, no pertenecen directamente a ella, ni están por ella autorizados, ni trabajan en construir, como trabaja ella; sino que son hombres de espíritu enfermizo o maleado por el odio, empujados unos por el apetito de arrasar que se abre paso con pretexto público en todas las conmociones populares, pervertidos otros por el ansia dañina de notoriedad o provechos fáciles de alcanzar en las revueltas, —y otros, ilos menos culpables, los más desdichados! Endurecidos, condensados en crimen, por la herencia acumulada del trabajo servil y la cólera sorda de las generaciones esclavas.

Aquí, a favor de la gran libertad legal, de lo fácil del escape en esta población enorme,

de indulgencia que envalentonó la propaganda anarquista, se reunieron naturalmente para su obra de exterminio esos elementos fieros de todo sacudimiento público: los fanáticos, los destructores y los charlatanes. Los ignorantes los siguieron. Los trabajadores cultos norteamericanos miraron como extraños a esos medios y hombres nacidos en países cuya organización despótica da mayor gravedad y color distinto a los mismos males que aquí los hábitos de libertad hacen llevaderos. (Martí, 2012, p. 213)

Con esto se constata que a la justicia no le interesa conocer la versión de los oprimidos, mucho menos le preocupa su ideología revolucionaria o su intención de luchar a favor del Otro. Para los jueces del proceso, este tipo de acto es netamente vandálico, acciones cargadas de crimen, terrorismo, más no se intenta asimilar que en el trasfondo hay un discurso militante que busca la equidad de derechos. En otras palabras, representa implícitamente la problemática de trabajo que ostenta Europa y América a causa de sus falsas políticas estatales y la pésima administración republicana. De manera contundente, Martí expresa la problemática subalterna que vivía Nueva York en aquel entonces, problema que muestra un pueblo excluido, explotado y fraguado dentro de una centralización profunda.

Estos anarquistas fueron condenados a la horca porque entre sus intenciones poco razonables y discursivas, pretendían destruir la riqueza que la burguesía obtenía de sus masas obreras; fueron enjuiciados a la condena a muerte, pero el acopio servil no reprochó al respecto, ni siquiera el cese a la explotación; y, como si con la horca evitarían futuros atentados, los siete anarquistas fueron culpables, culpables de no haber seguido al pie de la letra los vicios de un autoritarismo gubernamental. En concreto, se puede decir que, esta crónica invita a reflexionar acerca de la subyugación que presentaba la cultura de Chicago a causa de las políticas estatales. A través de un lenguaje elocuente, el autor sustenta una inconformidad social ante el Estado norteamericano, estableciendo un código moral para las injusticias, respeto a la vida obrera y comprensión para aquellas almas perdidas en el fango de la subalternidad.

Con esta crónica, Martí utiliza la forma más corta para llegar a la verdad, enjuicia una desigualdad servil olvidada en la oscuridad de la industria, porque estos mártires no son culpables de haber cometido el atentado de la bomba, más responsable fue el régimen burgués que incitó a

estos hombres a hacerlo, esto es lo que explica la violencia de aquellos anarquistas que buscaban una mejor condición laboral para la vida del proletariado.

◀ Para concebir ideas es necesario pensar, y para llegar al pensamiento hay que leer. La humanidad debe untarse de sucesos que le permitan salir del letargo, de aquella fosca que impide alcanzar la sapiencia. Si usamos una imagen libresca, los textos admiten sobrellevar mundos tortuosos, escenarios impregnados de acontecimientos paradójicos que dan cuenta de un sitio totalmente desligado del raciocinio. De este contexto brota *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, cuyo hito narrativo muestra la censura de libros, ya que estos conducen a la lectura y leer implica pensar y dicho acto es una línea de fuga que tienen los habitantes para resistir la ignominia. Por eso, en la novela del escritor norteamericano, los libros ostentan un valor único, puesto que sus contenidos abren derroteros para alcanzar la felicidad: “Quizá los libros puedan sacarnos de nuestra ignorancia. Tal vez podrían impedir que cometiéramos los mismos funestos errores” (Bradbury, 2012, p. 87).

De acuerdo con lo expresado por Bradbury en líneas anteriores, efectivamente el mundo

necesita de los libros para poder comprender que la vida debe desenvolverse de manera ecuánime y, precisamente, el conocimiento consignado en los libros conduce a ello: a obrar de manera justa. Como puede verse en “De los libros” de Michel de Montaigne, su bagaje adquirido a través de las lecturas no lo hizo creer un ser omnisapiente, todo lo contrario, lo motivó a ensanchar su humildad, a reconocer que el conocimiento es infinito y que los libros son la salvación de la humanidad. De ahí se explica su decisión de haberse confinado en un castillo durante varios periodos, pues el pensador francés requería autoevaluar lo que sabía, con el fin de poder escribir lo que el mundo necesitaba.

En *Fahrenheit 451* podemos observar gente rebelde que lee a escondidas, que resguardan los libros como un tesoro invaluable. Sin embargo, hay un grupo de bomberos que no se dedican a apagar incendios, sino más bien los ocasionan con sus lanzallamas llenos de queroseno. En este escenario pareciera que los habitantes están destinados a ser perseguidos para toda la vida, deben huir y esconderse en lugares inhóspitos si desean abrir un libro. Para estos desertores, su emancipación depende de la tradición oral y la memoria, porque memorizar el contenido de un libro no solo permite

resguardar el conocimiento ante la brutalidad de estos emisarios cuyo pasatiempo es ocasionar hogueras, sino también admite la posibilidad de transmitirlo a sus descendientes como una suerte de legado inmaterial:

—No es posible —dijo Montag.

—Sí, lo es —replicó Granger, sonriendo—. También nosotros quemamos libros. Los leemos y los quemamos, por miedo a que los encuentren.

[...] En este momento, nos aguarda una misión horrible; esperamos que la guerra empiece y termine cuanto antes. No es agradable, pero nadie nos controla. Constituimos una extravagante minoría que clama en el desierto. Cuando la guerra haya terminado, quizá podamos ser de alguna utilidad al mundo.

— ¿De verdad cree que entonces escucharán?

—Si no lo hacen, no nos quedará otra opción que esperar.

Transmitiremos oralmente los libros a nuestros hijos y dejaremos que estos esperen a su vez.

[...] Cuando la guerra haya terminado, algún día, algún año, los libros podrán ser reescritos. (Bradbury, 2012, pp.167-168).

Como vemos, los rebeldes queman libros para no ser penalizados; sin embargo, los

memorizan con el objetivo de que sus hijos reciban los saberes como una suerte de herencia familiar. Estas personas tienen en mente la esperanza de que los libros volverán a nacer como el Fénix, entre las cenizas, inmortalizando su aura epistémica. A propósito de esta imagen, Irene Vallejo en su libro *El infinito en un junco*, expresa que los libros contienen signos muertos, voces fantasmales que hacen parte de la memoria de los pueblos. Gracias a sus letras impresas hemos podido salir de la ignorancia. Por eso, “todos los lectores llevamos dentro íntimas bibliotecas clandestinas de palabras que nos han dejado huellas” (Vallejo, 2021, p. 130).

Entre otras cosas, se puede señalar que, Baudelaire, en *Los paraísos artificiales*, buscó escandalizar a los mecanismos implementados por la burguesía de su época. Su intención poética fue criticar el progreso desmedido, lo cual, permite entender que el anarquista también es un ser que opera desde el reverso de la historia. En cierto sentido, su proyecto de mayor concreción es lo que le permitió evadir el progreso; por eso, su vida estrafalaria puede entenderse como un signo combativo que va en contra del biopoder promovido por la aristocracia:

¡Oh justo, sutil y poderoso opio! Tú que aportas un bálsamo calmante tanto al corazón del pobre como del rico, para las heridas que nunca cicatrizarán y para las angustias que inducen a rebelión; ¡elocuente opio!, tú que con tu potente retórica desarmas las resoluciones de la rabia y que por una noche devuelves al hombre culpable las esperanzas de su juventud. (Baudelaire, 2017, p. 449)

En el fragmento observamos que, incluso, en los estados alterados de la conciencia, el poeta francés pone de manifiesto su intención emancipadora. Tanto el opio como el hachís lo condujeron a limpiar su propia lengua, es decir, a profanar la sintaxis y el metro tradicional de la poesía para dar cuenta, a través de un estilo prosaico, de la perversidad que producen las tiranías. Como hemos señalado al inicio, el mundo no está preparado para conocer la verdad, de ahí que la poesía de Baudelaire haya sido censurada, puesto que la época en que vivía daba cuenta de una sociedad pudorosa, de elevados principios morales, aunque desde el *locus* enunciativo de su arte vemos todo lo contrario, a saber, una masa extasiada de actos lujuriosos y deplorables. En resumidos términos, en la poesía baudeleriana vemos un *nomos* transgredido por la fuerza inventiva de una poesía oscura, maldita.

Volviendo a Sábato, su ejercicio intelectual y creativo se centra en mantener, en la medida de lo posible, la integridad de la condición humana. Desde muy joven su búsqueda febril fue vincularse a grupos anarquistas porque no soportaba la injusticia social, mucho menos la represión y la persecución. De ahí que su militancia parte desde la letra. Su escritura tornó en una especie de trinchera porque era el único mecanismo coherente que le permitió batallar hasta su último aliento y de estar a favor de quienes padecen la tiranía: “Hoy no sólo padecemos la crisis del sistema capitalista, sino de toda una concepción del mundo y de la vida basada en la deificación de la técnica y la explotación del hombre” (Sábato, 2015, p. 112).

Sobre este mismo tenor, Osamu Dazai, en su libro *Indigno de ser humano*, muestra cómo los individuos operan bajo el yugo de la sociedad y, especialmente, sobre sus propios sojuzgamientos. De alguna manera, el escritor japonés representa el horror de la naturaleza humana, lo cual, indica que el ser no vive dignamente bajo su condición, sino más bien subyace en lo insoluto. De esta manera, Dazai (2010) entrega una valiosa perspectiva sobre lo que significa el individualismo:

La sociedad. Para entonces hasta yo estaba empezando a tener una ligera idea de qué se trataba. O sea, una lucha entre individuos. Y una lucha en que el ganarla lo supone todo. El ser humano no obedece a nadie. Hasta los esclavos llevan a cabo entre ellos mismos sus venganzas mezquinas. Los seres humanos no pueden relacionarse más allá de la rivalidad entre ganar y perder. A pesar de que colocan a sus esfuerzos etiquetas con nombres grandilocuentes, al final su objetivo es exclusivamente individual y, una vez logrado, de nuevo solo queda el individuo. La incomprensibilidad de la sociedad es la del individuo. Y el océano no es la sociedad sino los individuos que la forman. (p. 85)

Al examinar el contexto de esta cita, se puede observar que Dazai recrea un mundo de la posguerra en deterioro, un universo del sí mismo que no da cabida al Otro. Dicho escenario, incluso, se extrapola en tiempos de ahora, en donde el ser humano no piensa en su coterráneo, es decir, muestra una vivencia que prepondera en la indiferencia tal y como vemos en *La peste* de Albert Camus³. El arte (sin duda la literatura) nos ayuda a pensar en el Otro, nos enseña a salir

³ “Y, en fin de cuentas, uno ve que nadie es capaz de pensar realmente en nadie, ni siquiera durante la mayor de las desgracias” (2011, p. 200).

de esa individualidad que nos autodestruye. Por antonomasia, es una especie de anarquía que nos ayuda a rebatir las injusticias sociales y por supuesto, individuales; en breves palabras, el arte nos empuja al vacío, a la aceptación de las desgracias, pero también fortifica los pilares de nuestra existencia.

Englobando este conjunto de ideas, con esta reflexión no se trata de recapitular una noción recalcitrante de anarquismo que, de alguna manera, se centra en el terrorismo y en el repudio absoluto hacia las esferas burguesas, reaccionarias y aristócratas. Más bien, se busca ilustrar un discurso alternativo, que milite a favor de los oprimidos. Es más, dicho acto discursivo debe mantener una trazabilidad en el tiempo, en la medida en que es necesario producir goces estéticos (no solo políticos), un sentido distinto a partir del arte de vivir. Esto con el fin de que nuestros aprendizajes en el mundo no pierdan su potencia enunciativa, como diría Bárcena (2012), debemos recuperar nuestra condición de *homo educandus*; es decir, tener la necesidad y la capacidad de aprender a pensar (p.75), ya que el intelecto es otra forma de expresar inconformidad o rebelión a partir de las letras, de ahí que

Mallarmé, en sus arengas anarquizantes, haya expresado que no hay más explosión verdadera que la aparición de un buen libro (Reyes, 2018).

