

Pucara

REVISTA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN



Número

36

Vol. 1



UCUENCA

FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

2025

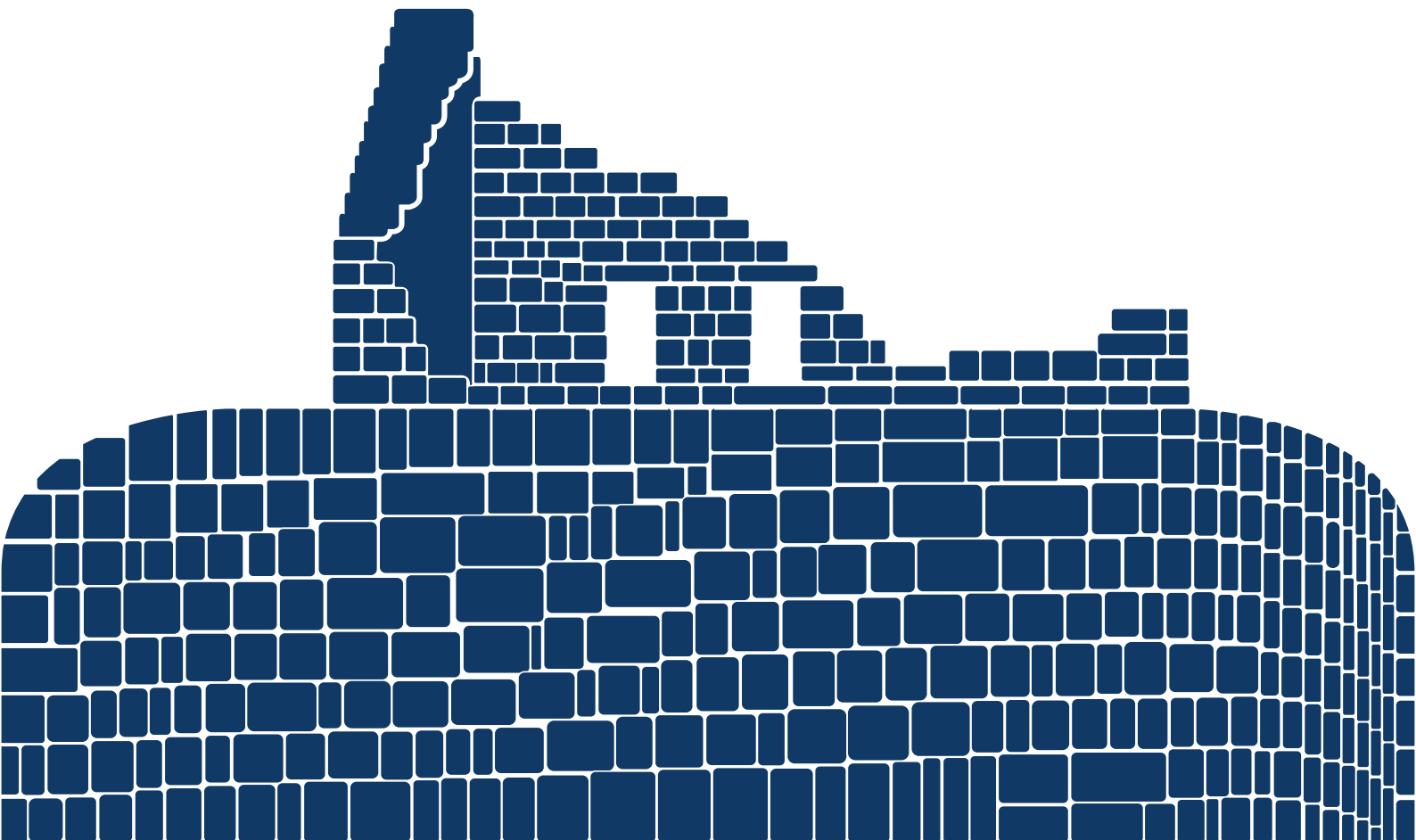
Enero / Junio

ISSN 1390-0862

eISSN: 2661-6912

Pucara

REVISTA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN



PUCARA, revista de Humanidades y Educación fundada en 1977 es una publicación semestral de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Su objetivo es difundir, sin fines de lucro, en español e inglés las investigaciones originales de las diferentes manifestaciones de la cultura y la sociedad, cuyo centro de interés es el ser humano: artes, bellas artes, artes gráficas y audiovisuales, diseño, artesanía, lenguas vivas y muertas, estudios regionales, literatura, lingüística, historia, arqueología, filosofía, antropología, geografía, etnografía, educación, entre otras.

e-ISSN: 2661-6912

ISSN: 1390-0862

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Departamento de Educación
Universidad de Cuenca
Campus Central
Av. 12 de Abril
Cuenca - Ecuador
pucara@ucuenca.edu.ec

Número 36, Volumen 1, Junio 2025
Publicación semestral

Editor General Editor in Chief
Manuel Villavicencio-Quinde

Editores adjuntos Assistant Editor
Miguel Novillo Verdugo
Estefanía Palacios Tamayo
Juanita Argudo Serrano
Elisabeth Rodas Brosam

Gestión editorial Editorial Management
Juan José Sáenz
Estefanía Chuiza
Patricia Zúñiga

Corrección de textos Proofreading
Programa de Lectura y Escritura

Traducción Translator
Elizabeth Rodas Brosam

Producción editorial Production editorial
Dora Arroyo
Macgyver Ureña

Edición en línea
pucara.ucuenca.edu.ec



Consejo Científico

Paula Carlino
Elvira Narvaja de Arnoux
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gabriela Cabezón Cámara
Escritora, Argentina

Marcelo Casarin
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Maíz
Susana Ortega de Hocevar
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Constanza Padilla
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Roberto Viereck
Universidad de Concordia, Canadá

Guillermo Henríquez Aste
Clara María Parra Triana
Cecilia Rubio
Universidad de Concepción, Chile

Nelson Osorio Tejada
Universidad de Santiago de Chile, Chile

Mónica Tapia
Universidad de la Santísima Concepción, Chile

Emma Camarero
Universidad de Salamanca, España

Alberto del Campo Tejedor
Universidad Pablo de Olavide, España

Fernando Iwasaki
Universidad Loyola de Andalucía, España

Aidalí Aponte Avilés
Universidad de Connecticut, Estados Unidos

Leonardo Carvajal Gamarra
Georgetown University, Estados Unidos

Paola Enríquez Duque
The Ohio State University, Estados Unidos

Christina García
Saint Louis University, Estados Unidos

Kathleen Guerra
University of Denver, Estados Unidos

Daniela Narváez Burbano
Amherst College, Estados Unidos

Saúl Sosnoswski
Universidad de Maryland, Estados Unidos

Christian Petterson
Kenyon College, Estados Unidos

Rodrigo Esparza
Magdalena García
Colegio de Michoacán, México



Índice

Editorial

Palabra, creación y ChatGPT: la verdad de las mentiras	6
<i>Manuel Villavicencio-Quinde</i>	

Artículos

Bangladesh y el conflicto con las minorías cristianas.....	11
<i>Manuel Oswaldo Suin Guaraca y Tatiana Cabrera Mogrovejo</i>	
<i>Fiebre de carnaval</i> e “indicios”: una poética del habitar el litoral	18
<i>Andrea Torres-Armas</i>	
<i>I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota</i>	26
<i>Néstor Fernando Prieto Rojas</i>	
Cuando los muertos hablan: la fragmentación en <i>El material humano</i> de Rey Rosa	36
<i>Estalín Calle Herrera</i>	
<i>Certum est quia impossibile est</i> . Del hiperrealismo de José Manuel Cajal.....	44
<i>Leopoldo Tillería Aqueveque</i>	

Reseña

Una nota sobre <i>La metamorfosis del mundo</i> , de Ulrich Beck	54
<i>Luisa Alejandrina Pillacela-Chin</i>	

Creación

Un rebaño que aspira el rocío (Fragmentos).....	57
<i>Agustín Molina Arévalo</i>	
La próxima semana.....	63
<i>Yimaldy André Marrero</i>	



Palabra, creación y ChatGPT: la verdad de las mentiras

Word, creativity, and ChatGPT: the truth about lies

 **Manuel Villavicencio-Quinde**
Universidad de Cuenca, Ecuador
manuel.villavicencio@ucuenca.edu.ec

Cómo citar:

Villavicencio, M. (2025).
Palabra, creación y Chat-
GPT : la verdad de las
mentiras. *Pucara*, 1(36).
[https://doi.org/10.18537/
puc.36.01.01](https://doi.org/10.18537/puc.36.01.01)

Nadie que esté de acuerdo con la realidad en la que vive acometería esa empresa tan desatinada y ambiciosa: la invención de realidades verbales.

MARIO VARGAS LLOSA

El lenguaje se constituye en uno de los pilares del humanismo, a partir del cual se despliega el ser humano en sus diferencias, para echar adelante sus proyectos personales, académicos y ciudadanos. El uso de la palabra significa evolucionar, borrar fronteras, minar muros, acallar ruidos. Es un dispositivo de mediación intercultural, que configura un sujeto histórico a través su autorreconocimiento.

Ahora bien, todos los días necesitamos comunicarnos con nuestros semejantes sea de forma oral o escrita, y como emisores debemos ser capaces de exteriorizar el mensaje de manera clara y precisa, manteniendo un orden y estructura funcional. Del mismo modo, el receptor debe traducir las intenciones comunicativas, desechando lo accesorio para quedarse con el mensaje. Por esta razón, una cantidad infinita de estudiosos afirman que las preocupaciones de todo sistema educativo deben ser la enseñanza de la lectura, la escritura y el cálculo.

La comunicación escrita, en realidad, entraña esfuerzos adicionales a la oral, pues es más elaborada, requiere de un acompañamiento especial, comprende instancias, fases. Además, requiere de ciertos protocolos, géneros o formatos de acuerdo con los destinatarios y, por lo general, es aprehendida en los círculos educativos formales.

Vale decir que toda escritura (académica o literaria) se sustenta sobre el principio de la creatividad, donde emergen sujetos enunciadore con sus estilos, pensamientos, historias e identidades. Cuidado nos dejemos llevar por aquellos gurús de la Inteligencia Artificial que consideran que el ChatGPT ha venido a resolver los problemas del ser humano, particularmente en el ámbito de la comunicación formal y no formal. La escritura es una experiencia vital, personal, afectiva, compartida, amorosa, cómplice..., que requiere de un proceso de creación y revisión continuo hasta llegar al resultado final: el sujeto.

Los seres humanos somos esencialmente creativos. Poseemos capacidades incomparables para inventar y buscar mundos posibles, para alejarnos y alejar (en nuestro rol de docentes y académicos) a nuestros estudiantes de la falsa percepción de que el confort, el acomodo, el zapping, la procrastinación y el móvil de alta gama nos aseguran la felicidad.

Este es nuestro compromiso...

Desde su fundación en 1977, la revista de Humanidades y Educación *Pucara* expresa la misión humanista de la Universidad de Cuenca, a través del abordaje de las tensiones sociales, culturales, estéticas, ideológicas y políticas de América Latina y el mundo, desde la palabra creativa y crítica.

Un buen ejemplo constituye el ensayo “Bangladesh y el conflicto con las minorías cristianas” (2025), de Manuel Oswaldo Suin Guaraca y Tatiana Cabrera Mogrovejo, en el que podemos apreciar y recordar (carácter evocador del lenguaje) los conflictos sociales y los desastres personales en nombre de la religión. Horror, fraccionamiento, aniquilación, devastación, apocalipsis, hambre, violación y muerte son algunos de los términos que transitan en este texto, para develar hasta qué extremo las personas venden su alma al maligno.

En oposición a este panorama aciago y triste, Andrea Torres Armas nos comparte “*Fiebre de carnaval* e “indicios”: una poética del habitar el litoral (2025). Este precioso ensayo nos invita a habitar un paisaje o hábitat de la felicidad fabricado por Yuliana Ortiz Ruano. Es cierto que vivimos en un mundo infeliz; es cierto que esta “hermosa y brutal incoherencia de la vida”, como decía el poeta cuencano Efraín Jara, nos arrebató de un zarpazo a los seres más amados de nuestra existencia; es cierto que la muerte nos subyuga a los aromas del recuerdo y la nostalgia; pero también es cierto que la palabra literaria nos permite habitar otros espacios e imaginarios paralelos para agradecer a los dioses por los dones recibidos: la casa de la madre, el parque de la infancia, la plaza de la ciudad, el páramo, el manglar o, como en el caso de Torres Armas, la isla: el espacio mítico y utópico.

Néstor Fernando Prieto Rojas trabaja, de igual manera, la escritura creativa en su “*I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota*” (2025), pero desde la perspectiva lingüística y culturalista. En este ensayo se retoman algunos conceptos como des-territorialidad, reterritorialidad, frontera, movilidad y silencio, para evidenciar de qué manera el lenguaje deviene en alteridades a consecuencia del viaje y la diáspora, provocando tensiones entre la memoria, la identidad y la creación poética.

Algo similar ocurre con “*Cuando los muertos hablan: la fragmentación en El material humano de Rey Rosa*” (2025) de Estalín Calle Herrera. El autor trabaja con las obras emblemáticas del escritor guatemalteco desde la perspectiva de la memoria y el archivo, para arremeter contra las políticas del olvido promovidas por el Estado, que busca silenciar a las voces de la resistencia. Calle Herrera continúa con una larga línea de trabajo en torno a las relaciones de la historia y la ficción (o al revés), para evidenciar, en este caso, que nuestra historia está llena de espacios en blanco, habitado por seres silenciados, que fueron secuestrados, asesinados o perseguidos. Una apuesta por recuperar la palabra crítica que resiste a los regímenes del miedo.

Desde la Región del Bío Bío (Chile) nos visita Leopoldo Tillería Aqueveque con su ensayo “*Certum est quia impossibile est. Del hiperrealismo de José Manuel Cajal*”, en el que establece una lectura transversal entre el lenguaje pictórico y el pensamiento de Jan Baudrillard, sobre todo desde la perspectiva de la seducción. Efectivamente, el deseo es el motor que mueve a los sujetos en busca de la felicidad; un viaje al encuentro con lo inexplicable y etéreo, donde solo es necesario habitarlo.

Por otro lado, Luisa Alejandrina Pillacela-Chin nos comparte la reseña “Una nota sobre *La metamorfosis del mundo*, de Ulrich Beck” (2025), en la que nos expone las principales preocupaciones del sociólogo alemán en torno al concepto de “metamorfosis” en contraposición a “transformación” o “cambio social”. Suerte de ventana que nos permita apreciar, pero sobre todo reflexionar sobre las crisis del mundo contemporáneo: precarización educativa, cambio climático, terrorismo, pandemia, guerras y la revolución digital.

En creación, Yimaldy André Marrero aborda lo fantástico en “La próxima semana” (2025). El autor, en tono irónico, nos cuenta la historia de Marco cuya cabellera se torna en una especie de seda tan extraña y fina, que atrae no solo las ambiciones de la comunidad médica. Este relato nos permite pensar en la forma cómo el cuerpo humano se transforma una vez más en mercancía, que sirve solo para el consumo.

Agustín Molina Arévalo, por su parte, hace galas de una escritura ágil, transparente e intimista en “Un rebaño que aspira el rocío (Fragmentos)” (2025), donde nos comparte un universo cotidiano constituido por memorias familiares, lecturas y recuerdos con amigos entrañables. La voz poética se mira en su espejo de creador, para relatar y poetizar las crisis que involucra la labor demiúrgica de la escritura literaria, donde prevalece el conocimiento y el trabajo con las palabras, y no de los *emojis*, *gifs* o *stickers*.

A propósito de lo anterior, los *emojis*, *gifs* o *stickers* muchas veces sirven para sacarnos de apuros en un diálogo cualquiera; sin embargo, en la mayoría de los casos constituyen simbologías parasitarias que pretenden sustituir la comunicación humana, provocando que las personas no lean ni escriban siquiera en el móvil. No utilizar el lenguaje oral y escrito nos transforma en sujetos silentes, sin deseos de expresar lo que se siente y piensa. Zombi. Por lo mismo:

En lugar de decir “por favor”, envío a través de mi smartphone: 🙏😓

En lugar de decir “te amo”, envío: 😍👉💖✨

En lugar de decir “te felicito”, envío: 🤝😊

Estos *emojis*, *gifs* o *stickers* no expresan nuestros mundos interiores. Este lenguaje balbuceante, fragmentario e incompleto deviene en un sujeto quebrado en sus dimensiones afectiva e intelectual.

Decíamos más arriba que para la comunidad académica seria, la Inteligencia Artificial es un medio, una herramienta para el uso humano, no un fin para realizar una actividad, sin ningún tipo de intervención. Una experiencia de escritura no se circunscribe a una orden o solicitud a cualquier ChatGPT. No es una labor aislada que funciona a partir de patrones, réplicas o algoritmos, sino constituye una actividad liberadora, curativa, vital, por donde transita el ser humano con sus diferencias.

Debemos pensar que el ChatGPT, y otras herramientas de la IA son importantes en la medida que nos pueden ayudar a planificar nuestra escritura, a través del uso correctores ortográficos y gramaticales, buscadores inteligentes en bases de datos, traductores, conversiones, entre otros. Sin embargo, lo más importante es construir experiencias de interaprendizaje para conocer y disfrutar del proceso creativo de la palabra. Pero, sobre todo, reconocer las cualidades personales que poseen nuestros alumnos que, lamentablemente, la IA no puede, no sabe hacer, porque no le interesa:

La verdadera inteligencia también es capaz de pensar moralmente. Esto significa ceñir la creatividad de nuestras mentes, que de otro modo sería ilimitada, a un conjunto de principios éticos que determinen lo que debe y no debe ser (y, por supuesto, someter esos mismos principios a la crítica creativa). Para ser útil, ChatGPT debe ser capaz de generar resultados novedosos; para ser aceptable para la mayoría de sus usuarios, debe mantenerse alejado de contenidos moralmente censurables. Pero los programadores de ChatGPT y otras maravillas del aprendizaje automático batallan, y seguirán haciéndolo, para lograr este tipo de equilibrio. (Chomsky, et al., 2023, párr. 17)

Finalmente, el uso de herramientas de IA, y del ChatGPT requieren de un acompañamiento especializado y pueden producir más daños que beneficios, por lo que es importante que en las aulas de clase los docentes y los estudiantes de todos los niveles (no digamos las autoridades) se tomen su tiempo para conocer y reflexionar sobre las recomendaciones que hace la UNESCO (2023) en torno a la ética y el manejo de la IA en ámbitos tan importantes como la escritura, la equidad de género, el medio ambiente y las ecologías.

Es urgente, necesario...

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Manuel Villavicencio-Quinde, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2025.

Referencias

- Calle Herrera, E. (2025). Cuando los muertos hablan: la fragmentación en El material humano de Rey Rosa. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.05>
- Chomsky, N., Roberts, I. & Watumull, J. (2023). The False Promise of ChatGPT, *The New York Times Magazine*, marzo 8. <https://www.nytimes.com/2023/03/08/opinion/noam-chomsky-chat-gpt-ai.html>
- Marrero, Y. A. (2025). La próxima semana. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.09>
- Molina, A. (2025). Un rebaño que aspira el rocío (Fragmentos). *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.08>
- Pillacela-Chin, L. A. (2025). Una nota sobre La metamorfosis del mundo, de Ulrich Beck. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.07>
- Prieto Rojas, N. F. (2025). I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.04>
- Suin Guaraca, M. O.; Cabrera Mogrovejo, T. (2025). Bangladesh y el conflicto con las minorías cristianas. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.02>
- Tillería Aqueveque, L. (2025). Certum est quia impossibile est . Del hiperrealismo de José Manuel Cajal. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.06>
- Torres-Armas, A. (2025). Fiebre de carnaval e “indicios”: una poética del habitar el litoral. *Pucara*, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.03>



Bangladesh y el conflicto con las minorías cristianas

Bangladesh and the conflict with Christian minorities

 **Manuel Oswaldo Suin Guaraca**
Universidad Carlos III, España
oswaldosuin@gmail.com

 **Tatiana Cabrera Mogrovejo**
Universidad Carlos III, España
tatyrytyk@gmail.com

Cómo citar:
Suin Guaraca, M. O.;
Cabrera Mogrovejo, T.
(2025). Bangladesh y el
conflicto con las minorías
cristianas. *Pucara*, 1(36).
[https://doi.org/10.18537/
puc.36.01.02](https://doi.org/10.18537/puc.36.01.02)

Resumen

El conflicto religioso en Bangladesh ha impactado gravemente a la minoría cristiana, que representa apenas el 0.5% de la población. Aunque la constitución del país promueve la igualdad religiosa, la realidad muestra una fuerte discriminación y persecución contra los cristianos. Desde la declaración del islam como religión oficial en 1988, la polarización se ha intensificado, exacerbada por el auge de grupos islamistas radicales. La conversión al cristianismo es vista como una traición cultural, lo que ha llevado a marginación social, dificultades laborales y agresiones físicas. Durante crisis políticas y sociales, como la de los refugiados rohingya en 2017 y las revueltas de 2024, los ataques contra cristianos aumentaron, incluyendo saqueos, destrucción de hogares y amenazas de muerte. A pesar de estos desafíos, la comunidad cristiana ha desempeñado un papel clave en la educación y la asistencia social, promoviendo el desarrollo y la alfabetización. Sin embargo, la intolerancia religiosa sigue siendo un problema estructural en Bangladesh.

Abstract

The religious conflict in Bangladesh has severely impacted the Christian minority, which represents just 0.5% of the population. Although the country's constitution promotes religious equality, the reality shows severe discrimination and persecution against Christians. Since Islam was declared the official religion in 1988, polarization has intensified, exacerbated by the rise of radical Islamist groups. Conversion to Christianity is seen as a cultural betrayal, which has led to social marginalization, employment difficulties, and physical attacks. During political and social crises, such as the Rohingya refugee crisis in 2017 and the uprisings in 2024, attacks against Christians increased, including looting, home destruction, and death threats. Despite these challenges, the Christian community has played a key role in education and social assistance, promoting development and literacy. However, religious intolerance remains a structural problem in Bangladesh.

Recibido: 12/03/2025
Aprobado: 20/03/2025
Publicado: 13/06/2025

Palabras clave: religión, intolerancia, persecución, cristianismo, Bangladesh

Keywords: religion, intolerance, persecution, christianity, Bangladesh

Introducción

El estudio de las religiones es fundamental para comprender la sociedad y la cultura, ya que estas han desempeñado un papel central en la configuración de las civilizaciones a lo largo de la historia. Las religiones han influido no solo en los sistemas de creencias y prácticas de los individuos, sino también en las estructuras políticas, económicas y sociales de diversas sociedades. Además, su impacto se extiende a manifestaciones culturales como el arte, la literatura, la música y la filosofía, las cuales han sido moldeadas por principios religiosos. Analizar las religiones permite entender cómo estas han contribuido a la construcción de identidades colectivas y a la evolución de valores y normas dentro de las distintas comunidades humanas.

Asimismo, la religión continúa desempeñando un papel relevante en la vida cotidiana y en la geopolítica. Aunque las sociedades modernas han experimentado procesos de secularización, las creencias y prácticas religiosas siguen influyendo en las decisiones políticas y en la vida pública. En el ámbito internacional, el diálogo y los conflictos entre distintas tradiciones religiosas han determinado procesos de negociación, alianzas y enfrentamientos. Por lo tanto, el conocimiento de las religiones resulta esencial para comprender las dinámicas geopolíticas actuales y los factores culturales que influyen en la toma de decisiones a nivel global.

El conflicto religioso en Bangladesh, particularmente con la minoría cristiana, representa un caso complejo de interacción entre identidad religiosa, dinámica social y política nacional. Este análisis examina la situación de los cristianos en Bangladesh, explorando los factores históricos, sociales y políticos que han contribuido a la tensión actual. Se aborda como la identidad religiosa se ha convertido en un punto focal de conflicto en una nación predominantemente musulmana, y cómo las minorías religiosas, especialmente los cristianos, enfrentan desafíos significativos en términos de libertad religiosa, seguridad personal y aceptación social.

Marco contextual

Bangladesh es una nación al sur de Asia con un sistema de gobierno democrático parlamentario y una población de alrededor de 171 millones de habitantes. La mayoría de ciudadanos son bengalíes, aunque existen minorías étnicas y religiosas; siendo el islam sunita la religión predominante, seguida

por el hinduismo, mientras que el cristianismo y el budismo tienen una presencia menor.