Dos

El nom de plume y el arte del criterio en 2666

“dolor que finalmente deviene vacío”.

Roberto Bolaño
2666.

Entrada a escarpelo

Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* (2019) comenta que el crítico es dueño de leer lo que desee en el texto. Añade que suficiente represión hay en el mundo como para seguir encasillando o rotulando libros con tendencias que intentan homogeneizar la literatura, como si esta hubiese abandonado su don de camuflarse en distintos metadiscursos. En esta vía, la crítica se emparenta con la disección, de donde proviene la imagen de la entrada a

escalpelo⁴. Así como el médico cercena uno por uno los tejidos corporales hasta llegar al órgano a intervenir, el crítico con su prurito perfora los enunciados retóricos del texto para hallar su maquinación y ponerla de relieve ante el mundo. De ahí que “el crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera” (Piglia, 2019, p. 13).

En esta perspectiva, el arte del criterio da cuenta de una dinámica poco apremiante, en el sentido en que las posturas suelen ser de carácter utilitarias, en el peor de los casos, patéticas (nótese el caso de la crítica cultural), ostentosas de comentarios baladís. Como lo aclara Bloom (1995), la crítica literaria no debería ser omniabarcante, sino más bien filtro de lo que merece figurar dentro de un átomo literario. De ahí su insistencia en que los cánones deben perdurar en el tiempo, ya que muestran una idea sensata de lo políticamente correcto. Desde este añadido cabe suponer que los aportes de Antonio Cornejo Polar van en contravía de lo que el crítico norteamericano ha propuesto, dado que, en la actualidad, los estudios culturales permiten entender la calidad textual desde otro

4 Desarrollo aquí, la metáfora de cercenar (saber criticar) propuesta por José Chalarca en su libro *La escritura como pasión* (1996).

hemisferio, como podría ser el *locus* enunciativo, lo cual permite pensar que una obra también puede ser valorada cualitativamente sin obedecer a lo rigurosamente estético.

Con todo, no viene al caso discutir si Bloom o Cornejo tienen la razón. Ambos intelectuales han contribuido en la construcción de circuitos literarios. Además, no se puede sancionar una obra literaria por el hecho de que no encaja o cumple con los principios de una tendencia o corriente cultural. Más bien, es menester examinar la fuerza inventiva o la dificultad que ofrece un texto para sus receptores. Esto nos conduce a pensar en Roberto Arlt, quien decía que la escritura de impacto también brota de los estados estrepitosos, infernales, mugrientos, violentos y solitarios (2008, pp.9-11).

Caosmosis narrativa

2666 de Roberto Bolaño está compuesta por cinco partes (cada una podría leerse como una novela distinta) que dan cuenta de un mundo de horror⁵

5 Bolaño utiliza un verso del poema “El viaje” de Charles Baudelaire como pórtico de su novela. Dicho epígrafe es sugerente, ya que es el eje transversal que da cuenta de un mundo maldito (muertes, engaños, feminicidios, guerras, violaciones, genocidios, perversidad; etc) presente en cada uno de los cinco apartados.

o una “fascinación de lo abominable”, como diría Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas*. Leer este trabajo de Bolaño es fascinante, pero a la vez peligroso (piénsese en *4321* de Paul Auster, 2017), ya que, si no se presta suma atención a cada una de sus páginas, se perderá ese encanto de poder extraviarse en la rareza, elemento magistral que tanto atrae a los críticos especializados y que el propio Bolaño (2016) ilumina entre líneas:

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (p. 311)

Pero, dicha integridad no conlleva a pensar en la idea de perfección o pureza como se muestra en algunos paratextos de la edición de 2016 publicada por Alfaguara en 2016, pues no todo se mide en volumen, sino también en precisión, en atributos estéticos y epistémicos. En otras

palabras, la novela total también se cuantifica con lo autosuficiente: caso Juan Onetti, caso Juan Rulfo, caso Salvador Elizondo; de hecho, el mismo Elizondo era un crítico extraordinario y descreía al igual que Borges, de que los mejores textos debían ser extensos. Recuérdese que Vargas Llosa en *García Márquez: Historia de un deicidio* (2021), señala que *Cien años de soledad* es una de las novelas deicidas más importantes porque, además de ser autosuficiente, tiene la capacidad de agotar un mundo, de crear una naturaleza exclusiva e irrepetible, de manifestar historias demencialmente ambiciosas que se acercan y a la vez se distancian de la realidad (pp. 477-493); en otras palabras, es una novela mayor porque posee la capacidad de generar un caos y un orden narrativo que renueva todas las formas de ficción y realidad.

Por su parte, Corral (2010), al traducir la tesis de Fiddian, relativa a la novela total, encuentra que este tipo de novela representa una realidad inagotable y cultiva una gama de referencias enciclopédicas; además, contiene un microcosmos de significación que acomoda la ambigüedad rutinariamente, así como también, tiene la capacidad de combinar perspectivas

míticas e históricas que trasgreden lo meramente narrativo (pp. 311-312). En todo caso, 2666 más que una novela total póstuma podría ser leída como una historia fragmentada⁶ en diversas líneas argumentativas (galería de tramas) que se dispersan, pero que a su vez vuelven a conectarse en un tiempo determinado, como es el caso de la conexión que se da entre un capítulo inicial y un final, tal y como ocurre con “La parte de los críticos” y “La parte de Archimboldi” de 2666.

Ahora bien, en “La parte de los críticos”, los personajes son intelectuales. Jean-Claude Pelletier (francés), Piero Morini (italiano), Manuel Espinoza (español) y Liz Norton (inglesa) están inquietos por conocer la vida y obra de Benno von Archimboldi, un escritor alemán (de nombre italiano) desconocido por la crítica académica. A pesar de que cada uno tiene una nacionalidad diferente, los cuatro son expertos en literatura alemana. Para ahondar en la obra archimboldiana, cada uno cuenta con un arte diferente que le permite desdoblar su sentido

6 Sobre este concepto, Piglia (2019) comenta que este tipo de novela tiene por característica entretejer múltiples historias en un solo relato; es decir, la capacidad de producir un efecto de mezcla de eventualidades que circulan sin la necesidad de reducirse a un solo argumento (p. 179).

analítico de las cosas, por eso se puede decir que comparten un singular arte del criterio que va más allá del deslumbramiento y la fascinación que produce leer un texto literario.

Lo interesante de sus ejercicios académicos es que entre más fervoroso se vuelve su deseo por conocer a Benno von Archimboldi, menos datos hay sobre su trabajo literario. Lo paradójico del asunto es que ni en las bibliotecas de Europa hay un repositorio completo de su obra y las ediciones (minimalistas y de tiraje mínimo) de sus novelas no ofrecen suficientes datos biobibliográficos⁷ que permita, a estos estudiosos, ampliar su espectro archimboldiano. Aquí es donde surge el elemento detonante de esta primera parte de 2666, en la que se puede ver cómo el trabajo de estos críticos no es sencillo, su ejercicio se fortalece en la medida en que cada uno va descubriendo cábalas de un escritor de exiguuo prestigio en la literatura alemana. Sus experiencias en Europa dan cuenta de que, para alcanzar experticia, se necesita una “voluntad de hierro” como diría el propio Bolaño (2016). Para ellos, cada paratexto encontrado es

7 “Sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contratapa; sus datos biográficos eran mínimos (escritor alemán nacido en Prusia en 1920), su lugar de residencia un misterio” (Bolaño, 2016, p. 29).

un mundo de acontecimientos que les admitirá derribar aparatosos obstáculos y forjar una bella amistad. Dicho *locus* enunciativo ya se percibe en las siguientes líneas:

La primera vez que Pelletier, Morini, Espinoza y Norton se vieron fue en un congreso de literatura alemana contemporánea celebrado en Bremen, en 1994. Antes, Pelletier y Morini se habían conocido durante las jornadas de literatura alemana celebradas en Leipzig en 1989, cuando la DDR estaba agonizando, y luego volvieron a verse en el simposio de literatura alemana celebrado en Mannheim en diciembre de ese mismo año (y que fue un desastre, con malos hoteles, mala comida y pésima organización). En el encuentro de literatura alemana moderna, celebrado en Zurich en 1990, Pelletier y Morini coincidieron con Espinoza. Espinoza volvió a ver a Pelletier en el balance de literatura europea del siglo XX celebrado en Maastricht en 1991 (Pelletier llevaba una ponencia titulada «Heine y Archimboldi: caminos convergentes», Espinoza llevaba una ponencia titulada «Ernst Jünger y Benno von Archimboldi: caminos divergentes») y se podría decir, con poco riesgo de equivocación, que a partir de ese momento no sólo se leían mutuamente en las revistas especializadas sino que también se hicieron amigos o creció entre ellos algo similar a una relación de amistad. (Bolaño, 2016, p. 22)

En el vórtice de este fragmento, se encuentra latente el camino tortuoso que deben recorrer los críticos. Viajes agotadores, estadías incómodas, disertaciones especializadas son, entre otras cosas, fogueos que curten su capacidad intelectual. Reseñar libros en revistas especializadas, publicar ediciones críticas, presentar ponencias en congresos, crear categorías para romper tradiciones, realizar estudios comparativos y legitimar autores, dan cuenta del acto de acontecer horizontes, que también se traduce como el arte de concebir criterios.

¿Pero, cómo es que estos críticos intentan establecer una portentosa oleada de criterios si la obra de Archimboldi ha sido vista de soslayo por la academia? La clave de este sínodo de críticos archimboldianos es que se apasionan por encontrar pistas de un escritor borroso, de quien nadie sabía nada. Su consigna no radica en tratar de pontificar a Archimboldi, sino más bien descubrir quién se oculta bajo esa identidad extraña, secreta. De alguna manera, esto se puede poner de relieve en el momento en que “La parte de los críticos” dialoga con “La parte de Archimboldi”, al poner en paralelo estos dos capítulos, el lector entenderá que Pelletier, Morini, Espinoza y

Norton no podían encontrar ni conocer a este escritor alemán, ya que su verdadero nombre (Hans Reiter) fue remplazado por el seudónimo de Benno von Archimboldi. Este es un punto de anclaje fundamental en 2666, puesto que la crítica literaria no puede tornar en un arte del criterio si se prescinde de una poética narrativa que permita dimensionar la calidad literaria y evadir el lugar común:

Fui escritor, fui escritor, pero mi indolente cerebro voraz me comía las entrañas. Buitre de mi propio Prometeo o Prometeo de mi propio buitre, un día me di cuenta de que podía llegar a publicar excelentes artículos en las revistas y en los periódicos, e incluso libros que no desmerecían el papel en que estaban impresos. Pero también supe que jamás lograría acercarme o internarme en aquello que llamamos una obra maestra. Me dirá usted que la literatura no consiste únicamente en obras maestras sino que está poblada de obras, así llamadas, menores. Yo también creía eso. La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad, no existen. [...]

Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. ¿Quién ha escrito tal obra menor? Aparentemente un escritor menor. La mujer de este pobre escritor lo puede atestiguar, ella lo ha visto sentado en la mesa, inclinado sobre las páginas en blanco, retorciéndose y deslizando su pluma sobre el papel. Parece un testigo irrefutable. Pero lo que ha visto es sólo la parte exterior. El cascarón de la literatura. Una apariencia -le dijo el viejo escritor a Archimboldi y Archimboldi recordó a Ansky-. Quien en verdad está escribiendo esa obra menor es un escritor secreto que sólo acepta los dictados de una obra maestra. (Bolaño, 2016, pp. 1066-1067)

De este fragmento *in extenso*, se puede observar que una obra maestra está a la espera de ser descubierta y escrita por un escritor que comienza su trayectoria creando obras menores. Aquí hay algo místico, como si la obra maestra arrastrara al escritor hacia sus hordas secretas y misteriosas. Eso sucedió con Hans Reiter, su viaje literario comenzó cuando alquiló una máquina para transcribir su primera novela intitulada *Lüdicke*, fue en ese instante cuando vio la necesidad de ocultar su verdadera identidad bajo un *nom de plume*. A esto se suma la necesidad de ocultar su pasado militar, pues no es fácil desempeñarse en

el campo de la literatura si el público se da cuenta de que el autor, al que tanto se lee, participó del holocausto nazi. Por eso, para Hans Reiter, adoptar un seudónimo, es como volver a nacer:

Durante todo aquel día estuvo pensando en por qué se había cambiado el nombre. En el bar todos sabían que se llamaba Hans Reiter. La gente que conocía en Colonia sabía que se llamaba Hans Reiter. Si la policía finalmente decidía perseguirlo por el asesinato de Sammer, pistas a nombre de Reiter no le iban a faltar. ¿Por qué entonces adoptar un *nom de plume*? Tal vez Ingeborg tiene razón, me voy hacer famoso y con el cambio de nombre tomo las primeras disposiciones de cara a mi seguridad futura. Pero tal vez todo esto significa otra cosa. Tal vez, tal vez, tal vez... (p. 1090)

La pista más cercana que tuvieron Espinoza y Pelletier fue haber visitado a la esposa del señor Bubis⁸. Pero no contaron con mayor suerte, ya que la señora Bubis no suministró datos precisos del escritor alemán. De hecho, al visitarla

8 Editor que publicó toda la obra de Archimboldi. Como se puede observar en “La parte de Archimboldi”, Bubis fue quien promovió la novelística de Hans Reiter, fue el único editor que le suministró adelantos económicos por su trabajo literario, corriendo el riesgo de que sus novelas no se vendan en masa.

en su domicilio observaron que en la pared de la sala había fotos del editor junto a escritores reconocidos, como Thomas Mann, Alfred Döblin y Walter Benjamin, pero en ningún lado figuraba Archimboldi. Todo esto se convirtió en una búsqueda insaciable:

Se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. (Bolaño, 2016, p. 48)

Con esto se constata que los cuatro críticos fueron engullidos por la búsqueda inacabable de un autor ignoto. De oídas se sabe que Archimboldi, en un par de ocasiones, fue candidato al Nobel de Literatura, pero ni eso fue suficiente para dar con su paradero, de tal manera que, sus libros, son los únicos rastros dispersos que muestran su fantasmal existencia. De alguna manera, el *nom de plume* da cuenta de un hombre transfigurado en otro ser. Luego de vivir como un soldado rodeado del horror ocasionado por la Segunda Guerra Mundial, su vida tornó en un trasegar

artístico, en el que la escritura borra todo pasado marchito, un ejercicio escritural que helaba su cuerpo tras haber sido carne de cañón durante varios enfrentamientos en campos hostiles.

Puntos de sutura

Al final de 2666 se puede observar que Archimboldi viaja a México, específicamente a la ciudad de Santa Teresa. Aquí, la propuesta de Bolaño pierde fuerza enunciativa, ya que hubiese sido mucho más impactante develar un posible encuentro del escritor alemán con los cuatro críticos, quienes precisamente visitaron este territorio para despejar todas las dudas que asaltaban sus vidas académicas. No obstante, el objetivo (indeterminado) de la visita de Archimboldi, a este país, da cuenta de la ayuda que dará a su sobrino Klaus Haas, quien fue recluido en la cárcel tras ser responsable de un atroz feminicidio. En todo caso, Archimboldi ya era un octogenario. Sus libros exiguamente fueron reeditados y prácticamente su escritura había llegado al final luego de emplear sus últimas energías para escribir *Herencia*, una novela de más de quinientas páginas.

Tres

De elogios y epifanías: cultos a la máquina de escribir

“Se trata de hacer surgir en las obras la forma
que viene *después de la presencia*”.

Catherine Malabou

*La plasticidad en el
atardecer de la escritura.*

En *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (2011), Walter Benjamín se pregunta cómo es posible que un objeto ocupe un sitio importante dentro de la vida humana. En su caso personal, por ejemplo, tuvo un teléfono que no lo consideraba como un simple artilugio de comunicación, sino

como su hermano gemelo, un héroe fabuloso que dio consuelo a su soledad (p. 14). A partir de esta imagen berlinesa, se demarca que un objeto ciertamente puede estrechar un lazo afectivo con el ser humano, bien sea por su estructura aparatosa que suple una necesidad o, por el mero recuerdo que se desliga de su función instrumental. Esto también conduce a pensar que, un objeto o mejor llamado ser no humano, puede producir encantamientos a su dueño a través de su forma, color, sonido, tamaño, textura; pero, además, el uso cotidiano que el amo le da a su herramienta genera una compañía incondicional que equivale a un reconocimiento del utensilio en sujeto, tal y como lo concibió el pensador alemán.

Partiendo de esta idea, cabe preguntarse: ¿en qué medida se puede pensar en una conexión ultra real entre lo humano y los seres no humanos?; ¿qué imaginaria puede desplegar un ser inanimado, de tal suerte que su presencia en el mundo torne en una poética de la existencia? Precisamente, Paul Auster, en *La historia de mi máquina de escribir* (2013), señala que durante gran parte de su vida fue un enemigo del progreso (p.28), para él los seres humanos pueden

estrechar un vínculo afectivo con los objetos⁹. El escritor norteamericano sintió pleno apego por su vieja máquina de escribir, una *Olympia* alemana que, más que una simple herramienta para cifrar sus pensamientos creativos, representaba un artefacto metálico impregnado de personalidad que, incluso, era capaz de escuchar el latir de su corazón toda vez que mecanografiaba una hoja nueva, día tras día, mes a mes, año tras año, hasta alcanzar casi un cuarto de siglo (1974-2000).

Dentro de este panorama, recuérdese que, Benjamín (2003) analizó la fenomenología sobre la destrucción del aura en las obras de arte, lo que permite entender que algunos objetos pueden llegar a ser irrepetibles en la historia, puesto que cada uno presenta una aparición única que puede desperdiciarse en la medida en que este sea profanado a través de la homogenización o la reproducción a gran escala (pp. 47-48). Por

9 Para ejemplificar esta noción véase *Las cosas de la casa* (1997) de Celso Román, en el que precisamente los objetos, en su acepción inanimada, superan su condición estática, acreditando características humanas más allá de la personificación propia de la fabulística. Véase también el trabajo de Eraso (2008) intitulado: “La redención de los objetos en Felisberto Hernández”, *Estudios Latinoamericanos*, (22-23). pp. 105-116. Disponible en: <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/1351/1645>

eso, Auster (2013) manifestó que su máquina de escribir tenía un valor auténtico para su vida, ya que, en el acto mismo de escribir y en la sonoridad mecánica producida por las teclas durante horas de trabajo, se estaba concibiendo una suerte de culto arcano que, al final de todo, se traduciría en una epifanía. Dicho acontecer condujo a Auster a no abandonar su reliquia, ya que la consideraba como su mejor amiga. De modo idéntico, el novelista español Javier Marías, en pleno siglo XXI, se daba a la tarea de escribir sus columnas en una máquina de escribir y, lo que es más curioso todavía, se encargaba de enviar dichos escritos al periódico a través de fax. Estos actos, de alguna manera, permiten entender que en el mundo todavía hay artistas que mantienen firmes aquellas tradiciones arcaicas que los hacen indemnes ante los contagios tecnológicos de la época actual.

Debe señalarse que, Roberto Esposito, en *Las personas y las cosas* (2016), explica que desde tiempos remotos ha existido una línea divisoria que separa la vida humana de los objetos. No obstante, el ser humano al necesitar de los objetos para suplir su devenir diario, puede llegar a entrelazar una ley de reciprocidad, en la media en que ambos interactúan más allá de la simple

función utilitaria. De esta suerte, no es equívoco establecer paralelos o jerarquías entre ambas especies, sino más bien enaltecer un horizonte cíclico en el que convergen afectos y cuidados. Dicho efecto binario permite entender que es posible elevar la condición humana y la existencia de las cosas más allá de su propia presencia en el mundo. En este sentido, Esposito (2016) da un paso acertado al sostener que la categoría de lo humano y la categoría de la cosa no deben seguir subordinándose a una especie de nihilismo; todo lo contrario, merecen potenciar su significación individual para alcanzar un don colectivo: “para ser un sujeto, el hombre moderno debe hacer al objeto dependiente de su producción, pero, del mismo modo, el objeto no puede existir fuera del poder creativo del sujeto” (p. 65).

Como se observa en las anteriores líneas, la existencia (tanto humana como no-humana) está supeditada a sobrellevar umbrales culturales impregnados de dispositivos de personificación y despersonalización. Por tanto, no hay que prescindir de la posibilidad de validar intercambios de estancias corporales entre el ser humano y el ser inanimado. En otras palabras, el objeto puede adherir a su auto-referencia la

presencia del ser; y, el ser no resulta exento de contagio de la no-cosa. Piénsese, por ejemplo, en *Náufrago* (2000), en el que el protagonista atribuye características humanas a un balón de voleibol, a tal punto que empieza a cruzar diálogos, de tal manera que la presencia del objeto empieza a contagiarse de instantes hiperreales, de experiencias ultra humanas, y no simplemente de ambientes delirantes como se muestra en algunas escenas de la película.

Si apelamos a un símil, en el séptimo arte también podemos encontrar imaginarios poderosos que dan cuenta del universo conexo entre las cosas y lo humano. En su potencia visual y sonora, diversos *films* han representado un devenir distinto de los objetos que va más allá de la realidad. Caso *Misery* (1990), en la que el protagonista, Paul Sheldon, tras haber sufrido un accidente automovilístico que le ocasionó una fractura en sus piernas, está condicionado a escribir su *opus magnum* si desea salvar su vida ante Annie Wilkes, una de sus fieles seguidoras, pero quien además sufre de demencia. Para culminar la saga de sus novelas, Paul había decidido dar muerte a su heroína

Misery Chastain¹⁰, pero tuvo que retomar a este personaje insigne, con el objetivo de cumplir con las expectativas de su lectora obsesionada, quien lo había recluido en su aposento. Para cumplir con este cometido, Annie dota a Paul con una máquina de escribir *Royal 10*, para que logre escribir una nueva versión sobre la vida de Misery. Más que un instrumento convencional, dicho artefacto se convirtió en el arma secreta de Sheldon, quien la utilizó como una suerte de pesa para sumar fuerza a sus brazos y para derribar a su enemiga apenas se presente un descuido. En el desenlace de la película se puede observar que efectivamente Paul hiere en la cabeza a Wilkes con la *Royal 10* y, entre un forcejeo intenso, acompañado de golpes y mordiscos, su contrincante cae accidentalmente encima de la máquina, recibiendo un impacto tan fuerte en su cabeza que ocasionó su deceso.

En el núcleo de este material fílmico está latente el uso de la máquina como un dispositivo

¹⁰ Es relevante aclarar que Paul tenía en mente publicar una novela diferente (de la tendencia romántica) que le permitiría recibir excelentes críticas mediáticas. En la obertura de esta muestra cinematográfica se puede observar que el protagonista se aisló en una cabaña de Colorado en Estados Unidos, junto con su máquina de escribir con el fin de concluir el final de su nueva entrega.

de defensa. Para el protagonista, la *Royal 10* no representa únicamente una herramienta para mecanografiar su novela, también signa como una suerte de aliada, de heroína. Si bien es cierto que el ser humano tiene derecho a decidir el destino de un objeto (destruirlo, venderlo, arrojarlo a la basura, secularizarlo, convertirlo en fetiche, etc.), no es menos cierto que dicho objeto que, aparentemente no tiene vida, sea capaz de suprimir la vida a lo demasíadamente humano, tal y como se muestra en el desenlace de *Misery* (1990).

Esta serie de ideas expuestas hasta aquí guardan afinidad con dos propuestas cinematográficas que desdoblan los ejes temáticos del bien y del mal, en una suerte de anverso y reverso del nazismo. En el anverso se encuentra *La lista de Schindler* (1993), en la que se puede observar la voluntad de salvar vidas por parte del empresario Oskar Schindler. Gracias a su comparecencia, 1100 judíos fueron rescatados ante el holocausto nazi. Aquí, la máquina de escribir opera como un instrumento de salvación, a saber, es el artefacto que permite al personaje Stern registrar y enlistar centenares de nombres que son esenciales para el trabajo industrial en la fábrica del *Herr Direktor*. De alguna manera, este

acontecer garantiza el amparo de los judíos, su salida del gueto y la deportación hacia los campos de concentración y exterminio. Cabe agregar que, en *La lista de Schindler*, se vislumbra una conexión del objeto con el humano más allá de su función utilitaria. Más concretamente: Stern y Schindler dejan de lado el discurso antropocéntrico y la reducción técnica de la máquina de escribir (en este caso una *Remington*) para crear una lista que eleva la condición existencial, liberándola de la brutalidad impuesta por el nacionalsocialismo. Este régimen político implica ejercer poder sobre el otro; no obstante, la *Remington* funge como un reservorio de la prosapia judía, porque “quien salva una vida, salva al mundo entero”, expresa Stern al final de la cinta.