Dentro del marco legal y religioso, la constitución bangladesí promueve la igualdad religiosa y la no discriminación, a la vez que reconoce al islam como la religión oficial. Sin embargo, existen leyes que limitan la libertad de expresión en temas religiosos, incluyendo prohibiciones contra la blasfemia o ciertas expresiones públicas de ciertos grupos religiosos. Así mismo las leyes personales, como el matrimonio y la herencia, se basan en las tradiciones religiosas de cada individuo (Aslanova, 2022).

Aunque Bangladesh se define como un estado laico, la interpretación de este concepto varía y puede generar controversias tanto en esta nación como en otras (Prieto Sanchís, 2005). Se debe tener en cuenta que el país enfrenta problemas relacionados con la libertad religiosa, incluyendo violencia directa, extremismo islámico y hostilidad social hacia las minorías religiosas (Aslanova, 2022).

Para la identidad religiosa y las percepciones sociales, existe una tendencia a asociar a las personas con los países vecinos según su religión, así se asocia a los hindúes con la India, a los musulmanes con Pakistán, a los budistas con Myanmar y a los cristianos con occidente (Aslanova, 2022). Estas asociaciones influyen en las actitudes hacia los diversos grupos religiosos, siendo los cristianos los más afectados por sus creencias. Por ello, la conversión religiosa es un tema sensible, lo que ha generado sospechas y rechazo social hacia los conversos.

Contexto histórico

La historia del cristianismo en la región de Bangladesh se remonta al siglo XVI -aunque existen creencias tradicionales que la religión cristiana llegó en el siglo I d.C. a la zona de Bengala (Shaikh Farid, 2011) — cuando comerciantes y exploradores portugueses se establecieron en la zona. Conjuntamente con ellos, llegaron los primeros misioneros católicos, entre los cuales se encontraban agustinos, dominicos franciscanos y jesuitas (Tapan De Rozario, 2011); al principio estos misioneros se dedicaron a la atención de las necesidades espirituales de los europeos y de sus familias, pero paulatinamente se interesaron en la conversión de los locales.

Un momento crucial en la expansión del cristianismo en la región ocurrió alrededor del 1670,

cuando un joven bengalí de nombre Dom Antonio se convirtió al cristianismo y regresó a su lugar natal para evangelizar a sus conocidos. Los logros fueron notables, ya que logró evangelizar a cerca de veinte mil personas. Estos conversos formaron una comunidad cristiana católica que se asentó en los distritos de Dhaka y Pabna, con el paso de los años esta comunidad se incrementó a cerca de treinta mil individuos (Tapan De Rozario, 2011).

Los portugueses tuvieron influencia en la iglesia local de Bangladesh hasta 1934, cuando el Papa Gregorio XVI estableció el Vicariato Apostólico de Bengala. Desde aquel entonces, los grupos católicos comenzaron a predicar su mensaje en comunidades más receptivas a una conversión como las colectividades tribales y ciertos grupos de castas como los Namasudra, Haris, Muchi y Hrishhi (Saaduddin, 2011).

Por su parte, los grupos protestantes llegaron a la zona de Bengala a inicios de 1793 con el arribo de la Sociedad Misionera Bautista Británica. Posteriormente, a principios del siglo XIX, llegaron otros grupos como la Sociedad Misionera de la Iglesia y la Sociedad Unida para la Propagación del Evangelio. Al respecto conviene decir que, el proceso de ingreso a la zona del actual Bangladesh, por parte de los protestantes, se facilitó cuando los británicos abandonaron su política de no interferencia en asuntos religiosos promulgada en 1813 (Saaduddin, 2011).

A pesar de los cuatro siglos de intervención cristiana en la región de la India y en la zona de Bangladesh, el crecimiento del cristianismo ha sido lento. Debido básicamente a la fuerte presencia de las religiones dominantes como el islam y el hinduismo, estas religiones han fomentado un proceso de resistencia a la nueva fe, muchas veces marcado por la violencia y la negación de derechos (Tapan De Rozario, 2011). Añádase a esto que, los cristianos no han realizado movimientos masivos de conversión, más bien, se han centrado en un enfoque de educación antes que, de evangelización; ambos motivos han contribuido al crecimiento relativamente lento de la fe occidental (Nurul Islam, 2011).

Los cristianos en Bangladesh

A diferencia del hinduismo y el islam, que juntas suman el 99% de población, el cristianismo apenas reúne el 0.5% de los habitantes en Bangladesh, siendo los católicos la gran mayoría de este porcentaje. A pesar de ser poca la cantidad de cristianos en la región, han logrado influir significativamente en el tejido social de la sociedad Bangladeshí. Aunque

sus aportes en el ámbito de la ayuda social han sido significativos, también se ha generado un conflicto religioso que ha provocado la marginación y persecución de los cristianos.

Los cristianos, tanto católicos como protestantes, han tratado de difundir su fe a través diversas estrategias misioneras como: la educación, la ayuda humanitaria y proyectos de desarrollo. La comunidad cristiana ha logrado una tasa de alfabetización del 80% entre sus practicantes, muy por encima de la media nacional que no supera el 50% (Shaikh Farid, 2011). Por otra parte, la asistencia social cristiana se ha hecho sentir en momentos cuando la ayuda humanitaria es trascendental, especialmente en desastres naturales, crisis económicas y hambrunas generadas por diversos motivos.

Los proyectos de desarrollo se enfocan en diversos aspectos que van desde el desarrollo agrícola y la capacitación laboral, hasta la construcción de hospitales y dispensarios médicos para leprosos -principalmente- y para la población en general. Pasando por un programa de construcción de viviendas y escuelas y centros de cuidado infantil. Todos estos proyectos han llevado a la mejorar la percepción que la población tiene hacia los cristianos en el país, produciendo un leve incremento de conversos cristianos (Shaikh Farid, 2011).

Mas allá de las acciones de los cristianos en el país, el panorama religioso en Bangladesh se caracteriza por una creciente tensión interreligiosa entre la mayoría musulmana y las otras prácticas minoritarias. Esta crisis comenzó cuando en 1988, el islam fue declarado religión oficial del estado, desde este momento la polarización se incrementó, apoyada fundamentalmente por una minoría vocal de fundamentalistas musulmanes, cuya retórica y acciones han contribuido a elevar el nivel del conflicto ideológico religiosos en la nación (Tapan De Rozario, 2011).

Los diversos gobiernos bangladesíes se han encontrado en una situación conflictiva, han tratado de equilibrar su identificación con el mundo islámico con la afinidad étnica que comparte con la India y su población. Esta dualidad ha generado una incertidumbre respecto a la presencia de una minoría cristiana, que tiene entre sus objetivos la conversión de la población hacia su fe. El escenario que afronta esta población religiosa se ha visto afectado -generalmente para mal- por los diversos cambios en las políticas gubernamentales en Bangladesh (Shaikh Farid, 2011).

A lo largo de la historia, las tradiciones hindúes y, sobre todo, islámicas, han mostrado una fuerte resistencia a la evangelización cristiana, lo que ha sido una fuente constante de tensión religiosa. Esta resistencia no solo se muestra en el ámbito interinstitucional -como los puestos políticos-, sino también en lo social, donde los conversos al cristianismo, principalmente provenientes del hinduismo y del islam, se encuentran en un aislamiento de sus comunidades en una especie de muerte social (Nurul Islam, 2011).

Las crisis política y social que ha afrontado Bangladesh a lo largo de los años -como la crisis de refugiados en 2017- ha tenido un impacto negativo en las minorías religiosas, incluyendo los cristianos. Según los informes presentados a la prensa, por organizaciones sociales cristianas como Open Doors, criminales y extremistas han aprovechado la situación de caos y de disturbios para atacar a las minorías religiosas con impunidad. La alta persecución de los creyentes no islámicos ha llevado a que Bangladesh ocupe el puesto 26 en la Lista Mundial de Vigilancia frente a la intolerancia religiosa, creando una situación de vulnerabilidad en toda práctica religiosa que no sea compartida por la mayoría (OpenDoors, 2024).

Los ataques han tomado diversas formas, desde la destrucción de hogares y granjas hasta el saqueo de posesiones y ganado. Algunos cristianos han sido golpeados, amenazados de muerte y presionados para abandonar sus hogares y pueblos. Muchas de las personas que no han sido expulsados han sido obligados a permanecer encerrados en sus hogares por el temor de la persecución y de la violencia física que pueden afrontar (PuertasAbiertas, 2024).

En épocas de crisis -como la de 2017 de los refugiados rohingya y, sobre todo, de las Revueltas en Bangladesh de 2024-, los practicantes cristianos en Bangladesh, empezaron una campaña para contactar a creyentes en todo el país para apoyarse con refugio, alimentos y consejos de movilización. Toda esta organización ha circulado fluidamente a pesar de todas las restricciones impuestas, especialmente las de libre circulación. Su objetivo era identificar a las familias perseguidas y proporcionarles alimentos y refugio de emergencia para ayudarles a sobrevivir durante la crisis (OpenDoors, 2024).

Entre los casos más destacados se encuentra el de Safiq Biswas, cuyo hogar fue atacado por un grupo de musulmanes mientras él trabajaba en el campo. Los agresores saquearon su casa y destruyeron los objetos de dentro y fuera del hogar,

gritando consignas para expulsar a los cristianos de Bangladesh. Biswas considera que su ausencia fue providencial, debido a que se han corrido rumores de otros ataques a cristianos en los cuales han existido asesinatos o, por lo menos, graves agresiones físicas (OpenDoors, 2024). La violencia ha aumentado debido a que grupos islamistas yihadistas, que habían sido marginados debido a su apoyo a Pakistán durante el conflicto de independencia de 1971, están recuperando paulatinamente su influencia en la sociedad bangladesí. Este proceso de emergencia ha tomado diversas formas, incluyendo en algunos casos la adopción de tácticas violentas (Racine, 2016).

Otro caso es el de Moktakim, un evangelista que ha enfrentado persecución en múltiples ocasiones. Durante la crisis política de 2024, y anticipando lo que iba a suceder, aprendió a ser cuidadoso al hablar con musulmanes y empezó a limitar su movimiento, trató de pasar lo más desapercibido posible. Comenta que recibe burlas e insultos cuando sale al mercado, la plaza o cualquier zona pública, él ha optado por ignorar todas las hostilidades para evitar conflictos mayores (OpenDoors, 2024).

La conversión al cristianismo a menudo se ve como una traición a la identidad cultural y comunitaria. Por ello, los cristianos se han visto en una situación de discriminación y presión por parte de sus familias y comunidades, este inconveniente es particularmente intenso en regiones donde el islam o el hinduismo son dominantes. En consecuencia, existen dificultades laborales y económicas, ya que muchos cristianos tienen problemas para conseguir empleo debido a su fe, siendo la principal marginación económica que afronta la comunidad cristiana (FIDES, 2018).

A los obstáculos administrativos, como el retraso intencionado para otorgar permisos de construcción de iglesias y capillas, se suman los ataques a escuelas y universidades católicas (Balong, 2024). Se han reportado incendios provocados en estas instituciones y presiones para reemplazar al personal administrativo de las mismas con individuos afines a grupos islamistas. La violencia a las instituciones educativas es una extensión a la violencia física que sufren los individuos, un ejemplo notable fue el asesinato de ocho cristianos tribales, por practicar públicamente su religión, en la región de Chittagong Hill Tracts en abril de 2023, actos que las universidades cristianas reprocharon fuertemente (Asia Democracy Chronicles, 2023).

Por otro lado, los cristianos de entre la etnia de los rohingya, en los campos de refugiados por la crisis de 2017 y 2024, enfrentan acoso y presión por parte de la mayoría musulmana, debido a que la influencia creciente de grupos islamistas radicales en estos campos ha crecido exponencialmente en la población islamista. Aunque la libertad religiosa está garantizada por la constitución, en la práctica no siempre se respeta, aparte de la situación de marginación y acoso en los campos de refugiados, se ha observado un aumento en la influencia de los partidos políticos islamistas, lo que ha llevado a un cambio los días festivos nacionales favoreciendo las celebraciones islámicas sobre las cristianas (PuertasAbiertas, 2024).