En el reverso de este contexto se destaca *Hannah Arendt* (2012). Aquí la protagonista de la película debe cubrir el juicio de Adolf Eichmann para el *The New Yorker*. Arendt, quien alcanzó un importante revuelo intelectual tras publicar su trabajo relativo al totalitarismo (mal absoluto), ahora se encontraba en la misión de ser abogada del diablo; es decir, sostener la idea de que el soldado alemán solo cumplió las órdenes de sus superiores, lo que lo redime de toda culpabilidad de aquellas

atrocidades cometidas por el nacionalsocialismo. Para las masas judías, Arendt se había convertido en una traidora del sentido humanitario. Líderes y lideresas no toleraron la idea de que una mujer de su capacidad intelectual defiende a un militar que condujo decenas de *convoyes* a las calderas y cámaras de gases. Ante todo, lo ocurrido y, en una suerte de objetividad¹¹ crítica, Hannah utilizó una *Olivetti Studio 44* para escribir un detonante pensamiento filosófico sobre la “banalidad del mal”, postulado que hace eco de que el mal puede ser radical y banal al mismo tiempo. Radical porque conscientemente la persona lleva su frialdad al extremo, banal porque se ha perdido la capacidad de pensar; por tanto, la existencia se desliga de la razón, lo que empuja al sujeto a cometer brutalidades indirectamente.

Cabe considerar por otra parte que, la máquina de escribir es un elemento motor del acto creativo. En *Tune in Tomorrow* (1990), por ejemplo, se puede observar que el personaje, Pedro Carmichael, hurta la máquina de escribir *Remington* de Martin Loader, porque considera

11 Es menester acentuar que, Hannah Arendt analizó la quinesia de Adolf Eichmann para entender que su rol nazi era fútil en comparación de aquellos inhumanos de las SS, quienes realmente exterminaron sin piedad a los judíos.

que escribir radionovelas es más importante que el suceso de mecanografiar boletines. Como sea, en el vórtice de esta adaptación de *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa, se puede observar que el artificio del escritor brota de la maniobra de teclear un artefacto de manera repetitiva. Dicha acción da como resultado un trabajo literario que, a pesar de que luego es transmitido a través de una emisora, en el trasfondo está latente la huella creativa de quien ejerce la escritura. En otras palabras, el escritor, al emplear su máquina de escribir, de alguna manera entra a un estado de ensimismamiento, pues si desea envolver al público con su arte, primero debe inmolarse ante el acto inconmensurable que representa la escritura.

La anterior idea se extrapola a través de la película *El verano de sus vidas* (2012), en la que el escritor Monte Wildhorn (protagonizado por Morgan Freeman) explica que el recurso más poderoso que tiene el ser humano es la imaginación y que no es necesario abandonar el planeta (refiriéndose a las novelas de ciencia ficción) para poder escribir una excelente historia. Tras un periodo extenso de depresión y alcoholismo, Monte, quien había dejado de escribir novelas del

Oeste, vuelve a recuperar su hábito de escritura gracias al afecto que despertó su vecina Charlotte O'Neil. En el trascurso de la cinta, Finnegan, hija de Charlotte, pregunta a Monte por qué no utiliza la computadora para escribir, Morgan en su estupendo papel protagónico explica a la niña que prefiere su máquina de escribir porque es un instrumento esencial para su vida, puesto que le gusta escuchar cómo su *Royal* suena, le encanta ver cómo las letras se incrustan en el papel y, sobre todo, le fascina saber que un ser humano puede hacer su propio trabajo sin depender de elementos adicionales.

✓ Cabe considerar, por otra parte, que *El verano de sus vidas* (2012) diverge sobremanera con *El resplandor* (1980). Mientras Monte es un escritor que recupera su arte a través de la compañía y el afecto, Jack Torrance es un escritor que se distancia de los círculos sociales para culminar la escritura de su proyecto literario. En el átomo visual de la película dirigida por Stanley Kubrick, implícitamente hay clarividencias extrasensoriales, a saber, Jack, al estar confinado en un hotel impregnado de ocurrencias paranormales, sus pensamientos creativos no se logran materializar, sino más bien, se contagian

de visiones y episodios horripilantes que ponen al descubierto misterios acaecidos desde tiempos remotos. Ni Torrance ni su esposa e hijo creyeron que su refugio invernal se iba a convertir en un suplicio, de hecho, Jack quería tener una temporada de tranquilidad para escribir. Aquí surge un aspecto enunciativo clave, ya que el resplandor hace alusión a lo que el hotel refleja desde sus entresijos históricos y vivenciales, aquí nuevamente aparece la idea de que los objetos o seres inanimados transmiten potencias y conexiones con la existencia humana.

En este caso particular, el protagonista de *El resplandor*, para intentar desbloquear su creatividad, recurre a una máquina *Adler* para poder terminar de escribir su libro. Sin embargo, Jack no logra avanzar en su propósito, es más, durante muchas semanas lo único que pudo mecanografiar fue una especie de proverbio que dice: “*All work and no play makes Jack a dull boy*”¹². Este enunciado devela que Jack remplazó su trabajo literario por el acto de asesinar; en otras palabras, para mitigar su tedio decide eliminar hasta su propia familia, convirtiendo al hotel

12 Mi traducción: “Trabajar sin nada de juego hace de Jack un chico aburrido”.

Overlook en un matadero, resplandeciendo sus fuerzas tétricas.

Con todo, se puede decir que esta serie de materiales filmicos fungen como un lenguaje transgresor, en la medida en que evaden lo evidente para introducirse en un campo de significación profundo que permite posicionar a los objetos dentro de una dimensión creadora de lo viviente. En otras palabras, las máquinas de escribir representadas en estas cintas evaden la médula de lo real o, por lo menos, cruzan los umbrales de imaginación y representación que limitan su potencia existencial. De ahí que sus metáforas visuales admiten abandonar aquel férreo interés de pensar que lo humano es la prueba fehaciente de lo continuamente vivo.

Cuatro

Cuerpos metamórficos, cruce de advenimientos

“No hay monstruo que no
tienda a desdoblarse, no hay doble
que no esconda una monstruosidad
secreta”.

René Girard

La violencia y lo sagrado.



Figura 1. Nativa amazónica en inanición.
 Archivo personal de Walter Hardenburg, 1912.

La foto¹³ que funge como pórtico de esta reflexión fue tomada por el norteamericano Walter Hardenburg en 1912. En el vórtice de la imagen se capta a una mujer nativa destinada a morir por inanición. Al centrar una lupa de análisis en el encuadre, se puede observar que el mecanismo de violencia corporal obedece a uno de los tantos desafueros cometidos en la Amazonía por parte del potentado peruano Julio César Arana. Pero, además, el aparataje fotográfico sugiere un

¹³ La fuente de esta imagen puede ser cotejada en el libro *The Putumayo, the Devil's Paradise* (1912) de W.E. Hardenburg. London: Adelphi Terrace.

significado adicional: en el trasfondo está presente uno de los actos más inhumanos cometidos por los esbirros¹⁴ de Arana, quienes administraban la *Peruvian Amazon Company* como una suerte de campo de exterminio en pleno corazón de la selva amazónica de Colombia.

En esta muestra fotográfica es palpable observar diversos cuadros de horror. Se percibe a simple vista que la mujer fue encerrada en una especie de cabaña, su cuerpo da señales de agotamiento extremo, producto del hambre y la condición precaria a la cual fue sometida. Pero, además, su cuerpo ha atravesado umbrales metamórficos en los que se puede ratificar que después de la presencia yace la ruina. Son las cavidades óseas a punto de romper la piel las que dan cuenta de una captación vuelta espectáculo. En tal sentido, es oportuno agenciar este caso amazónico con lo ocurrido en la mitad del siglo XX en los guetos de Alemania. Caso Auschwitz, donde la crueldad llegó a su máximo esplendor, pues notablemente los judíos tuvieron que vivir

14 Otra agencia: los capataces de Arana vislumbran características bélicas similares de los *kapos* que sirvieron en los campos de concentración de Alemania, de aquellos hombres sin escrúpulos, despojados del respeto y el afecto para con sus coterráneos.

similares sojuzgamientos. Como bien se sabe, fueron sometidos a extenuantes jornadas de trabajo, sin recibir el alimento necesario para cumplir sus tareas, de ahí que sus apariencias físicas hayan recibido el sobrenombre de figurines o *muselmann*. A propósito de este contexto, Agamben (2000) explica que el *muselmann* representa la masa anónima de los campos de exterminio, su presencia es una especie de ruina demasiado vacía para sufrir, su cuerpo está demasiado cansado para comprender el estado de la muerte, es aquel ser que perdió toda esperanza de vida, toda noción de tiempo y espacio; en otras palabras, “era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (p. 41).

Las ideas de Agamben (2000) alumbran el acontecimiento de que, efectivamente, hay un umbral extremo entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo inhumano. Por eso, la debilidad que padeció la mujer amazónica producto de la emaciación, no solamente torna en un signo de aniquilación, también da cuenta de una representación plástica, donde el cuerpo no solo recibe una nueva forma (raquitismo físico), sino, además, adquiere la destrucción de su forma original, convirtiéndose en una huella corporal

abierta, vacía, ausente de sí misma. Como señala Malabou (2008), se trata, pues, de un rompimiento de la unidad corporal que va de la mano con la disyunción del sentido del ser; a saber, hay una potencia metabólica, una capacidad para ordenar la transformación que se resume en metamorfosis (pp. 55-56).

Sin duda alguna, este tipo de injusticias han sido soterradas por la historia. Tanto lo ocurrido en la Amazonía como en la Segunda Guerra Mundial, son pruebas fidedignas de que la vida humana puede ser destruida a toda costa. Si bien es cierto que el ejemplo que se ha traído a colación emula dos escenarios dispares, con diferentes latitudes y temporalidades, no es menos cierto que los mecanismos utilizados para suprimir la vida son afines y cumplen la misma intencionalidad de brutalidad, tal y como lo representa la siguiente escultura de Sören Brandes (2016) denominada “El prisionero moribundo”:

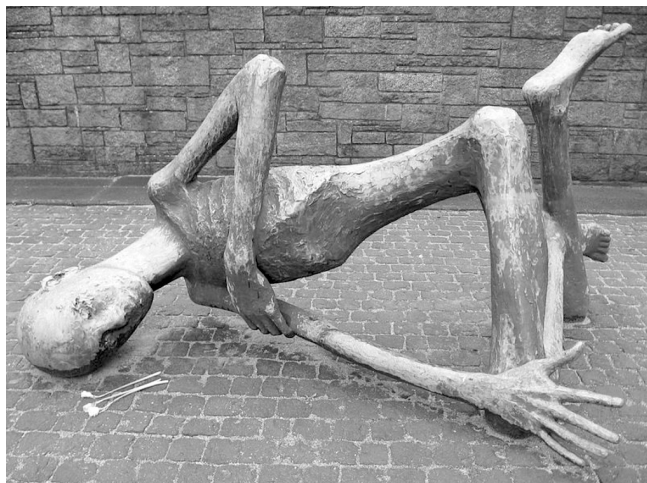


Figura 2. “El prisionero moribundo” de Sören Brandes, 2016.

La densidad etnográfica de esta escultura permite entender, de alguna manera, la brutal condición a la que los judíos fueron sometidos en el campamento de *Neuengamme* ubicado al noroeste de Alemania. Al respecto, Nancy (2007) declara que, en la historia occidental, los nazis atribuyeron un racismo cristalizado, absoluto, que encaminó a los deportados a un holocausto extremo; esto es, no simplemente desgastar la vitalidad humana a través de la hambruna, sino de someter la existencia a mecanismos severos, con el

fin de aniquilar totalmente la presencia, dejar que esta sea corrosiva y evanescente ante la mirada del linaje ario. Como se observa, en esta escultura, la plasticidad del cuerpo torna en una incorporación de la nada, en una anulación del sujeto como existencia imposible. La figuración muestra un cuerpo quebrantado, cuya pose se dimensiona a través de efectos angulares y oblicuos, lo que indica que la lasitud ha generado que cada extremidad esté desfallecida por la fuerza de la gravedad, tal y como lo refleja las flores maltrechas ubicadas al lado de la cabeza.