Asimismo, el incumplimiento de la constitución ha llevado a una fragilidad mayor de mujeres y niñas de minorías religiosas, especialmente cristianas, ya que son particularmente vulnerables a la persecución, la misma que puede incluir acoso, abuso sexual, físico y emocional, matrimonios forzados y secuestros (PuertasAbiertas, 2024). Estos conflictos reflejan una tendencia hacia la radicalización y la intolerancia religiosa en Bangladesh.

Los conflictos religiosos

Las interacciones sociales, tanto individuales como grupales, son la base para la formación y (re)estructuración de las relaciones en la sociedad. A través de estas interacciones, cada individuo (re)construye su percepción del mundo (re)interpretándolo constantemente. Las percepciones, actitudes y creencias de las personas están íntimamente ligadas a los grupos con que se relacionan, conocidos como grupos de referencia y de pertenencia. Estos grupos ejercen una influencia significativa en la forma en que los sujetos entienden y se relacionan con su entorno (Tajfel, 1982).

En el contexto de la religiosidad, aunque se pueden considerar las experiencias personales de los creyentes, como los milagros y las vivencias místicas, es la participación grupal la que desempeña un papel fundamental. La comparación de creencias, normas y comportamientos dentro de un grupo religioso genera un sentimiento de unidad y pertenencia. Todo ello permite que cada individuo se sienta parte de una comunidad de personas con ideas similares. La mayoría de grupos religiosos encuentra su fortaleza espiritual en la práctica de rituales colectivos, es la comunidad religiosa en su conjunto la que define, establece y adopta las normas y preceptos religiosos

históricos a su contexto actual. Esta dinámica colectiva es esencial para la continuidad y evolución de las tradiciones religiosas (Bagú, 1989).

Grom (1994) presenta estudios que muestran cómo diferentes tipos de grupos, estilos de liderazgo, métodos de propaganda o difusión de un culto particular y el tipo de liderazgo ejercido, influyen de manera distinta en la manifestación de una creencia. Según Grom (1994) la religiosidad de una persona y la forma en que ésta se expresa, no solo dependen de los factores y procesos individuales, sino también de influencias sociales. Estas influencias están estrechamente relacionadas con la familia de origen, la comunidad religiosa a la que se pertenece, y otros elementos del entorno social.

Rockeach (1973) señala una contradicción en las religiones: mientras se promueven valores como el amor, la bondad y el altruismo, también se observan prácticas discriminatorias intolerantes y de persecución hacia quienes no pertenecen al grupo dominante. El interés de Rockeach se centra en las prácticas dogmáticas y ortodoxas cuyos resultados contrastan con lo que se esperaría de una persona religiosa. Por su parte, Grom (1994) observa que en todas las religiones universales existe una relación cercana entre religiosidad y prosociabilidad, aunque las justificaciones para sus preceptos e ideales éticos y sociales varían considerablemente.

El rechazo grupal a menudo surge porque las personas desconocen las verdaderas actitudes y valores de quienes juzgan, basando sus juicios en ideas estereotipadas sobre el grupo externo. Este fenómeno se manifiesta como intolerancia religiosa, rechazando a quienes tienen creencias diferentes. La mera pertenencia de un individuo a grupo distinto puede provocar un trato generalizado por parte del grupo propio, sin considerar las características individuales (Rockeach, 1960).

Rockeach (1960) señala que el problema de la intolerancia nos lleva a considerar la distinción relevante entre el grupo propio y el grupo externo, lo cual es un aspecto importante en el estudio de estas dinámicas sociales. La preocupación por la diversidad religiosa sería menor si se desarrollaran métodos constructivos y no destructivos para abordarla. Sin embargo, las religiones tienden a utilizar el conflicto como principal mecanismo de defensa frente a sus temores. En este sentido, Jares (2003) argumenta que una sociedad pacífica es incompatible con el adoctrinamiento, los dogmas y los fundamentalismos de cualquier índole. Estos elementos han sido frecuentes

y han tenido efectos devastadores en el desarrollo histórico de la cultura occidental.

El análisis de la situación de los cristianos en Bangladesh revela una compleja interacción entre religión, identidad social y dinámicas de grupo, que se manifiesta en diversos niveles de la sociedad bangladesí. En primer lugar, se observa cómo la pertenencia religiosa actúa como un poderoso grupo de referencia y pertenencia para los individuos. La identidad cristiana en Bangladesh no solo define las creencias personales, sino que también estructura las relaciones sociales y la percepción del mundo de los creyentes, esto se evidencia en la forma en que los cristianos se estructuran en comunidades y buscan apoyo mutuo frente a la persecución, como se ve en los esfuerzos de las organizaciones cristianas para proporcionar ayuda y refugio a los creyentes afectados por la violencia.

La teoría de Tajfel (1982) sobre la influencia de los grupos de referencia se manifiesta claramente en el contexto bangladesí. Los cristianos como minoría religiosa construyen su identidad y comprensión del mundo en gran medida a través de su interacción con su comunidad religiosa. Esta dinámica se intensifica en situaciones de conflicto, donde la pertenencia al grupo cristiano se vuelve aún más sobresaliente y significativa para la identidad individual.

El papel de la participación grupal en la religiosidad es evidente en la importancia que los cristianos bangladesíes otorgan a sus prácticas colectivas y a la preservación de sus tradiciones en un entorno hostil. La comunidad religiosa no solo proporciona apoyo espiritual, también actúa como un mecanismo de supervivencia cultural y social en un contexto de persecución.

La contradicción entre los valores promovidos por las religiones y las prácticas discriminatorias se manifiestan en la situación de Bangladesh. Mientras que el islam, la religión mayoritaria, promueve valores de paz entre los suyos, se observan prácticas de persecución y discriminación hacia las minorías religiosas, incluidos los cristianos. Esto refleja la complejidad de las dinámicas intergrupales en contextos de diversidad religiosa.

El fenómeno de la intolerancia religiosa en Bangladesh puede entenderse a través de la perspectiva de Rockeach (1960) sobre el desconocimiento de las verdaderas actitudes y valores de los grupos externos. La percepción estereotipada de los cristianos por parte de la mayoría musulmana conduce a un trato generalizado y discriminatorio, sin considerar las características individuales de los miembros del grupo minoritario.

La distinción entre el grupo propio (endogrupo) y el grupo externo (exogrupo) es particularmente relevante en el contexto bangladesí. La identidad religiosa se convierte en una línea divisoria fundamental, generando conflictos y tensiones entre la comunidad musulmana y cristiana. La falta de métodos constructivos para abordar la diversidad religiosa contribuya a la perpetuación de estos conflictos.

La situación de los cristianos en Bangladesh ilustra cómo las dinámicas de grupo y las identidades religiosas pueden influir profundamente en las interacciones sociales y en la estructura de la sociedad. La persecución y la discriminación que enfrentan los cristianos reflejan los desafíos de la diversidad religiosa en un contexto donde la religión mayoritaria está estrechamente vinculada a la identidad nacional y donde los que ostentan el poder practican una religiosidad ortodoxa. Este caso subraya la necesidad de desarrollar enfoques más constructivos para abordar la diversidad religiosa y promover la tolerancia intergrupal.

Conclusiones

El estudio de la situación de los cristianos en Bangladesh revela las complejidades inherentes a la gestión de la diversidad religiosa en sociedades con una religión mayoritariamente dominante. Los desafíos que enfrentan los cristianos bangladesíes, desde la discriminación social hasta la violencia física, acentúa la necesidad urgente de abordar la intolerancia religiosa y promover un diálogo interreligioso constructivo. Este caso ilustra cómo las dinámicas de grupo y las identidades religiosas pueden influir profundamente en las interacciones sociales y en la estructura de la sociedad. La persecución y discriminación que sufren los cristianos reflejan los retos más amplios de la diversidad religiosa en contextos donde la religión mayoritaria está estrechamente vinculada a la identidad nacional.

Conflicto de intereses: Los autores declaran no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Manuel Suin Guaraca, Tatiana Cabrera Mogrovejo, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2025.

Referencias

- Asia Democracy Chronicles. (2023, 17 de abril). The International Chittagong Hill Tracts Commission is Shocked at the Death of Eight Indigenous Bawm Men and Expresses Deep Concern at Continued Human Rights Violations in the CHT. *Asia Democracy Chronicles*. <https://adnchronicles.org/2023/04/17/the-international-chittagong-hill-tracts-commission-is-shocked-at-the-death-of-eight-indigenous-bawm-men-and-expresses-deep-concern-at-continued-human-rights-violations-in-the-cht/>
- Aslanova, I. (2022, 16 de diciembre). Análisis Situacional: Asia Libertad Religiosa y Étnica. *ConnexUs*. <https://cnxus.org/es/resource/situational-analysis-asia-religious-ethnic-freedom/>
- Bagú, S. (1989). *La idea de dios en la sociedad de los hombres*. Siglo XX.
- Balong, A. (2024, 11 de noviembre). La radicalización impulsa la discriminación y los ataques contra los cristianos. *ACN International*. <https://acninternational.org/es/bangladesh-la-radicalizacion-impulsa-la-discriminacion-y-los-ataques-contra-los-cristianos/>
- FIDES. (2018, 22 de enero). ASIA/BANGLADESH - Los cristianos son discriminados en la sociedad, pero tiene un papel precioso. *Agenzia fides*. https://fides.org/es/news/63606BANGLADESH_Los_cristianos_son_discriminados_en_la_sociedad_pero_tiene_un_papel_precioso
- Grom, B. (1994). *Psicología de la religión*. Herder.
- Jares, X. (2003). La educación para la paz y el aprendizaje para la convivencia. En M. Santos Guerra (Ed.), *Aprender a vivir en la escuela* (pp. 87-106). Akal.
- Nurul Islam, K. (2011). Historical Overview of Religious Pluralism in Bengal. *Bangladesh e-Journal of Sociology*, 8(1), 26-33.
- OpenDoors. (2024, 27 de agosto). Political crisis leads to persecution of christians. *OpenDoors*. <https://opendoors.org.nz/frontline-faith/bangladesh-political-crisis-leads-to-persecution-of-christians/>
- Prieto Sanchís, L. (2005). Religión y política (A propósito del Estado laico). *Persona y Derecho*, (53), 113-138.
- PuertasAbiertas. (2024). Bangladés. *PuertasAbiertas*. <https://www.puertasabiertas.org/es-ES/persecucion/imp/banglades/>
- Racine, J. (2016, diciembre). El peligro yihadista se propaga por Bangladesh. *Le Monde diplomatique en español*. <https://mondiplo.com/el-peligro-yihadista-se-propaga-por-bangladesh>
- Rockeach, M. (1960). *The open and close mind*. Basic Books.
- Rockeach, M. (1973). Paradoxes of religious belief. En E. Aronson (Ed.), *Social Psychology* (pp. 169-172). Van Nostrand Company.
- Saaduddin, K. (2011). Sociological Approach to Research on Religion: Bangladesh. *Perspectives. Bangladesh e-Journal of Sociology*, 8(1), 19/25.
- Shaikh Farid, M. (2011). Historical Sketch of the Christian Tradition in Bengal. *Bangladesh e-Journal of Sociology*, 8(1), 72-76.
- Tajfel, H. (1982). *Social Identity and Intergroup Relations*. University Press.
- Tapan De Rozario, F. (2011). Christian Mission and Evangelization in Bangladesh. *Bangladesh e-Journal of Sociology*, 8(1), 77-88.



Fiebre de carnaval e “indicios”: una poética del habitar el litoral

Fiebre de carnaval and “traces”: a poetics of dwelling on the coast



Andrea Torres-Armas

Universidad de Maryland, Estados Unidos
atorresa@umd.edu

Cómo citar:

Torres-Armas, A.
(2025). Fiebre de carnaval e “indicios”: una poética del habitar el litoral. *Pucara*, 1(36).
<https://doi.org/10.18537/puc.36.01.03>

Resumen

¿Cómo se construye un lugar, un posicionamiento, un modo de estar? ¿Cómo puede pensarse el litoral afroesmeraldeño desde la perspectiva de la infancia? Esta ponencia explora la creación de una poética del *habitar* a través del análisis del lenguaje orticiano en *Fiebre de carnaval* e “Indicios”, textos cuyas narrativas se focalizan en la Esmeraldas de los años noventa —un territorio que, en palabras de Gómez-Barris, ha sido tradicionalmente usado como “zona extractiva”. “Hablar es hacer territorio insular”, dice Ortiz Ruano. Exploraremos las posibilidades de esa insularidad en la configuración de una geografía sonora, un ecosistema líquido y afectivo en el que se *trenzan* lo trágico, lo violento y lo festivo. Se plantea una lectura sobre la potencia de la infancia y su rol en la desestabilización de la mirada. Finalmente, este texto propone la conformación de un cuerpo-territorio cuyo centro es el cuerpo femenino racializado que configura un “anclaje territorial”.