Al analizar la escultura “El prisionero moribundo” y la foto de Walter Hardenburg, cabe preguntarse, ¿cómo es posible estetizar cuerpos que han recibido los tratos más viles que pueden existir en el mundo? Precisamente, Nancy (2007) sostiene que el arte, a pesar de que emule un acontecimiento original, aún no tiene la potencia de representar lo que se vive en carne propia. A pesar de que la fotografía de Walter Hardenburg (1912) y la escultura de Sören Brandes (2016) aproximen al espectador a entender el sufrimiento vivido en los campos de concentración, el impacto visual (exposición) no es equivalente al dolor padecido *in situ*, dicha dolencia, dice el filósofo

francés, solo se alcanza a través de la presencia consumada en el espacio de la tortura. Sin embargo, ambos artefactos artísticos son huellas de la continuidad del tiempo que pliegan pura energía de la existencia, ambos trabajos poseen significancias artísticas que vislumbran cuerpos mutables que han sufrido la aniquilación de la forma, la destrucción de su ser para convertirse en esquemas proscritos.

Tanto la fotografía de la nativa amazónica como la escultura relativa al *muselmann* tienen la intención de volver a presentar (representar como diría Nancy). Cada una, en su singular dimensión estética, expone la muerte en su misma vitalidad anémica, postrada, abatida. Ambas representaciones son prohibidas porque sus existencias no hacen parte de la suprarepresentación racial del Estado dominante, del régimen que ejerce su poder como dispositivo de dominación absoluta y que se encarga de promover un anquilosamiento cultural. En ambos casos no se logra apreciar en detalle los rostros de las víctimas, esto explica, de cierta manera, que sus plasticidades corporales han abandonado el espacio real para ingresar a otro estado-tiempo que carece de presencia, es decir, se interpone

una especie de órbita vacía donde los cuerpos yacen en ruinas. Esta nueva plasticidad de los cuerpos, admite escenificar sucesos crueles que quedarán petrificados, congelados en la memoria de los pueblos. Ese valor memorial es el que posibilita contemplar estas imágenes desde un sentido positivo, pues da señas (enseña) de que las atrocidades no deben repetirse en el tiempo; en otras palabras, que dichas plasticidades no deben tornar en nuevos “esquemas motores”¹⁵ de violencia.

A la luz de la historia, tanto en la Amazonía como en Alemania se llevó a cabo un programa de limpieza étnica. Tanto Arana como Hitler utilizaron mecanismos de exterminio brutales para establecer un extremo orden político. Tanto los nativos amazónicos como los judíos padecieron de una configuración del Estado-nación que impedía anexarlos como ciudadanos. Pero no todo termina allí, en ambos contextos se generaron

15 Sobre este concepto, Malabou (2008) explica que hace referencia a las sensaciones kinestésicas que produce el cuerpo. Añade, además, que es un esquema que permite dar paso a la alteridad; es decir, separar el cuerpo, su plasticidad para encontrar su Otro. Por eso, funge como un instrumento que permite interpretar las imágenes en el advenimiento de la historia.

nuevas plasticidades corporales que separan la existencia de la vida —aparentemente— auténtica. Se creó una virtualidad plástica en el sentido en que el cuerpo es una estampa de la nación y, el sufrimiento, un signo de la cultura minoritaria. Como dice Malabou (2008) hay una superación de la separación, donde la imagen pierde su potencia icónica, que se separa de su sistema plástico para acoger lo que llega como advenimiento (p. 79).

Mandoki (2005) alumbra la idea de que una obra artística se encuentra abierta al espectador para hallar, en ella, sentidos diversos del tiempo (p. 4). Asimismo, lo entendió Hall (2013), al analizar el caso de Sara Baartman, una mujer africana que por su singular esteatopigia fue exhibida en Europa a través de eventos circenses. El pensador jamaquino logró comprender que el cuerpo, además de suscitar estereotipos, también puede cosificarse en fetiche sexual, ya que lo que no encaja dentro de la norma estética y cultural no solamente se prohíbe, sino además se desea. La siguiente caricatura “A Pair of Broad Bottoms”¹⁶, permite dimensionar estas ideas:

16 La muestra original reposa en *The British Museum*. Véase: <https://www.britishmuseum.org/>

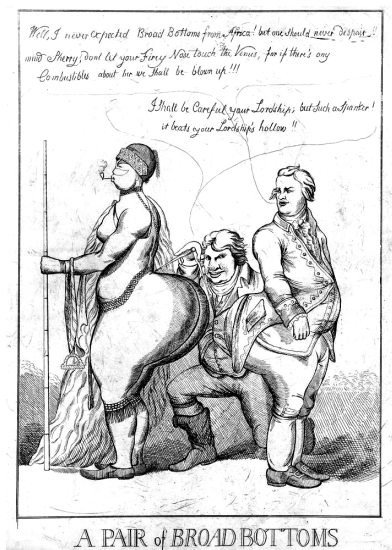


Figura 3. Caricatura de William Heath, 1807.

Con impacto histórico, la ilustración muestra a un británico utilizando un compás para medir y comparar la proporción de masa de las nalgas de Sara Baartman. A través del diálogo expuesto en los bocadillos, se puede comprender el tono peyorativo de Lord Grenville al decir, a su servidor, que tenga cuidado con su nariz puntiaguda, puesto que podría pinchar y hacer explotar el trasero de Baartman, el cual se asemeja a un tanque cargado de combustible. Este comentario puntualiza varios aspectos. En primer

lugar, se está exotizando el cuerpo de la mujer africana a tal punto de que su figura rompe con los cánones estéticos europeos. En segundo lugar, a pesar de que las nalgas de Sara son más grandes que las del político británico, se cree, a como dé lugar, que la superioridad gubernamental solo se refleja en la apariencia física de aquel hombre blanco que lideraba el partido *Whings*.

Esta interpretación lleva a comprobar, de primera mano, que la exhibición de Sara simboliza el epítome de la trata de esclavos africanos en Occidente. Quizá en Europa se abolió la esclavitud negra tras la dignificación de derechos humanos; no obstante, el cuerpo de Baartman pasó de ser un espectáculo visual en vivo a un proxenetismo visual en diferentes medios y sistemas simbólicos tales como ilustraciones, caricaturas, pinturas, esculturas en yeso, etc.

Así pues, tanto la fotografía como la escultura y la caricatura analizadas, cada una despliega su propia singularidad enunciativa. Independientemente de su esteticismo, las tres muestras hacen eco de diversos cuerpos metamórficos que militan en contra de la historicidad y refutan aquellos discursos de poder que dejan de lado existencias alternas, cruce de

advenimientos que permiten entender que la vida sigue después de la destrucción, que sigue latente más allá del olvido y el rechazo mismo de no pertenecer a una determinada estancia social o cultural. En otras palabras, es lo que la Nobel de Literatura, Svetlana Alexiévich, comparte en su libro *Voces de Chernóbil*, en el que se muestra la trágica escena de un bombero que participó de la extinción del fuego de uno de los reactores de la Central Nuclear de Chernóbil. A pesar de que su cuerpo se convirtió en una especie de “elemento radiactivo con un gran poder de contaminación” (2022, p. 32), su existencia no ha desaparecido por completo, se mantuvo viva en la memoria de su esposa Liudmila Ignatenko, quien demostró que el amor es más fuerte que la misma muerte, que la presencia es inmanente ante cualquier desgracia.

<

Cinco

Evasión de umbrales e identidades inacabadas

“Y me encontré de pronto solo en aquellas
calles vacías. Las ventanas de las casas
abiertas al cielo, dejando asomar las varas
correosas de la yerba. Bardas descarapeladas
que enseñaban sus adobes revenidos”

Juan Rulfo

Pedro Páramo.

¿Las nociones de límite y frontera solamente operan desde lo territorial o geofísico? Vale la pena teorizar sobre estas inquietantes fenomenologías a partir de diversos registros discursivos que permiten ensanchar su espectro enunciativo.

Si pensamos en el cuerpo, por ejemplo, el ser se desdobra en múltiples sentidos. Al respecto, Butler (2007) colige que el género no se constituye a partir de un elemento netamente genético, sino más bien, se construye a partir de múltiples actos performativos que devienen culturalmente. Desde las postrimerías del siglo XX, la pensadora norteamericana ha tenido la consigna de rebatir los límites que presuponen la concepción de género, entendido este desde una idealización unitaria, binaria, jerárquica y no desde un estado móvil, cambiante, disoluble. Mientras una identificación de ciudadanía establece el género (femenino o masculino) de una persona, la cultura obedece a otro tipo de prácticas no normativas que cuestionan la estabilidad del género; en otras palabras, la cultura exige un *performance* diferente para sobrellevar contextos disímiles. De ahí la necesidad de evadir los límites corporales para acceder a lo fronterizo, a saber, una reciprocidad de identidades inacabadas.

Así como Butler (2007) expresa que el género está en disputa, también existen otras dimensiones sociales que se encuentran en permanente subversión. El mismo lenguaje (que ha generado infinidad de límites al proponer

normas lingüísticas) está en constante cambio, por eso, Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, advierte que limitarse a los parámetros del lenguaje, sería también limitarse a la comprensión del mundo (2012, p. 72). Esto quiere decir que las comunidades se dinamizan en la medida en que el acto discursivo deconstruye el *modus operandi* de los sujetos. Inmediatamente se puede sostener que este tipo de elementos (corporales y discursivos) están impregnados de límites que regulan el accionar cotidiano; no obstante, entre más límites se originen, también surge la necesidad de evadirlos. Por esta razón, es menester entender qué significa la noción de frontera, ya que este tópico permite saber que, así como existen restricciones, también concurren dispositivos de intercambio que admiten ensanchar vivencias compartidas entre dos territorios dispares.

Así las cosas, hay que acentuar que, los conceptos de límite y frontera no solo serán asumidos desde lo geopolítico, sino también desde lo ontológico. En esta perspectiva, los estudios de Ávalos (2020) apuntan lo siguiente:

El límite se abordará como una condición indispensable para la identidad del ser, porque

permite diferenciar lo que es de lo que no es, el sí mismo del otro. La frontera, por su parte, se configurará como un espacio de hibridación donde el ser se abre al contagio. El límite, entonces, generará una identidad situada en un plano divino, porque resguardará una pureza que nace de sí y para sí, mientras que la identidad generada por la frontera remitirá a un plano histórico, porque surgirá de los múltiples contagios que han afectado al ser a lo largo de su existencia. (p. 22)

La cita anterior invita a pensar que desde la literatura también se pueden abordar estos estados de la cuestión. Un ejemplo clave es la novela decimonónica *El pirata del Guayas* de Manuel Bilbao, en la que se puede detallar que la identidad de ocho reos se ve condicionada por la ley que impone la formación de la nación ecuatoriana en el siglo XIX, es decir, ocho personas son deportadas a la isla Galápagos para que cumplan una condena por sus aparentes delitos cometidos. El suceso de alejar a estas personas de la civilización y adentrarlos en un mundo silvestre e infernal, permite suponer que su existencia no es digna de figurar en ese mundo coherente llamado patria, sino más bien son lanzados a un espacio donde su presencia está signada por la monstruosidad. No obstante, estos criminales evaden el umbral

del límite (la cárcel penitenciaria de Galápagos) impuesto por la nación para recuperar, desde un acto pirata, su dignidad humana, ya que, según lo comenta el protagonista Bruno, en el mar se difuminan las restricciones impuestas por la ley.

De esta manera, *El pirata del Guayas* representa, por un lado, que la nación genera límites al desterrar a un grupo de bandidos que han incumplido los atributos de la identidad ecuatoriana. Por otro lado, devela que los reos recurren a la piratería porque es el mecanismo que los hará libres, es la alternativa que les permitirá salir de la isla, aunque en el trasfondo de la historia, resulta paradójico encontrar que dicha isla también funciona como un resguardo, como un lugar hospitalario que acoge a los deportados dentro de un lecho que no requiere de la ley para vivir en paz. De ahí que no es gratuito encontrar, en la obertura de la novela, el siguiente fragmento: “¡Bella es la naturaleza que se ostenta en las márgenes del Guayas!” (Bilbao, 2012, p. 17).

En el lejero (2003) de Evelio Rosero, por mencionar otro caso, se percibe una serie de elementos que permiten engrandecer las nociones de límite y frontera. Pues, desde el título de esta novela, ya se anticipa la imagen de un umbral, del

paso de un lugar hacia otro, de lo que separa, pero a la misma vez une, de lo que parametriza, pero al mismo tiempo subvierte, de lo que unifica, pero además diversifica; a saber, el término “lejero” alude a un viaje en el que el tiempo difumina la realidad, en el que la luz dispersa la densa niebla de los caminos pedregosos, donde la vida se vuelca hacia un abismo de muerte. Visto de esta forma, el trabajo novelado de Rosero emula diversas estancias corporales, las cuales desenvuelven mismidades y alteridades. En otras palabras, la vida del protagonista Jeremías Andrade se inclina hacia un accionar de reciprocidades donde la existencia dona vitalidad a la muerte o, quizá, la muerte genera una suerte de endeudamiento en la medida en que el ingreso al espacio de los seres del otro mundo implica una política del intercambio:

Ahora, en la madrugada, descubría por fin el montón infinito de ratones fosilizados, y en su horizonte se vio él mismo, asomado, igual que una sombra arrepentida de encontrarse allí, en la cima desconocida de esa calle, en ese pueblo sembrado de ratones, en ese pueblo que bordeaba la cordillera, en ese pueblo que limitaba a un lado con el volcán y al otro con el abismo. (Rosero, 2003, p. 13)

Hay en este fragmento, una constelación de sentidos relativos a la noción de límite. Por un lado, se encuentran los cambios temporales: noche y día; por otro lado, están las zonas que determinan las estancias existenciales: vida y muerte. No obstante, aquí también se fragua la noción de frontera, pues el pueblo mencionado funge como un receptor de los intercambios que se dan; es decir, el volcán¹⁷ representa la cotidianidad, la prueba de que el protagonista está vivo; por su parte, el abismo, signa el territorio de los seres del otro mundo, aquel lugar que convoca a Jeremías a cruzar el límite para caer en un mundo infrahumano que le hará sufrir por la pérdida de Rosaura, su nieta querida.

Se quiere con ello significar la importancia de esta novela para los estudios no solo literarios, sino también culturales. Tanto la niebla como los fósiles de animales que aparecen en la obertura de la novela dan cuenta de un salto de umbrales en los que se pueden dilucidar elementos clave que amplían las nociones de límite y frontera. Si

17 Se puede interpretar que el volcán al que hace referencia el autor hace parte del contexto de la ciudad de Pasto, a saber, el volcán Galeras. Recuérdese que Evelio Rosero vivió gran parte de su infancia en la capital de Nariño, de ahí que en su trabajo literario se conmemore parte de su infancia.

bien es cierto que, en uno de los paratextos de la edición, *La otra orilla*, publicada por Norma, se dice que *En el lejero* es un antecedente de la violencia representada en *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero, no es menos cierto que esta propuesta narrativa cala sobremanera en el matiz enunciativo y metaficcional de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Esto se puede validar al inicio de *En el lejero*, específicamente en el momento en que Jeremías Andrade ingresa a un pueblo —azotado por la violencia— fantasma, donde los habitantes parecen “seres de mundos distintos” (Rosero, 2003, p. 20). Sin aseverar que es un pastiche, algo similar se observa en el trabajo de Rulfo, en el que se halla la historia de Juan Preciado, un joven que, para encontrar a su padre, Pedro Páramo, no solo debe ingresar a Comala, un pueblo deshabitado, impregnado de ánimas, de seres fantasmales, sino también debe evadir todos los límites de su vida común para frecuentar un mundo diferente, donde los sentimientos y la razón se quebrantan y ponen a tambalear la balanza de la vida y la muerte.

Llama la atención que en la edición de *Pedro Páramo* (2012) que José Carlos González Boixo preparó para la editorial Cátedra hay

paratextos muy sugerentes. Para resaltar un caso, se encuentra una fotografía que el propio Rulfo capturó en sus trabajos antropológicos. La muestra no está intitulada, pero, al revisar el catálogo *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010) se puede revelar que la foto hace referencia a una “Barda de adobe” que fue tomada en Guadalajara, en 1940, la cual, merece reproducirse a continuación:

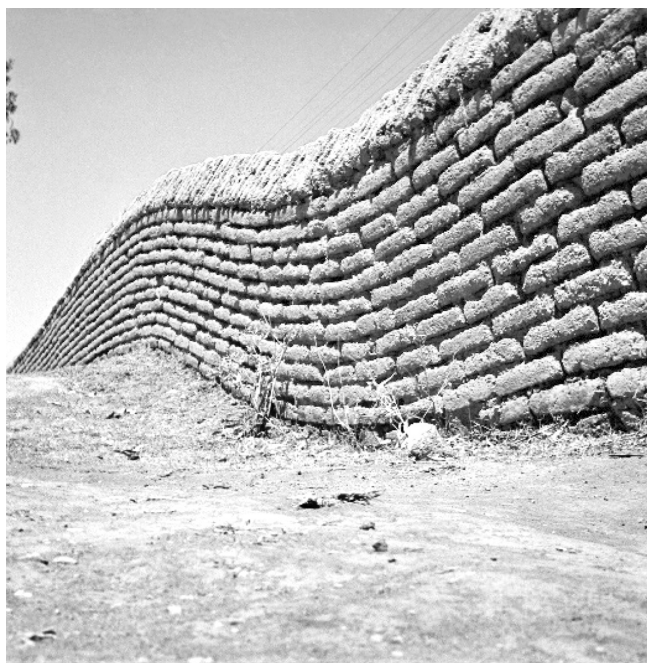


Figura 4. “Barda de adobe” de Juan Rulfo, 1940.

La fotografía denota el interés de Rulfo por capturar acontecimientos sociales y culturales singulares. Como se observa, la barda emula un límite que taja una eventualidad sincrónica. No obstante, dicho cerco que funge como pórtico en *Pedro Páramo* (2012) no es gratuito, pues hay un gesto por parte del autor que ayuda a entender que en su novela hay un umbral¹⁸ que Juan Preciado debe evadir si desea entablar un contacto metafísico con aquellos seres que explican su pasado, su identidad: *“Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz”* (Rulfo, 2012, p. 70; cursiva en el original). En este fragmento se observa que la presencia de la madre de Juan Preciado se intensifica en Comala, ya que es un pueblo donde yace la presencia de los seres

18 En *Pedro Páramo* también hay límites que enuncian disputas territoriales y políticas. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se puede evidenciar que Pedro Páramo ordenó a sus capataces colocar cercos en sus tierras, esto con el fin de posicionar zonas limítrofes ante sus potentados vecinos: “¿Qué se trae el Aldrete? Tú me mencionaste a las Preciados y los Fregosos y a los Guzmanes. ¿Con qué sale ahora el Aldrete? –Cuestión de límites. Él ya mandó cercar y ahora pide que echemos el lienzo que falta para hacer la división” (Rulfo, 2012, p. 97).

del otro mundo. De esta suerte, Juan Preciado se sentirá acompañado por su progenitora, de hecho, hay diversos pasajes en *Pedro Páramo* que develan un encuentro inusual, que rompe con la presencia de lo vivo:

Toqué la puerta, pero en falso.
[...] Si usted quiere venir, será bienvenido.
Ahora que si quiere quedarse aquí, ahí (sic) se lo haiga; aunque no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente. (Rulfo, 2012, p. 71)

Al examinar la imagen de esta cita se puede deducir que Juan Preciado ingresó al mundo de los muertos. El rol de Abundio, por ejemplo, es clave, ya que él opera como una suerte de guía para Preciado; no obstante, Abundio ya está muerto y es una señal de que en Comala la existencia yace en ruinas. Ahí estriba el significado de por qué Juan no encontró a su padre Pedro Páramo, puesto que haber cruzado el límite de la vida lo condujo al delirio y, luego, a su propia muerte.

Volviendo a *En el lejero*, hay una suerte de pasadizos dentro de una misma atmósfera, esto se puede ilustrar en la medida en que el protagonista de la novela comienza a hacer saltos de umbrales en su peregrinaje. Primero, se observa el viaje

onírico, donde Jeremías cae dentro de un estado siniestro, lúgubre, tétrico, impregnado de acontecimientos extraños; por ejemplo, la muralla de ratones que cerca la conversación entre Jeremías y un hombre gordo, albino que aparece repentinamente en el pueblo. Por otro lado, se encuentra la niebla, la cual, es sumamente densa e impide ver hacia el horizonte, hacia una posible esperanza de encontrar el sendero que conduce al destino de la niña extraviada. Pero, además, se encuentra el hedor putrefacto, lo cual, representa, que el pueblo es una especie de sarcófago que encripta la más despiadada matanza acaecida en épocas de violencia en Colombia.

Así las cosas, en el trascurso de la diégesis, se puede ver cómo Jeremías intenta evadir innumerables umbrales, cada uno con una forma distinta de limitar su búsqueda o, más bien, alcanzar su anhelado encuentro con su ser querido. Quizá, uno de los límites más potentes que debe atravesar el protagonista es el de la iglesia. Los pórticos del templo que aparecen ante él representan lo sagrado y lo profano, a saber, lo que está por fuera de la capilla es la perdición, la ruina humana. En cambio, lo que está dentro del santuario emula la salvación, la purificación de las

almas que estuvieron en pena. Sobre este tópico, Eliade (2020) dirá que lo sagrado se manifiesta y lo profano se difumina. Más claro: se presentan rupturas en la homogeneidad del espacio (p. 21). Cuando Jeremías observa la iglesia del pueblo, para él, este recinto hace parte de otro espacio diferente. Por eso, la puerta es el umbral que divide una continuidad, de igual manera, es el límite que taja dos universos, el tránsito entre lo sagrado y lo profano: “El instante de sol desaparecía. Absorto, paralizado en el umbral de la iglesia, recorrió la plaza con los ojos, igual que si bebiera, atropellado, los últimos sorbos de ese instante de sol –antes de que el instante desapareciera” (Rosero, 2003, p. 63).

En relación con el anterior fragmento de *En el lejero*, la postura de Eliade (2020) aclara la idea de que lo que está presente en el pueblo es el caos, esto es, el desorden, la muerte latente, producto de la guerra. Por su parte, lo que está dentro de la iglesia signa lo consagrado, o sea, el orden, el cosmos que ha sido puesto por la genealogía divina. Por eso, para el protagonista, el minúsculo resplandor solar significa uno de los últimos sorbos divinos que debe aprovechar antes de que los telones de niebla dejen nuevamente al

pueblo soterrado, en una suerte de inframundo. Pero hay más: Jeremías no solo frecuenta un espacio tétrico, los cuerpos que subyacen en este lugar también son extraños, tales son los casos de las monjas del convento del pueblo, quienes, además de tener apariencias espeluznantes, denotan signos de lascivia; es decir, sus cuerpos sagrados están contagiados por la atmósfera lujuriosa.

Jeremías entra al convento para buscar a su nieta Rosaura, lo curioso, es que detrás de este claustro hay un abismo que emula el infierno donde las almas yacen perdidas:

—Limítese a buscar.

—Que Dios lo ampare —dijo ahora la monja.

Lejos, cada vez más lejos, se oían las voces de las mujeres:

—Ojalá pueda encontrarla. —Él reconoció la voz de la enana esforzándose en la lluvia.

—Eso es inmenso.

—Demorará un siglo.

—Perderá la vida al encontrarla —gritó la dueña. (Rosero, 2003, p. 75)

Con este fragmento se percibe otra característica, a saber, la inmolación que debe hacer Jeremías para encontrar a su pariente. En este caso singular, el protagonista solo podrá

encontrarse con su nieta si atraviesa el umbral. Prácticamente debe morir para reunirse con su ser querido. Eso es lo que alude el título de la novela de Rosero, aquel sacrificio que debe hacer Jeremías para estar junto a su familiar, porque “Rosaura fue lo único que lo separó de la muerte” (Rosero, 2003, p. 91). Así las cosas, el lejero representa aquella puerta que se encuentra al final del sendero, limitando junto al abismo de la muerte. Allí yace la presencia, un tanto difusa de su nieta, Rosaura, a quien desea abrazar, pero, para ello, debe lanzarse al vacío, derrumbarse al abismo para estar junto a ella por siempre. Así concluye esta novela breve de Rosero, la cual, es una propuesta clave para entender las innumerables características de lo que implica asimilar, desde múltiples aristas, la noción de límite y frontera. En este caso particular, Jeremías evadió todos los límites para alcanzar su cometido; pero, además, logró posicionarse sobre un estado fronterizo, en el que devienen reciprocidades, se reincorporan afectividades que ningún límite puede distanciar.