Abstract

This paper explores the creation of a poetics of living through the analysis of Ortiz Ruano’s narrative language in *Carnival Fever* and “Indicios,” texts that depict Esmeraldas in the 1990s—a coastal territory historically framed as an “extractive zone.” How does childhood serve as a lens for reconfiguring place, subjectivity, and belonging in this context? “To speak is to make an insular territory,” Ortiz Ruano asserts, a notion that invites an exploration of insularity as a mode of inhabiting and narrating space. This study examines how a sound geography emerges—an affective and liquid ecosystem where tragedy, violence, and festivity intertwine. Through this lens, childhood is positioned as a site of resistance, capable of unsettling dominant visual and narrative frames. Finally, the text proposes the formation of a body-territory, anchored in the racialized female body, as a spatial and poetic configuration of place.

Recibido: 08/02/2025
Aprobado: 08/02/2025
Publicado: 13/06/2025

Palabras clave: litoral, carnaval, cuerpo-territorio, infancia

Keywords: ecuadorian coast, carnival, body-territory, childhood

Introducción: “Hablar es hacer territorio insular”

¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura de su centro que el sueño de porvenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla?

—Gastón Bachelard, *La poética del espacio*

En su poema “Madre o el relato de lo insular”, Yuliana Ortiz Ruano dice: “Hablar es hacer territorio insular” (2019, p. 123), una afirmación que resuena en las dos obras que este texto analiza. La novela *Fiebre de carnaval* (2022) y el cuento “Indicios”, parte de la colección *Litorales* (2023), usan como dispositivo para iniciar la narración la muerte del niño, Jota. En *Fiebre de carnaval*, la conmoción porque “el niño Jota se muñequéó” (2022, p. 9), igual que todo el resto de la obra, se filtra a través del sensorio de Ainhoa, una niña afroesmeraldeña de diez años, racializada y migrante, que tiene el cuerpo y la lengua permeada por el ritmo. Digo sensorio porque lo que Ainhoa nos cuenta sobrepasa la mirada y la voz. En la obra hay una articulación con el cuerpo y las entrañas. Ella siente la muerte de Jota “como si le hubieran tirado un baldazo de agua helada en la jeta”. (2022, p. 9)

“Indicios”, por otro lado, narra los antecedentes de la muerte de Jota, pero desde la perspectiva de Mirta, la matrona afroesmeraldeña que crio a Nelita, la mujer del finado. Aquí, Jota aparece “Bien vestido, bien perfumadito, bellísimo” (2023, p. 43) antes de que “esa enfermedad” (2023, p. 43) se llevara su belleza.

Este ensayo rastrea las conexiones entre los cuerpos y los territorios, enfocándose en cómo el cuerpo de la niña Ainhoa en *Fiebre de Carnaval* y el cuerpo de Jota y la voz de Mirta en “Indicios” se entrelazan con geografías violentas, pero también resistentes y festivas. La pregunta de cómo habitar este espacio se enlaza con la infancia y la memoria sonora de Esmeraldas, configurando una geografía líquida y afectiva que contraefectúa la marginalización.

¹ Niño/a es un ecuatorianismo proveniente del *kichwa* para referirse a los hermanos y hermanas; en este caso, sin embargo, se usa para referirse a los tíos y tías.

1. El cuerpo como territorio

Fiebre es una novela que, como el carnaval, subvierte el orden, pero, especialmente, elimina los centros y nos lleva a *pensar desde Esmeraldas*, provincia periférica y fronteriza, bañada por el mar, atacada siempre por la crisis. Esta ciudad, donde “las calles son una fotografía quemándose para siempre” (2022, p. 178), se reimagina como un espacio afectivo donde el lenguaje y la música configuran nuevas formas de resistencia y de habitar.

Ainhoa, la protagonista, es considerada por algunos adultos como una niña que “habla como viejita” (2022, p. 37) y que debería de ser más infantil. Aunque nació en Limones, una pequeña isla que no aparece en los mapas, vive en Esmeraldas. Delgadísima y vivaz, es una mezcla de niña, medusa y bromelia. Sus ñañas se asustan cada vez que tienen que peinarle el “pelo-aguamala” (2022, p. 36) porque es incontrolable. “Yuyito”, como la llaman, es como las hierbas silvestres que habitan en el monte, es una con las plantas que crecen en su jardín. Su voz se desliza entre el verde vegetal con sus dudas y certezas, y las plantas le responden: “Los árboles, [...] entienden mi lengua que no comunica una sola cosa con sentido... el árbol de guayaba se menea, verdea con sus hojas en mi cara y me enseña que las mamis, en su silencio y en su expulsión del territorio cercano también pueden amar” (2022, pp. 99–100). La niña experimenta y aprehende el mundo con todos los sentidos, pero su perspectiva, de cierta forma, se descentra de la mirada para presentarnos un mundo permeado por el tacto y el oído.

“La casa de la mami Nela” (2022, p. 29), donde crece, está situada en la México y Cartagena “en la mitad de dos barrios, cosa sería... [La Guacharaca y 20 de Noviembre entre los] que hay como una telita transparente... una pequeña línea que divide lo bueno de lo malo” (2022, p. 27). El barrio en el que vive es peligroso, está asediado por el narcotráfico y las balas. Sin embargo, Ainhoa reimagina ese espacio intermedio no como una división sino como un punto de confluencia.

Según Ricardo Green y Lucía De Abrantes (2021), Esmeraldas puede entenderse como un espacio ciudadano donde lo urbano y lo rural se confunden. En *Fiebre de Carnaval*, los cuerpos blancos —los turistas quiteños— que irrumpen en el territorio son percibidos como lo otro: “Yo pensaba que los niños quiteños eran raros y estúpidos, criaturitas demasiado frágiles y rojas comiendo mocos y cagándose en los calzoncillos. Niñitos cojudos... que el sol destruye

que el mar azota y revuelca” (Ortiz Ruano, 2022, p. 63). Este contraste se intensifica cuando los primos de la capital reproducen gestos coloniales: cuestionan el mundo de Ainhoa, le dicen que sus juegos no sirven y la llaman “negrita”, lo que provoca su ira porque, como declara, ella tiene nombre. Durante un feriado, mientras los adultos bailan, Ainhoa es abusada por uno de los primos mayores. Este evento la enfrenta, demasiado pronto, a la necesidad de cuidarse tanto dentro como fuera de casa.

Macarena Gómez Barris (2010) describe a territorios como Esmeraldas como “zonas extractivas”, marcadas por la explotación de recursos en beneficio de empresas transnacionales, donde se prioriza la rentabilidad sobre el bienestar comunitario. Sin embargo, también son espacios de resistencia cultural.

La exclusión cartográfica y el capitalismo extractivo que Ortiz Ruano critica en su obra revelan nuevas formas de racismo y exclusión de género. Desde el marco del feminismo decolonial, podemos leer el abuso sufrido por Ainhoa como una metáfora del cuerpo-territorio, concepto que Zaragocin y Caretta definen como “la relación ontológica inseparable entre el cuerpo y el territorio: lo que el cuerpo experimenta es experimentado simultáneamente por el territorio” (2021, p. 2). Este enfoque resalta cómo, al inscribir el cuerpo de Ainhoa en un agenciamiento colectivo, las experiencias personales dialogan con la defensa del territorio y la violencia sistémica que enfrentan las comunidades de Esmeraldas.

En *Indicios*, Jota encarna otra forma de *cuerpo-territorio*, uno marcado por la fragilidad y la resistencia a la enfermedad. A solas, frente al espejo, Jota va menguando, empequeñeciéndose. Nos expone su geografía, sus costas corroídas: “Hay unas, manchas blancas naciendo de las mejillas y del paladar como mapas. Pequeños Atlas incompletos brotándome de la boca, cuarteándome la lengua, cartografiando la nariz hasta llegar a las cejas” (2023, p. 40). A pesar de eso, su vitalidad sigue resonando como un “conglomerado festivo de otros cuerpos” (*Indicios*, p. 41); pero más que eso, se constituye en un conglomerado de otras voces: si sabemos sobre él en *Fiebre*, es por los recuerdos de Ainhoa, y en “Indicios”, es por medio de la voz de Mirta. El relato juega con una doble ausencia: la de la interlocutora que registra la historia, pero que nunca aparece, y la de Jota que se ha ido y cuyo rastro escuchamos como “un grito de otro cuerpo inobservable” (2023, p. 41). Tenemos frente a nosotras el registro de un cuerpo y una arqueología de la memoria.

2. En el principio era la rumba: el litoral como geografía sonora y afectiva

En *Indicios*, la insularidad se define mediante un ecosistema sonoro que fluctúa entre lo trágico y lo festivo. Ortiz Ruano emplea la música y la voz de Mirta como dispositivos narrativos que conectan a la lectora con el litoral esmeraldeño, donde la oralidad y el canto se erigen como formas de resistencia cultural. Mirta cita canciones como el currulao “Digna y feliz”, de Canalón de Timbiquí, que representa no solo un arraigo a la tradición, sino también una reafirmación de la dignidad y el linaje femenino en un ambiente adverso.

En este contexto, *Litorales* mezcla música, poesía y relato, presentando un pacto de confidencia entre la narradora y las lectoras. La memoria fluye de manera fragmentaria, sin linealidad ni cronologías definidas, y se acompaña de analepsis y prolepsis, configurando una performatividad del ritmo narrativo que lo constituye como objeto estético en un marco de lo fluido y, de cierta forma, contrasistémico: la dimensión oral (los dispositivos narrativos y recursos mnemotécnicos) se proponen como una forma secular de producción de memoria y cultura. “La memoria como cuerpo danzante” (2016, p. 27) habría dicho Arcadio Díaz Quiñonez. En *Fiebre de carnaval*, Ainhoa adquiere conciencia del lenguaje a través de la música y la poesía. Canta canciones de La Lupe, Los Van Van y Celia Cruz, mientras los poemas enseñados por su ñaña Antonia le anidan en el pelo. Ella aprende de Jota que “bailar es escuchar con la cintura” (2022, p. 15). De esta manera, el mundo le entra por el oído y le sale por los pies, cuando baila.

La niña crece en los años noventa e inicios de los 2000, en medio de la dolarización y el caos social reflejado en escenas como “filas afuera de los bancos, llantos... llantas incendiadas dentro de los bancos” (2022, p. 177). En este entorno hostil, el carnaval emerge como resistencia frente a la muerte, “personas que saltan de edificios en la capital y en Guayaquil, una turba de personas asumiendo la calle como el único hervidero posible”. (2022, p. 177)

El carnaval se constituye en una “puerta abierta hacia el desvarío, la locura y la joda eterna, como si alguien abriera una llave de farra, que no solo nunca se cierra, sino que se reboza y se sale de los baldes” (2022, p. 149) que sumerge a Ainhoa en un

sensorio desbordante de olores, humedad y fluidos. En su experiencia, el carnaval es un espacio donde lo afrodescendiente se celebra sin restricciones. Incluso en su descripción hiperbólica del barrio La Guacharaca: “Caminé en medio de botellas de cervezas rotas, de señores y señoras culiando. De música cada vez más alta, de olores que mi nariz no podía nombrar: estaba en el centro del corazón pujante del carnaval» (2022, p. 160); la fiesta aparece como un paréntesis temporal que suspende las tensiones del entorno; es posible ser negro sin limitaciones y la performatividad del baile cobra protagonismo.

La música trasciende lo físico: “La gente entraba en una especie de trance y brincadera” (2022, p. 18); es una materialización del encuentro, pero no solo con otro, es como, si siguiendo a Merleau-Ponty (1993), se diera el reconocimiento del ser-en-el-mundo por medio de la experiencia del mundo vivido y su expresión en el propio cuerpo.

3. Migraciones

El agua, el mar, el río en estos relatos son inscripciones en un movimiento de desplazamiento: de ida. Mirta sale de Colón Eloy siendo muy niña, debido a la precariedad. Empieza a trabajar en la casa de una familia donde sufre varios tipos de violencia, por ejemplo, no recibe una paga y además es abusada sexualmente.