Finalmente, así también lo comprendió Patricio Guzmán y lo ejemplifica a través de su documental *La cordillera de los sueños* (2019), en el que muestra cómo la cadena de montañas

de los Andes chileno es un límite natural que separa su tierra natal del resto del mundo, pero, a su vez, funciona como una suerte de puerta, de frontera que conecta sus recuerdos con su país de la infancia, con el país de sus orígenes; cruzar la cordillera es llegar a un lugar remoto en el pasado, una lejanía que le permite recuperar su felicidad que le fue arrebatada con la dictadura de Pinochet. Así, lo que divide también cohesiona, genera un reencuentro con el Otro.

Seis

Esa selva llamada Vietnam

“Mi película no es sobre Vietnam.
Esto es Vietnam”

Francis Ford Coppola

Cannes Film Festival, 1979.

Las selvas en el mundo parecen ser indomables. Cada una ostenta su propio misterio, su propia ancestralidad, pero, también, su propia historia. Al menos, eso invita a pensar la obertura de la película *The Thin Red Line* (1998), en la que el soldado Robert Witt señala que la naturaleza tiene un poder vengador y que compite consigo misma para ser cada vez más impenetrable. Dicha fuerza vengativa suele ponerse de manifiesto ante aquellos



foráneos que buscan, entre la manigua, alcanzar un fin individual, un propósito extractivista que ocasiona innumerables desgracias; incluso, daños irreversibles que dejan a la humanidad sin la oportunidad de volver a vivir en ella. Así las cosas, ya no parece ser que el imaginario de infierno verde está latente únicamente en el territorio selvático, en la medida en que la selva engulle todo lo que no hace parte de ella, sino más bien son los foráneos quienes portan la divisa de la civilización y quienes han devorado los dones de ese mundo vegetal.

Ahora bien, el espacio cinematográfico, dice Bartra (2018), tiene la oportunidad de sumar nuevos significados a los acontecimientos históricos, de tal manera que la representación puede adaptar enunciados aún inacabados (p. 12). En esos átomos inconclusos emergen nuevas metáforas visuales, las cuales, a partir de su recepción abren nuevos horizontes de expectativa. En este marco, la industria del cine internacional ha producido un centenar de películas que buscan representar la guerra de Vietnam, un acontecimiento bélico insoluble, que más que victorias dejó frustraciones difíciles de sobrellevar para las fuerzas militares de los Estados Unidos.

Por eso, cada película muestra un matiz singular de lo que significó esta conflagración; pero, además, cada una desdobra una exégesis clave sobre la vida humana, aquella que se devora a sí misma ante situaciones extremas.

La selva vietnamita impregnada con sus múltiples manifestaciones ha sido uno de los elementos clave de todo este asunto. Y, aunque en 1964 la fuerza aérea estadounidense arrasó kilómetros de vegetación utilizando Agente Naranja, con el fin de abrir zonas de aterrizaje para que los soldados puedan operar en lugares inhóspitos, esto no fue suficiente para vencer al enemigo, puesto que las guerrillas del *Viet Cong* siempre tomaron la delantera por medio de múltiples estrategias: túneles, escondites secretos, trampas mortíferas y trincheras fueron, entre otros, mecanismos que hicieron de la selva un verdadero infierno verde. Sobre estos acontecimientos se han escrito infinidad de documentos; sin embargo, en el aparataje cinematográfico sobre la guerra de Vietnam interesa analizar los reversos desdeñados por la crítica de cine, aquellas huellas imperceptibles que permiten ir más allá del argumento central, el cual, da cuenta del Ejército norteamericano buscando

salvar a unos campesinos del comunismo para enaltecer su espíritu de libertad. Más claro: no vale la pena menoscabar importancia al suceso de que las tropas americanas quedaron vulnerables, quebrantadas ante la fuerza arrolladora de la manigua asiática.

Con base en esta hipótesis, *Hamburger Hill* (1987) permite entender que los soldados de la división *Airborne* deben ser cuidadosos hasta en la forma de cepillar sus dientes, a saber, mantener una higiene bucal es fundamental para evitar bajas durante la guerra, pues entre menos errores haya en Vietnam es una chance de poder avanzar hacia la anhelada victoria. Pero, ¿es posible pensar en la salubridad cuando todo está en llamas, cuando la hostilidad está latente las 24 horas del día? Un soldado que ha pasado días sin dormir y sin alimentarse bien, quizá no pasa por su mente el suceso de que debe mantener limpio su cuerpo. En los enfrentamientos es tanta la tensión que no le importa si el arrozal donde estuvo patrullando durante horas pueda ser causante de una malaria o disentería. En este *film* dirigido por John Irvin, curiosamente se puede ver que los enemigos de las tropas estadounidenses no sólo están presentes en el valle de Ashau, también lo

son los microorganismos que se encuentran en la comida, en el aire y en el agua. Sumado a ello, está el clima pertinaz que se muestra como una barrera insuperable. Tanto la humedad, el calor, la lluvia y el lodo de la Colina 937, son sucesos fehacientes de que las fuerzas militares norteamericanas no estuvieron preparadas para ese tipo de escenarios.

Pero, además, los infortunios no son solamente físicos, también son psicológicos. El coronel Kurtz (interpretado por Marlon Brando) de *Apocalypse Now* (1979) es un claro ejemplo de que la selva asiática trastoca hasta la mentalidad más fuerte. En esta película se representa con un centenar de casos que la vida humana es un ser ínfimo en comparación con el poder hercúleo de la selva. Esta imagen se puede validar al examinar el documental *Hearts of Darkness* (1991), en el que Francis Ford Coppola explica el elevado presupuesto y talento humano que invirtió para lograr materializar aquellas ideas que no estuvieron escritas en el guion, todo porque quería lograr una producción sugestiva, hiperrealista y brutal de lo que significa enfrentar a la naturaleza de Vietnam. De hecho, Martin Sheen, quien desempeñó el papel principal, padeció de un infarto durante las grabaciones, dado que las condiciones climáticas

y anímicas no fueron las mejores para alcanzar el proyecto tal y como se tenía previsto. Como sea, *Apocalypse Now*, independientemente de sus polémicas y avatares, no deja de ser una de las mejores muestras del cine que representan lo grotesco que puede llegar a ser el espacio selvático cuando se profana sus mandatos sagrados. Eso es lo que entendió el coronel Kurtz y que, en la última escena, lo denominó como el horror¹⁹.

Por su parte, Stanley Kubrick, uno de los cineastas más representativos en este campo temático, en 1987 dio a conocer *The Full Metal Jacket*, una película que deja abierta la cuestión de que, para vencer al enemigo, primero hay que adaptarse al espacio para luego intentar superar sus innumerables obstáculos. Al inicio del *film*, se puede observar que Estados Unidos no entrenó a sus soldados teniendo en cuenta las realidades presentes en Vietnam, ni siquiera sus bases de reclutamiento emularon el contexto asiático, los

19 Cabe resaltar que, en una de las escenas finales de *Apocalypse Now*, Kurtz recita el poema “The Hollow Men” de T.S. Eliot: “/Y así se acaba el mundo /Y así se acaba el mundo /Y así se acaba el mundo /No con un estallido, sino con un gemido”. Estos versos son sugerentes, pues hacen eco de que las fuerzas militares de los Estados Unidos en la selva vietnamita están condenadas a su propia autodestrucción y que no hay marcha atrás.

altos mandos solamente se preocuparon de que los marines reciban un trato severo que los programe como verdaderos *killers*. De ahí que, su accionar en el campo de batalla se vio neutralizado por la infinidad de barreras que los asiáticos utilizaron de su propio entorno para defender, a toda costa, su intención política.

El anterior acontecimiento también se percibe en *We Were Soldiers* (2002), en la que un batallón de caballería es entrenado por el coronel Hal Moore, con el fin de enfrentar al Ejército norvietnamita conformado por más de 4000 hombres ubicados en el valle de la Drang. Este *film* deja claro que un bosque norteamericano no curte con suficiente experiencia a sus reclutas para asumir un verdadero combate en Vietnam. De no ser por el rol heroico que desempeña Mel Gibson, esta propuesta cinematográfica no logra persuadir de la victoria alcanzada por parte de los Estados Unidos. Además, el rodaje no está muy bien ambientado, ya que la alusión a batalla campal no se asemeja a la del mundo selvático de Vietnam, esto se debe a que el rodaje se desarrolló en California y no en territorio monzónico de Indochina tal y como se logra apreciar en otras películas, como, por ejemplo, *Rescue Dawn*

(2006), la cual goza de excelentes efectos visuales. En este *film*, Werner Herzog, en tan solo 44 días logró rodar la historia de Dieter Dengler, un piloto norteamericano que fue capturado en Laos luego de que su avión fue derribado al tratar de cumplir una misión de espionaje. Lo interesante de esta entrega del cineasta alemán es que al inicio de la cinta se muestra a un escuadrón de pilotos observando un documental, que tiene como objetivo capacitar a los pilotos en caso de caer en cautiverio. En el video se advierte lo siguiente:

El soldado debe entender que la naturaleza no es una fuerza en su contra. Debe hacer que la naturaleza trabaje para él usando las variadas provisiones naturales que están a su disposición. Con el equipo correcto puede enfrentar a la selva y al enemigo, por eso, debe saber que, en la selva, su mejor amigo es su cuchillo.

Para los pilotos, este documental es un tanto ridículo; de hecho, se burlan al observar la frustración de un soldado que intenta cortar una pequeña hoja con su afilado cuchillo. Lo que no saben hasta el momento, es que la realidad es totalmente diferente y que se necesita más que un cuchillo para sobrevivir en la inmensa floresta asiática. Esto se logra recrear al final de la película,

cuando el teniente Dieter, quien al incursionar su fuga casi es engullido por el ramaje que se presenta ante él como una vorágine invencible, elemento que Herzog ha representado muy bien en otras de sus propuestas cinematográficas, como es el caso de *Aguirre, der Zorn Gottes* (1978) y *Fitzcarraldo* (1982).

Como se ve hasta aquí, la pantalla gigante permite entender que existen otros elementos clave sobre la guerra de Vietnam que merecen ser analizados. Sin duda, hay representaciones visuales que ponen al descubierto realidades omitidas por el discurso imperialista. A través de este tipo de películas es posible comprender otras dimensiones que signan el conflicto armado entre dos naciones. Como se dijo anteriormente, la guerra de Vietnam no sólo trata el altercado de territorios, no sólo acapara la disputa limítrofe entre el Norte y el Sur de un país asiático, no sólo devela la superposición de la ideología comunista ante la ideología neoliberal, también involucra un desgarramiento de los valores que fraguan la condición humana volcando a los cuerpos hacia un oasis infrahumano.

En Vietnam, miles de árboles se muestran erguidos hacia un cielo rojo que lamenta el fragor

de una ilógica batalla. Cada árbol es un muro de lamentos para el soldado norteamericano que intentaba cumplir misiones en una selva que apenas conocía, que debía enfrentar a tropas que estaban acostumbradas a vivir en la jungla y que conocían a la perfección los agrestes terrenos. Esta monotonía silvestre se convirtió en la vorágine de aquellos foráneos que profanaron sus misterios, es como si la manigua les arrebatara su más grande patrimonio cultural de occidente, esto es, la capacidad de razonar desde su propia lógica²⁰. Por eso, muchos militares perdieron la cordura, porque no solo se enfrentaron a un conjunto de tropas del *Viet Cong*, sino también al poder ancestral de una floresta que los condujo a la ruina dentro de su propio espectáculo.

Esta caracterización permite traer a colación *Casualties of War* (1987), en la que el soldado Eriksson, tras la explosión de un mortero, la mitad de su cuerpo quedó atrapado en la parte interna de un túnel y donde casi es acuchillado

20 Aquí vale la pena recordar el documental *Mein Liebster Feind* (1999), en el que detrás de cámaras, Werner Herzog explica que el actor más importante que ha tenido en su carrera como director, Klaus Kinski, casi le arrebató la vida con un revólver, esto se debió a que la monotonía de la selva casi enloquece al actor alemán.

por parte de un *vietcong*, de no ser por la ayuda del sargento Barnes. Más adelante, Eriks son y sus compañeros de escuadra fueron hostigados repentinamente por guerrilleros que se escondían entre los ramales de la selva. Aquí hay algo importante por analizar, ya que los cuerpos de los *vietcongs* se camuflan como una especie de efecto camaleón. Estas dos escenas son sugerentes, pues dan cuenta de que durante la guerra de Vietnam las trampas y escondites eran rudimentarias, pero muy efectivas a la hora de intimidar a los aliados estadounidenses, quienes todavía no sabían cómo enfrentar este tipo de ataques. Y, como la victoria en esta guerra se mide en el número de bajas y no en territorio apoderado, las *Booby Traps*, *Traps Punji*, Venus Atrapamoscas, Puentes Trampa, Banderas Trampa, también fueron recursos valiosos para generar traumas psicológicos en los soldados.