Mirta le cuenta a su interlocutora que quedó embarazada del doctor Nolberto en tres ocasiones; en dos le practicaron abortos. En el tercero, decide quedarse con la criatura y le pide a San Antonio que este hijo —una hija, sabremos después— pueda ser criado en libertad. Nolberto es un hombre casado y mayor que le “ofreció el oro y el moro para besarme entre la chepa y cuando me preñó, él mismo me inyectó una porquería para que me orine a mi bebé” (2023, p. 51), cuenta Mirta.

Tras el alumbramiento, Mirta es diagnosticada con depresión posparto, pero ella lo que tiene es pavor de que su hija tenga que vivir en las mismas condiciones de precariedad y servidumbre. Durante el puerperio y aún después, Mirta amamanta a su hija y a la hija de la patrona, por temor a que las criaturas se mueran: “Ahí no había pastilla ni arrullo que nos quitara la locura” (2023, p. 50). De esta manera, se convierte en la cuidadora principal de Nelita, con quien comparte un vínculo de afecto que se evidencia en las conversaciones en que la aconseja que no se case con Jota mientras le trenza el cabello antes de dormir.

Pese a las advertencias, Nelita se casa con Jota en una fiesta fastuosa en que el exceso, la embriaguez y la música son la característica principal: “Trajeron a un mariachi de veinte cantantes guitarreros bailarines, estuvieron tocando en vivo Los Chihualeros, Pachándola y grupo Taribo. Estaba ese señor diyei, [...] Mister ni sé qué, mister soltren” (Ortiz Ruano, 2023, pp. 57–58). Como si hubiera sido un acto premonitorio, piensa Mirta, tenía Jota el mal gusto de cantar en cada fiesta “Viuda a los veinte años”, de Miguel Ángel Robles.

Igual que Mirta, toda la línea femenina de Ainhoa proviene de una isla. También al igual que Mirta, Ainhoa es sobreviviente de abuso sexual. En *Fiebre de carnaval* se narran dos violaciones a la niña: una perpetrada por el primo, y otra, por su abuelo. Todos lo saben y todos guardan silencio. Ainhoa sabe que algo le ha pasado, pero no sé qué y se desespera porque detesta no saber nombrar las cosas. Podemos leer los abusos a los que Mirta y Ainhoa sobreviven en términos de cuerpo-territorio. El capital extractivo centralista hace con Esmeraldas lo que los abusadores con el cuerpo de las mujeres. Hay un poder detrás de esa violación, explicaría Rita Segato. En contraparte, hay todo un microcosmos de mujeres creando redes de afecto, cuidados y solidaridad para sobrellevar la vida.

4. ¿Saberes ancestrales?

La pregunta fundamental que propone De Certeau en “La belleza de lo muerto” es: “¿Existe cultura popular fuera del gesto que la suprime?” (1999, p. 69). El texto de Ortiz Ruano nos invita a hacernos el mismo cuestionamiento.

En un momento, Mirta interpela a su interlocutora al sentirse investigada y opone lo que está narrando a la idea de que su entrevistadora solo se la pasa leyendo: “Usted me graba para ir a escribir sus cosas de que la gente ignorante hace esto y aquello, de que los conocimientos y que los saberes”. (Ortiz Ruano, 2023, p. 61)

Mirta se afirma en su punto de enunciación al leerse a sí misma como otra, pero no se pregunta por la validez de su conocimiento “ancestral” que existe por fuera de ese saber dominante que la ve como un objeto de estudio y que es, a fin de cuentas, el que la define, por oposición, dentro de un ámbito letrado. Su cuerpo está atravesado por saberes conocimientos y prácticas culturales e identitarias de que las, sin embargo, puede estar privado por cualquier circunstancia. Mirta cuenta que su hija nació en carnaval y

que ella no pudo cumplir con la cuarentena que tienen las mujeres recién paridas. ¿Hay alguna relación entre esta abstinencia de la experiencia que permea también el cuerpo infante de Marita, su hija, quien, con tan buena fecha para nacer, en vez de salir festiva, “salió malencarada”? (Ortiz Ruano, 2023, p. 63)

5. La belleza del muerto

La muerte es prepararse para un nuevo estadio. Las palabras delirantes de Jota, unas palabras que Mirta no sabe por qué ha guardado, resuenan en ella:

Podría jurar que eso rosado / que brota también de / la parte blanca de mis ojos / es el nuevo territorio insular / que se hace visible en lo invisible / como Antilla, o mejor como un palenque [...] // Eso que se apodera de la piel / deliciosa para corroerla / es un grito de otro cuerpo / inobservable diciendo: / existo, estoy viviéndote y / fagocitándote paulatinamente. (Ortiz Ruano, 2023, pp. 40–41)

Mirta cree que “en el centro de su enfermedad” (2023, p. 67) Jota ha alcanzado la sabiduría y que sus palabras provienen de otro espacio, que son “palabra de montado. Un montado cuando una entidad usa tu cuerpo para comunicar algo importante, mamita” (2023, p. 67). El poema de Jota se expresa como un proceso somático que se escupe como exceso de cuerpo. Vemos que lo que sale del cuerpo enfermo desestabiliza el mundo, tiene el tufo de lo incontenible. La palabra que usa es “fagocitándose”: sus células enfermas de sida se comen a sí mismas, aparece lo abyecto, una zona de diferenciación en que el cuerpo, como diría Julia Kristeva, se convierte en no-yo.

La geografía de Jota materializa la noción de Benítez Rojo (1998) sobre la identidad caribeña (en un sentido expandido) como un archipiélago, una experiencia de fragmentación y repetición constante que nunca es idéntica, sino siempre en formación y resistencia. Este enfoque construye una poética del habitar que convierte el cuerpo de Jota en una isla donde lo trágico y lo festivo coexisten en una especie de cartografía viva que desafía las narrativas hegemónicas sobre el litoral. Con su narración, Ortiz Ruano nos permite apalabrar el poema de Jota y escuchar su corporalidad, pensar en el gesto, en la posibilidad de comunicarse sin palabras.

Ainhoa hereda el baile de Jota: “Después de esos días de carnaval en los que aprendí a bailar duro, a sudar mi cuerpo huesudo y chiquito como un caballo chúcaro, no me paró nadie” (2022, p. 29) y es así como

logrará superar su duelo. Cuando logra darse cuenta de lo que pasa en el sepelio del tío, primero siente un miedo terrible, como si su cuerpo fuese un incendio. Siente ganas de bailar y pide que le pongan una salsa, pero su padre no accede. “Pórtese sería, mijita. // Sida. Su ñaño Jota se muñequé de sida”. (2022, p. 24)

6. Indicios sobre la voz, indicios sobre las islas

En *Fiebre de carnaval* e “Indicios”, Ortiz Ruano articula una poética del habitar que convierte al cuerpo afrodescendiente y el espacio litoral en territorios de resistencia. En términos de conexiones culturales, existen lazos históricos entre los países con comunidades afrodescendientes. Creo pertinente traer a colación el ensayo “El archipiélago de fronteras externas”, de Ana Pizarro, en que, a partir de las reflexiones de Benítez Rojo y de Édouard Glissant, la autora amplía la idea de lo que entendemos por culturas del Caribe como “culturas articuladas por trazos comunes ligados a una también común historia de colonización y esclavitud, centrada en la economía de plantación”. (2002, p. 15)

Benítez Rojo propone una idea de apertura sobre lo que entendemos por Caribe, debido a la imposibilidad de limitarlo. “Todos estos términos [que definen lo caribeño] deben ser vistos como inestables construcciones de plasma, en perpetua fluidez y cambio” (1998, p. 398). El texto de Ortiz Ruano nos acerca a esa fluidez y nos permite buscar lo relacional y en movimiento. No hay que perder de vista que tradicionalmente se ha inscrito al Ecuador como un país esencialmente mestizo; sin embargo, pese a que existe un reconocimiento de su multiculturalidad y plurilingüismo, la población afrodescendiente ha tenido que enfrentar el racismo estructural que ha implicado, hasta años recientes, la invisibilización sistemática de sus aportes culturales.

El crítico Michael Handelsman sugiere que, aunque hay suficientes razones históricas para pensar que “el negro ocupa un lugar de cierto prestigio social en el contexto del Ecuador” (1993, p. 42), lastimosamente la realidad dista aún de reconocer la verdadera dimensión de los aportes de la cultura afro en el país.

En un gesto de desestabilización del racismo internalizado, Ortiz Ruano revisa la obra de Kamau Brathwaite y hace uso de una lengua submarina para presentar esa dimensión de contacto entre los pueblos herederos de la diáspora negra. Brathwaite

en su *History of the voice* (1999) propone en el concepto de voces sumergidas o submarinas arrojando luz sobre las voces y narrativas que han sido oprimidas o eclipsadas por los poderes coloniales que han menospreciado o borrando las prácticas culturales no blancas. En esa medida, la intención es recuperar estas voces sumergidas como un medio para rectificar este desequilibrio, descolonizar el idioma y celebrar las lenguas criollas desarrolladas por la fusión de varias culturas. Brathwaite subraya la importancia de las tradiciones orales, la interpretación y la música para descubrir y amplificar las voces sumergidas y que las comunidades marginadas reclamen sus narrativas y afirmen sus identidades.

Ortiz Ruano reconoce y honra estas diversas voces y las incorpora al intrincado tapiz de la historia y la identidad afrodiaspórica en su narrativa encarnada en sus personajes, en la forma en que hablan y viven. Es lo que hace también cuando introduce a Kwamé Bamba, un músico de Guinea Ecuatorial que Mirta conoce en las fiestas de carnaval y con el que establece un vínculo inmediato:

nos pusimos a escuchar y luego a bailar porque, hija, es verdad que uno no nació en África, pero algo de eso es nuestro, mamita... yo, por Dios que cuando escuché esas voces y eso es tambores me dio una alegría terrible, porque, mami, sentirse libre del miedo por primera vez también asusta. (Ortiz Ruano, 2023, p. 71)

La danza, como indica Luis Palés Matos se convierte en “un estado del cuerpo” (168). En pasajes como este, hay una especie de contagio² de cuerpos que se han puesto en relación por medio de la danza. Mirta siente miedo y alegría y baila su liberación, su encuentro. No se evade del dolor. Es como si esa música en la que suenan el *ntuammbó* y el *kuala* fuese una sutura sonora que se sobrepone a las heridas.

En ese mismo carnaval y un poco antes de que Jota muriera, Nella conoce a Gorzy, músico y bailarín, y se va con él a Guinea Ecuatorial. Ella recorre el camino inverso de los ancestros africanos.

² La palabra contagio es, por definición, negativa porque habla de la transmisión de la enfermedad; sin embargo, no encuentro un término con la misma fuerza expresiva para narrar lo que acontece.

7. Trenzar el linaje femenino

La multitud de mujeres que pueblan estas páginas es la confirmación de que los lazos femeninos pueden salvar y sanar “del amor terrible de los hombres” (Ortiz Ruano, 2022, p. 48). El mundo de Ainhoa es trazado como tejido “donde todas padecemos y acontecemos”. El linaje femenino se constituye en un nodo afectivo (o como un archipiélago unido por las aguas para usar la metáfora de Glissant) para conectarse con la memoria y con las ancestras.

Ainhoa vive en una familia ampliada rodeada de sus ñañas. Además, están la madre, las abuelas en cuerpo y espíritu, y Noris, la joven que ‘ayuda’ en su crianza. Las mujeres son el eje afectivo y de conocimiento del mundo de la niña: son las que le enseñan a leer, a recitar, juegan con ella, la bañan, la alimentan, le trenzan el pelo. Los hombres, salvo el ñaño Jota, son una presencia extraña o accesorio. El papi Manuel, aunque es una presencia grata, le pide que guarde secretos, es un papi de juguete: “mi papi Manuel, un perro que no ladra, que en vez de aullar canta salsa, una boca rumbera, enferma y mohína, un bozal de dioses mulatos como él (2022, p. 84). El papi Chelo, en cambio, es la encarnación del miedo, es un abusador, es su abusador, frente al que todo el mundo calla: “Para mí, los papis son seres que si se puede decir que adornan la casa, sino que la joden. Especialmente el papi Chelo jode a todas las mujeres de la casa solo con su presencia”. (2022, p. 113)

La mami Nela, la abuela, conoce los secretos de las plantas y hace preparados para curar el espanto. Pero por sobre todas las mujeres está la imagen de la mama Doma, la bisabuela curandera, la comadrona. Su mirada es omnipresente, es como la mirada de la diosa: “La mirada de una diosa negra negrísima sobre todas las cosas” (2022, p. 31). Ainhoa no la conoce, pero sabe de ella como si fuese un personaje mitológico que encarna a todas las ancestras. A ella le pide que el mundo recobre el sentido cuando ha azotado la crisis: “Mama Doma / tú que eres lo único cierto de esta casa / ayúdanos / permite que vuelva la rumba del barrio [...] haz que mis ñañas vuelvan a reír y a jugar”. (Ortiz Ruano, 2022, p. 172)

Si la mama Doma es la magia, la mami Checho es el misterio del mar: “Mi mami tiene tantos secretos como el agua. Yo sé que está viva porque puedo ver cómo le crece la vida alrededor, cómo las voces se dirigen a ella, cómo el agua que le viene de adentro hizo posible mi existencia” (2022, p. 95). Checho es verde como el agua de Limones, la isla de la que vienen todas. Pasó sus primeros días en una lancha

en los pasos de Cachimalero a Borbón y de Borbón a Esmeraldas. Como menciona Salazar Maso en su novela *Una herida llena de peces*: “El río es testigo de llantos y sangre, nacimientos y muertes, salidas y llegadas. Los ríos del Chocó, otra forma de habitar la tierra: las canoas también son casas, puestos de trabajo y escondites. Por el río comenzamos a perder esta tierra” (2021, p. 85). Checho, la madre, es, en efecto, “el retrato de lo insular”.

El lenguaje poético utilizado para representar a la madre, a las islas, a lo que escamotea al pensamiento, está por fuera del lenguaje utilitario o funcional. La red afectiva de la novela está rodeada por un mar en que cada mujer es una isla cuyas costas son topadas por el agua.

8. El cuerpo negro haciendo islas

La voz de Ainhoa está permeada por el ritmo, pero también está profundamente atravesada por el silencio que la ayuda a sobrevivir el trauma. Encuentra, sin embargo, una necesidad de apalabrar lo que los adultos no dicen. Lo poético es constitutivo del relato. En un ejercicio marealéctico, Ortiz Ruano traza zonas de confluencia para unir la insularidad trayendo al centro de su narración la experiencia negra afrodiaspórica. Este es el gesto que produce la voz de Ainhoa, cuyas experiencias tienen que narrarse para no explotar: “Tal vez me quede atrapada en este cuerpo afiebrado para siempre, pienso, con la piscina agrietando mi cerebro, entrándome agua hasta el fondo del cuerpo como un globo inflado para reventarlo en la jeta de alguien en carnaval” (2022, p. 136). Decir es la forma de entrar en contacto con un afuera.

Ortiz Ruano logra armar una poética que no explica la situación de Ainhoa, sino que multiplica los sentidos y posibilidades. No busca disciplinar la voz de la niña, sino que la explora hasta que logra desbordarse: “Todo en mi cabeza es un agua turbia de río contaminado. Mi cerebro bate y se desplaza de un lado a otro dentro de los huesos que lo retienen”. (Ortiz Ruano, 2022, p. 175)

En esta novela se narran los cuerpos, pero no solo los humanos, sino también las relaciones con los cuerpos de agua, los espacios ribereños y las zonas de contacto en los espacios terrestres. A veces Ainhoa cuenta el agua y otras, la fiebre, otras, las plantas. Podríamos decir que la narración se centra en la fragmentación de la memoria, en la diversidad de recuerdos dentro de una sociedad. A través de fragmentos compartidos, de espacios de encuentro, se crea una especie de

tejido memorial que entrelaza la memoria individual de Ainhoa con la memoria colectiva.

Conclusión

La poética del habitar se puede entender como una exploración estética y ética sobre la relación entre el sujeto y el espacio que ocupa o habita. No se trata únicamente de la ocupación física de un lugar, sino de cómo las experiencias, emociones y significados vinculados a ese espacio se entrelazan con la identidad y la memoria del habitante. Esta poética se interesa por cómo el sujeto construye un sentido de pertenencia y, al mismo tiempo, transforma y es transformado por el entorno, en un proceso bidireccional que abarca aspectos materiales e intangibles. Habitar el litoral propone una suerte de habitar anfibio: en tierra, pero rodeado por las aguas.

En términos literarios, la poética del habitar se materializa a través de descripciones detalladas del espacio, cargadas de simbolismo que reflejan la subjetividad y los afectos del personaje o de la narradora. El espacio habitado, entonces, es más que un escenario; se convierte en una extensión del ser y en un testimonio de sus historias personales, políticas y emocionales.

En *Fiebre de carnaval* e “Indicios”, Yuliana Ortiz Ruano articula una poética del habitar que convierte al cuerpo afrodescendiente y el espacio litoral en territorios de resistencia. Este habitar se manifiesta como una práctica poética y política en la que los cuerpos de Ainhoa, Jota y Mirta devienen en territorios en sí mismos, llenos de memorias y afectos que conectan lo afroesmeraldeño con un pasado afrodiaspórico más amplio. La fiesta lejos de sublimar las experiencias traumáticas o violentas, las contraefectúa y las convierte en gestos de resistencia y gozo. La alegría y la comunidad son la única opción para enfrentar un sistema empeñado en el olvido y sometimiento de los cuerpos.

Notas

Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia en el II Congreso Desmadres de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina, el 7 de noviembre de 2024.

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Andrea Torres-Armas, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** Pucara, 2025.

Referencias

- Benítez Rojo, A. (1998). ¿Existe una estética caribeña? En *La isla que se repite* (1a ed.). Editorial Casiopea.
- Brathwaite, K. (1999). History of the Voice. En *Roots* (1a ed., p. 259). The University of Michigan Press.
- De Certeau, M., Dominique, J., & Reuel, J. (1999). La belleza del muerto. En *La cultura popular*. Nueva Vsiación.
- Díaz Quiñones, A. (2016). Introducción. En A. Díaz Quiñones (Ed.), *La guaracha del Macho Camacho* (6a ed., pp. 9–96). Cátedra.
- Gómez Barris, M. (2010). Prologue. En *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*.
- Greene, R., & de Abrantes, L. (2021). Ni urbano ni rural: lo 'citadino' como tipología para pensar la ciudad no metropolitana. *Revista EURE - Revista De Estudios Urbano Regionales*, 47(141). <https://doi.org/10.7764/EURE.47.141.11>
- Handelsman, M. (1993). Ubicando la literatura afroecuatoriana en el contexto nacional: ¿Ilusión o realidad? *Afro-Hispanic Review*, 12(1), 42–47. <http://www.jstor.org/stable/23053998>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Ortiz Ruano, Y. (2019). Madre o el relato de lo insular. En R. Pacheco (Ed.), *Cartografías de la disidencia. Lo femenino en la literatura: potencias e irrupciones* (pp. 123–127). Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Ortiz Ruano, Y. (2022). *Fiebre de carnaval* (1a ed.). Recodo Press.
- Ortiz Ruano, Y. (2023). Indicios. En *Litorales* (pp. 37–74). Recodo Press.
- Pizarro, A. (2002). El archipiélago de fronteras externas. En *El archipiélago de fronteras externas*. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- Salazar Masso, L. (2021). *Esta herida llena de peces*. Editorial Tránsito.
- Zaragocin, S., & Caretta, M. A. (2021). Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment. *Annals of the American Association of Geographers*, 111(5), 1503–1518. <https://doi.org/10.1080/24694452.2020.1812370>



I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota

I tú: Cecilia Vicuña or the poetics of the broken language



Néstor Fernando Prieto Rojas
Universidad de la Sabana, Colombia
nestorprro@unisabana.edu.co

Cómo citar:

Prieto Rojas, N. F. (2025).
I tú: Cecilia Vicuña o la poética de la lengua rota. *Pucara*, 1(36).
<https://doi.org/10.18537/puc.36.01.04>

Resumen

Este ensayo propone un análisis lingüístico del poemario *I tú* (2004) de Cecilia Vicuña con el fin de explorar cómo la fragmentación lingüística, el nomadismo y la hibridez constituyen una poética que resignifica la noción de la “lengua rota” como un espacio de creación y resistencia. Se examina cómo las limitaciones inherentes al lenguaje fragmentario se transfiguran en un acto performativo que cuestiona y reconfigura las nociones tradicionales de identidad lingüística y cultural en contextos fronterizos. Asimismo, se propone conceptualizar la “lengua rota” como una metáfora y herramienta epistemológica para repensar el lugar del lenguaje en experiencias exílicas y nómadas. El análisis articula los conceptos de precariedad, hibridez y nomadismo presentes en la obra de Vicuña, proponiendo un modelo teórico para entender la lengua fronteriza como una identidad en transformación constante.

Abstract

This essay proposes a linguistic analysis of Cecilia Vicuña's poetry collection *I tú* (2004) in order to explore how linguistic fragmentation, nomadism, and hybridity constitute a poetics that resignifies the notion of the “broken language” as a space for creation and resistance. It examines how the inherent limitations of fragmentary language are transfigured into a performative act that challenges and reconfigures traditional notions of linguistic and cultural identity in border contexts. Furthermore, it proposes conceptualizing the “broken language” as both a metaphor and an epistemological tool for rethinking the role of language in exilic and nomadic experiences. The analysis articulates the concepts of precariousness, hybridity, and nomadism present in Vicuña's work, proposing a theoretical model for understanding the border language as an identity in constant transformation.

Recibido: 08/02/2025
Aprobado: 23/04/2025
Publicado: 13/06/2025

Palabras clave: lengua rota, hibridez lingüística, nomadismo, precariedad, performatividad

Keywords: broken language, linguistic hybridity, nomadism, precariousness, performativity

1. Introducción

La obra poética de Cecilia Vicuña se inscribe dentro de una tradición que explora las tensiones entre lenguaje, exilio e identidad fronteriza a través de un uso de la hibridez idiomática por medio de la lengua del poema. Su obra *I tú* (2004) conceptualiza la noción de “lengua rota”, un sistema lingüístico en constante movimiento que tiene como finalidad reflexionar sobre su propia condición como lengua híbrida. En este sentido, la poesía de Vicuña dialoga con una serie de propuestas teóricas y poéticas que abordan la relación entre lenguaje y desplazamiento. Gloria Anzaldúa, en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), introduce el concepto de “nepantla” para describir el estado intermedio de las identidades fronterizas, utilizando el spanglish como un acto de resistencia y creación lingüística. De manera similar, Sonia Guiñansaca, en su poemario *Nostalgia y Fronteras* (2023), explora la fragmentación lingüística y la hibridez del español, inglés y kichwa como una representación del desarraigo migratorio.

La obra de Vicuña transforma la precariedad del lenguaje exílico en un espacio creativo donde las lenguas híbridas dialogan, se entrecruzan y producen nuevos significados. En su poética se resignifica la palabra como un vehículo político, cultural y estético, demostrando que la fragmentación, lejos de ser una pérdida absoluta, puede convertirse en un acto de construcción y encuentro. Este estudio se centrará en el poemario *I tú* (2004), con el fin de examinar cómo la fragmentación lingüística, el nomadismo y la hibridez constituyen una poética que resignifica la noción de “lengua rota” como un espacio de creación y resistencia en contextos fronterizos. A través de un enfoque que combina teoría lingüística y crítica literaria se busca comprender las lenguas de frontera y la dinámica de la palabra poética en un contexto de desplazamiento. Con ello, se pretende contribuir a los debates actuales sobre literatura transnacional y la función del lenguaje en sociedades marcadas por la movilidad y la interconectividad global donde convergen la memoria, la identidad y la creación poética.

2. *I tú*, los ejes de una lengua rota y sin nombre

En 1973 Cecilia Vicuña, como tantos otros partidarios de la *Unidad Popular de Salvador Allende*, se convirtió en una exiliada cuando el golpe

militar tomó el poder de Chile. Quedó varada en Londres con una beca del British Council. Un año más tarde, en respuesta al golpe de estado, concibió la serie *Palabraromas*, que buscaba revelar los efectos poéticos y políticos que tienen las palabras sobre la realidad y la forma en la que las acciones dismantelan el lenguaje. En 1975 se refugió en Bogotá y finalmente en Nueva York. Pocos artistas tan golpeados por su circunstancia política han logrado articular una respuesta estética que, enfrentando los temores al cambio, también logran abrir espacio para la esperanza (Lippard et al., 2014). Con su obra, Vicuña nos convoca a combatir el olvido y a la urgencia de pensar en un presente, que es en el fondo una urgencia por el arte y la palabra.