En este orden de ideas, es palpable que los *vietcongs* utilizaron su sabiduría arcaica para ganar esta guerra. De alguna manera colocaron en práctica los diseños del pensador asiático Sun Tzu, quien decía que “el supremo arte de la guerra es doblegar al enemigo sin luchar”; es decir, se apoyaron de los recursos naturales para convertir

al sotobosque en un enemigo silencioso, para hacer del ya desafiante entorno selvático un insidioso sabotaje para los soldados norteamericanos, ocasionando bajas físicas y traumas psicológicos. Una película que devela este retrato histórico es *Tunnel Rats* (2008), en la que se puede observar a un conjunto de soldados que, por su baja estatura, son idóneos para entrar arrastrados en las galerías de los túneles y combatir contra su enemigo. Lo que no supieron los militares es que además de reptar dentro de un incómodo y penumbroso túnel para neutralizar a su contrincante, también tuvieron que lidiar con innumerables trampas, minas, estacas y animales venenosos, lo que significa que, la batalla en Vietnam no solo era terrestre, área o fluvial, sino también existía un subsuelo infernal que quebrantó los heroicos espíritus de los aliados, que aplastó sus equilibrios mentales, que desmoralizó sus egos imperialistas en la voluntad de querer cumplir esta misión imposible.

Oliver Stone, además de entregar una valiosa trilogía sobre la guerra de Vietnam, fue uno de los miles de soldados que participaron de este acontecimiento histórico, de tal suerte que sus películas reflejan gran parte de lo que significa sobrevivir en este conflicto. Una de sus

producciones que dilucida este escenario macabro es *Platoon* (1986), en esta primera entrega, Charlie Sheen, quien protagoniza al novato Chris Taylor, se haya exacerbado por el clima, los insectos y la hostilidad del campamento. Tras su arribo a territorio fronterizo de Camboya para cumplir su año de servicio obligatorio, Taylor lleva apenas una semana *in situ* y prácticamente ya quiere salir huyendo del lugar. Además, expresa que Vietnam es un verdadero infierno y el único enemigo contra el cual se debía enfrentar era a sí mismo y a sus demonios interiores. Vale la pena acentuar que Oliver Stone es uno de los pocos directores que se desligan de aquellas cintas que representan la guerra de Vietnam desde el heroísmo patriótico, más bien, sus rodajes no prescinden del realismo y la crítica bélica. Por eso, *Born on the Fourth of July* (1989) y *Heaven and Earth* (1993), que hacen parte de su trilogía, son claros ejemplos de ello.

En los derroteros selváticos recorridos por Silvestre Stallone, Charlie Sheen, Michael J. Fox, Tom Cruise, Mel Gibson, Don Cheadle, Steven Weber, Chuck Norris, Sylvester Stallone y otros actores, el ideal de la unidad patriótica se ve rota por un espacio silvestre indomable, lo que supone pensar que el séptimo arte no solo deja ver

efectos binarios de civilización y barbarie, de lo edénico e infernal, sino también de un conjunto de cuerpos y mentes frágiles que izan la bandera sobre el luto moralista y capitalista de un país acostumbrado a invadir territorios. Los papeles protagónicos de estos actores son el símbolo de que Vietnam no solo es una jungla, sino también es la fuerza animadora de la existencia, cuya vitalidad anida por igual en la tierra que pisamos y hasta en la propia sangre que fluye en nuestros cuerpos. Respetar la selva es, en el vórtice de este asunto, respetarnos a nosotros mismos. Por eso, en *Good Morning, Vietnam* (1987), el personaje Adrian Cronauer, se pregunta cómo los soldados estadounidenses pueden lidiar las batallas diarias en una selva que parece inquebrantable. Para él, el humor es una alternativa para liberar a Saigón de sus infortunios.

Con todo, el enfrentamiento en Vietnam se pinta bélico. No obstante, lo siniestro también se torna en un lugar hospitalario, donde es posible el encuentro consigo mismo, con su otredad. Así lo comprendió Jean-Marie Gustave Le Clézio y lo declara en su discurso “El bosque de las paradojas” durante la gala de premiación del Premio Nobel de Literatura en 2008,

mencionando que la selva del Darién transformó su vida, porque los nativos embera le enseñaron a amar el entorno silvestre y porque era el sitio, por antonomasia, para que su literatura alcance su más potente y auténtica expresión artística. Ojalá eso mismo podamos observar en futuras entregas cinematográficas, donde la selva aparezca como un lugar contradictorio a la voluntad de dominio de los arribos foráneos y, de igual forma, como un escenario cuyo reservorio ancestral rebata la superioridad del hombre sobre la naturaleza y de lo arcaico sobre lo moderno.

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Barcelona: Pretextos.
- Agamben, G. (2013). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Alexiévich, S. (2022). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Barcelona: Debolsillo.
- Arlt, R. (2008). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.
- Auster, P. (2013). *La historia de mi máquina de escribir*. Barcelona: Seix Barral.
- Auster, P. (2017). *4321*. Bogotá: Planeta.
- Ávalos, É. (2020). *La sanación de la fractura binacional*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Bárcena, F. (2012). *El aprendiz eterno: filosofía, educación y el arte de vivir*. Madrid: Miño y Dávila.
- Bartra, R. (2018). *Los salvajes en el cine. Notas sobre un mito en movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2017). *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*. Bogotá: Penguin Random House.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Benjamín, W. (2011). *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. Madrid: Abada.
- Bilbao, M. (2012). *El pirata del Guayas*. Quito: Eugenio Espejo.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2016). 2666. Barcelona: Alfaguara.
- Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Penguin Random House.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

- Camus, A. (2016). *La peste*. Bogotá: Debolsillo.
- Chalarca, J. (1996). *La escritura como pasión*. Bogotá: Común Presencia.
- Conrad, J. (2003). *El corazón de las tinieblas*. (S. Pitol, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Corral, W. (2010). *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Quito: Benjamín Carrión.
- Dazai, O. (2010). *Indigno de ser humano*. (M. Watkins, Trad.) Barcelona: Sajalín.
- Dempsey, A. (2010). *100 fotografías de Juan Rulfo*. México: RM Verlag.
- Eliade, M. (2020). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Austral.
- Esposito, R. (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Kundera, M. (2009). *El arte de la novela*. México: Tusquest.
- Malabou, C. (2008). *La plasticidad en el atardecer de la escritura. Dialéctica, destrucción, deconstrucción*. Castellón: Ellago.

- Mandoki, K. (2005). *Estética y juegos de la cultura: Prosaica*. México: Conaculta.
- Martí, J. (2012). *Escenas norteamericanas y otros textos* (Ariela Schnirmajer ed.). Buenos Aires: Corregidor.
- Nancy, J.-L. (2007). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Piglia, R. (2019). *Crítica y ficción*. Bogotá: Penguin Random House.
- Reyes, A. (2018). *Culto a Mallarmé*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosero, E. (2003). *En el lejero*. Bogotá: Norma.
- Rosero, E. (2007). *Los ejércitos*. Madrid: Tusquest.
- Rulfo, J. (2012). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Sábato, E. (2015). *Antes del fin*. Barcelona: Austral.
- Urbina, F. (2010). *Las palabras del origen: breve compendio de la mitología de los Uitotos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Vallejo, I. (2021). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Barcelona: Siruela.

Vargas, M. (1975). *La tía Julia y el escribidor*.
Barcelona: Alfaguara.

Vargas, M. (2021). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Bogotá: Alfaguara.

Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Barcelona: Alianza.

Filmografía

Aguirre, der Zorn Gottes. 1972. Dirección: Werner Herzog
//País: Alemania y Perú //Duración: 93
minutos //Productora: HR.

Apocalypse Now. 1979. Dirección: Francis
Ford Coppola //País: Estados Unidos //
Duración: 147 minutos //Productora:
Zoetrope Studios.

Born on the Fourth of July. 1989. Dirección: Oliver
Stone //País: Estados Unidos //Duración:
145 minutos //Productora: Ixtlán.

Casualties of War. 1989. Dirección: Brian De
Palma //País: Estados Unidos // Duración:
113 minutos // Productora: Art Linson.

El resplandor. 1980. Dirección: Stanley Kubrick
//País: Estados Unidos //Duración: 144
minutos //Productora: Warner Bros.

El verano de sus vidas. 2012. Dirección: Rob Reiner //País: Estados Unidos //Duración: 109 minutos.

Fitzcarraldo. 1982. Dirección: Werner Herzog // País: Alemania // Duración: 158 minutos //Productora: Wildlife Films Perú.

Good Morning, Vietnam. 1987. Dirección: Barry Levinson //País: Estados Unidos // Duración: 121 minutos //Productora: Silver Screen.

Hamburger Hill. 1987. Dirección: John Irvin // País: Estados Unidos //Duración: 110 minutos //Productora: RKO Pictures.

Hannah Arendt y la banalidad del mal. 2012. Dirección: Margarethe von Trotta //País: Alemania //Duración: 113 minutos // Productora: Heimatfilm.

Hearts of Darkness. 1991. Dirección: Eleanor Coppola //País: Estados Unidos // Duración: 96 minutos //Productora: George Zaloom.

Heaven and Earth. 1993. Dirección: Oliver Stone. //País: Estados Unidos //Duración: 140 minutos //Productora: Ixtlán.

La cordillera de los sueños. 2019. Dirección: Patricio Guzmán. //País: Chile y Francia //Duración: 84 minutos //Productora: Arte.

La lista de Schindler. 1993. Dirección: Steven Spielberg //País: Estados Unidos //Duración: 195 minutos //Productora: Amblin Entertainment.

Misery. 1990. Dirección: Rob Reiner //País: Estados Unidos //Duración: 107 minutos //Productora: Castle Rock Entertainment.

Missing in Action. 1984. Dirección: Joseph Zito //País: Estados Unidos //Duración: 101 minutos //Productora: MGM.

Platoon. 1986. Dirección: Oliver Stone //País: Estados Unidos //Duración: 120 minutos //Productora: Orion Pictures.

Rambo: First Blood Part II. 1985. Dirección: George P. Cosmatos //País: Estados Unidos //Duración: 96 minutos //Productora: Carolco Pictures.

Rescue Dawn. 2007. Dirección: Werner Herzog //País: Estados Unidos //Duración: 120 minutos //Productora: Top Gun Productions.

The Full Metal Jacket. 1987. Dirección: Stanley Kubrick //País: Estados Unidos // Duración: 116 minutos //Productora: Hawk Films.

The Thin Red Line. 1998. Dirección: Terrence Malick //País: Estados Unidos //Duración: 116 minutos //Productora: 20th Century Fox.

Tunnel Rats. 2008. Dirección: Uwe Boll //País: Estados Unidos //Duración: 132 minutos //Productora: Uwe Boll Productions.

We Were Soldiers. 2002. Dirección: Randall Wallace //País: Estados Unidos // Duración: 138 minutos //Productora: Paramount Pictures.

Este libro se elaboró con la familia tipográfica
Georgia. Su impresión se realizó en los talleres
Graficolor, en Pasto, en 2024.



**POLITÉCNICA
DEL CARCHI**

EDUCAMOS PARA TRANSFORMAR EL MUNDO

Turbulencia al bumerán interpreta, de una forma sugestiva, las problemáticas que han permeado las representaciones inusitadas de la literatura, la estética y el séptimo arte. Para desarrollar una confluencia heterodiscursiva, Alexis Uscátegui propone una serie de cuestionamientos originales que permiten entender otros planos narrativos, artísticos, visuales, sonoros, in-animados y performativos; de tal suerte que, el presente trabajo suma fuerza crítica para rebatir aquellos dispositivos que consideran que las comunidades antropomórficas son deleznales.

ISBN: 978-9942-625-19-9



9789942625199