I tú es un archivo híbrido publicado en el año 2004. En este texto la escritura tipográfica se mezcla con la escritura a mano. El archivo se presenta como un texto de una condición nómada, escrito en diferentes países y en distintas lenguas, en departamentos, habitaciones de hotel o aeropuertos. Esa condición mestiza le confiere a la materialidad de la escritura de este archivo un valor simbólico. Para la artista el texto no está escrito ni en inglés ni en español sino en una lengua intermedia, hecha a través de las uniones de las dos lenguas y que resultan legibles y a la vez ilegibles desde cada una de ellas.

De toda la obra poética de Cecilia Vicuña, *I tú* es el ejemplo más claro de la deconstrucción de la oposición saussureana entre significante y significado. En este poemario, la relación tradicional entre signo y referencia se desarticula, y las palabras adquieren una dimensión autónoma que sobrepasan su función comunicativa. Este proceso se manifiesta especialmente en el tratamiento de la escritura, que en la obra de Vicuña es un ritual que transforma el lenguaje en un espacio de reflexión y creación.

La escritura deviene un medio para cuestionar la condición exílica de las lenguas que se producen en espacios fronterizos. La voz poética problematiza cómo las lenguas, arrancadas de sus espacios, se reinventan al entrecruzarse con otras lenguas y culturas. Este cruce convierte al proceso de creación de la lengua en un vehículo para explorar la precariedad como el potencial creativo de las palabras. En este sentido, *I tú* aborda al lenguaje no como un sistema cerrado sino como un territorio en resignificación y en pertenencia múltiple.

El poemario fue escrito a principios del siglo XXI, durante los viajes de la poeta entre Nueva York, Santiago de Chile, España e Italia. Este poemario,

concebido como un archivo ritual, es el resultado de un desplazamiento continuo que la autora transformó en un modo de vida. La primera parte de la obra presenta un conjunto de caligramas y la segunda parte un grupo de poemas rítmicos que exploran categorías como el cuerpo textual, el espacio del poema y la dispersión del lenguaje. El archivo si bien está escrito en una lengua híbrida: español, inglés, también recupera términos del quechua o del sánscrito, términos intraducibles y que Vicuña emplea con la finalidad de reflejar la complejidad de una lengua que se produce a través de la mezcla. A través de esta hibridez, *I tú* convierte la fragmentación en un acto creativo.

Parte de los poemas de la segunda sección del libro versan sobre una metapoética, a través de la cual la autora reflexiona sobre la condición del lenguaje. En otras palabras, plantea una poesía que habla de su condición lingüística y de la materialidad de la lengua (Dasseleer, 2020), como podemos leer en el siguiente extracto del poema *del diario*:

Fui gravitando hacia una atención, un modo de ver el lenguaje que insistía siempre en la unión.

Vi que volvía a los poemas centrados en un conato, como en una fugacidad, buscando en ellos el fundamento de una otredad.

Un modo de ser en la lengua, atendiendo a la lengua dentro de la lengua, una sintaxis comunal. (Vicuña, 2004, p. 34)

La categoría de *sintaxis comunal* rompe la materia de creación dentro de la escritura y a través de ella construye sentidos colectivos. En esta poética subyace la lógica de una escritura como obraje y urdiembre, es decir, como una labor de artesano que vincula una práctica que expande sus límites con un cuerpo fragmentado que halla en la escritura un soporte con la actividad del obraje, un cuerpo orgánico y textual. En otras palabras, el poema piensa sobre su condición en la página y la forma en la que su lenguaje se materializa en lengua poética. Esta práctica inicia con una reflexión sobre el lenguaje, una indagación sobre sus estructuras y sus límites: “madre/ del habla/ imán/ del gen/ entwine/ the betwixt/ doble/ thread / palabra/ estrella/ mother/ of time/ el signo/ no es/ si no/ insi/ nua/ ción.” (Vicuña, 2004, p. 15). Al inicio de este apartado, titulado *gramma kellecani*, Vicuña manipula las palabras como herramientas y las enfrenta a su fragilidad y a su capacidad de transformarse.

En este ejercicio se piensa en la lengua como en una materialidad viva que tiene sus propios afectos. Luego, permite que la lengua hable por sí misma. Deja de ser una herramienta a través de la cual una voz poética se materializa: “¿Cuál/ entre medio/ es nues tro/ lu gar?/ res pond/ er/ es libar,/ ofrendar/ otra vez/ corazón/ del aquí/ luz del/ portal/ mei/ del migrar/ cambiar/ el corazón/ del estar/ el in mi/ grant/ e” (Vicuña, 2004, p. 17). La lengua rota deviene en una fuerza creativa, sin la intervención consciente de quien la produjo. En esa dinámica metapoética la lengua deja de ser un medio a través del cual se materializa la obra y se convierte en una identidad que produce su propio mundo; en otras palabras, que produce su propia sintaxis y por lo mismo, ofrece sus propias reglas de creación, siempre mutables a capricho de la diégesis de la voz poética.

Entusiasta por la forma, Vicuña siguió un camino menos ortodoxo que otros poetas y artistas que respondieron con su producción a la dictadura militar. Su trabajo apunta a una reflexión estética, una reflexión por el concepto. En su poesía se combinan el lenguaje, performance, instalación o videoarte y el concepto se concibe como el eje principal de una obra que apela a una interrogante por el soporte y el material, en definitiva, un cuestionamiento sobre la funcionalidad de la lengua y a través de esta interrogante se plantea una reflexión (Lippard et al., 2014). En otras palabras, los fragmentos frágiles de su trabajo poético parecen “apolíticos” pero solo en apariencia, pues guardan un mensaje de vulnerabilidad y de persistencia.

3. La precariedad como materia poética y lingüística

La materia orgánica es vulnerable. En esa fragilidad, Vicuña encontró un marco de creación. Lo precario consiste en recuperar el objeto de desecho y construir con él nuevos elementos. Esta estética presenta una apuesta por la resignificación de la palabra, no su reciclaje, sino su resignificación. Es decir, una operación que confiere nuevos sentidos a un objeto, a una palabra o a una acción. Dentro del lenguaje de su poesía lo precario se proyecta a través de sus palabramas (armas de palabras), es decir, una referencia a la relación entre el cuerpo y el armamento del lenguaje.

La deconstrucción morfológica de las palabras también parte de la operación de lo precario, una recuperación de la palabra desechada o de una palabra destruida, con la que se pretende reconstruir sus

sentidos y crear la lengua rota. Este gesto recupera y capta las palabras desechas, la basura dejada en el paisaje del lenguaje. Para Gamboa (2012) Vicuña apela por una poesía que supera el espacio de la letra en la página, que se sitúa en la ritualidad de la escritura y en la deconstrucción del concepto del signo lingüístico delimitado a partir de la oposición saussuriana.

Sin embargo, la materialidad lingüística se cristaliza también como un espacio de juego y de experimentación, con la morfología de una palabra que se corta desde un nuevo sentido de significados: “La lengua es una forma iluminada./ Sólo hace falta oír la atención, afinar el deseo./ La luz del sonido germina una vez deseada, des cubierta y con vocada” (Vicuña, 2004, p. 34).

Como explica Dasseleer (2020) la obra de Vicuña es el resultado de un desplazamiento forzado, producto de su huida de Chile durante la dictadura militar. Este exilio, lejos de ser por completo una huida física, se convirtió en una forma de habitar el espacio abandonado y a la vez en un mecanismo para poblar una lengua. El viaje, inicialmente de sobrevivencia, se transformó en un acto creativo y su desplazamiento se volvió una manera de producir sentidos sobre el viaje. Vicuña crea una lengua híbrida, que no es completamente ajena a ninguna, pero tampoco plenamente identificable con una sola; una lengua que, al ser parte de todas, se convierte en una lengua nueva, única y colectiva. Eso explica que la poeta no escriba solo en español y que haya adoptado una hibridez lingüística con la que rompe/corrompe la lengua y con a través de la contaminación reflexiona sobre las alteridades de una identidad lingüística que le es múltiple: “La lengua es el sueño de la con vivencia y la hermandad? O el deseo formando una po-ética del intercambio y la reciprocidad?/ La perpetua tensión entre el sí y el no, el doble es coger?” (Vicuña, 2004, p. 34). Esta interrogante revela la tensión intrínseca a su lenguaje híbrido, un espacio en el que las lenguas se funden en una forma de entender la identidad fronteriza.

Vicuña ha sabido moverse con facilidad entre diferentes espacios, resignificando la lengua de cada sitio y creando un desfase temporal que le permite concentrar la palabra en diversos códigos. Su obra, visual y poética, parte de una preocupación común: la relación entre palabra y espacio. En ella, se establece una interacción entre cuerpo, mirada y lenguas fragmentadas (y por supuesto fronteras), creando a través del lenguaje, un sitio en el que las

identidades se disgregan y se convierten en instantes reinterpretados, alejados de su linealidad original.

Un signo de esta contemporaneidad radica en su capacidad para observar lo heterogéneo, es decir, la interacción de su cuerpo poético con diversas lenguas, culturas y contextos o con otras esferas de representación. Su obra refleja una profunda reflexión sobre la diversidad de su tiempo. Agamben (2011) define esta contemporaneidad como una relación con el tiempo que se adhiere a él, pero también se distancia mediante un desfase y una “relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” (p. 19). Esta misma relación se refleja en la obra de Vicuña, que no solo se inserta en su tiempo, sino que lo observa desde una distancia crítica. Produce un espacio de reflexión que cuestiona las estructuras temporales. Solo al distanciarse de la temporalidad inmediata, su voz poética puede mantener una mirada crítica, capaz de deconstruir el presente y abrir la posibilidad de nuevas formas de entender el tiempo.

Siguiendo esta línea, para Agamben (2011), lo contemporáneo es aquello que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra y su oscuridad más íntima. Retornemos al poema de Vicuña *del diario*:

Fredric Jameson dice: “Ahora es más fácil imaginar el final, que imaginar una salida.”

imán del gen

imaginar la vida, y no la destrucción, actuar por un instante como un ser in divi dual /comunal, sería el salto cuántico de la humanidad, escoger. (Vicuña, 2004, p. 35)

Volvemos a una reflexión sobre los momentos, sobre el tiempo último. Imaginar la vida a través de la lengua es una premisa que Vicuña ha tomado como base de su trabajo en las últimas décadas. Trabajar con lo precario es trabajar también con una imagen de la vida que se forma a través de un conjunto de símbolos de representación, como la palabra rota, que cobra un nuevo sentido a través de su fragmentación. A su vez, apela por una hibridez que rompe la autonomía estética al retornar a la esencia del lenguaje (Dasseleer, 2020). Sin embargo, su voz poética tampoco teme enfrentarse a esa imposibilidad del lenguaje del poema. Al enfrentarse a esa imposibilidad de la palabra y al fragmentar su morfología, contribuye a ejercer sobre ella una nueva comprensión de los lexemas.

Su lengua rota habita en un espacio ambiguo, uno que no tiene lugar fijo. La lengua escucha y responde al que la usa, y a través de este ejercicio puede ser habitada y marca un espacio que permite habitarla y producir con ella. Al hacerlo, se le otorga un lugar que puede habitar, pero sin perder su carácter nómada, pues esta condición de nomadismo viabiliza su existencia: “Una línea de fuerza que vive en la lengua y emerge como el llamado de un ser” (Vicuña, 2004, p. 27). La voz poética mezcla la lengua y renuncia a cualquier noción de pureza lingüística. En su ejercicio poético, la contaminación se vuelve un acto creador, donde la mezcla de lenguas abre nuevas posibilidades expresivas.

El nomadismo lleva consigo elementos de lo que encuentra en su camino; por ello, las lenguas nómadas han habitado diversos espacios y han perdurado a lo largo del tiempo, incorporando las culturas que encuentran como parte de su ejercicio de supervivencia. A través de este proceso, la lengua nómada se contamina con otras, se entrelaza con ellas y comparte palabras, significados y estructuras, creando un crisol de sentidos que transforma la lengua original como las que la atraviesan. El lenguaje es una piel que se encuentra con el otro y ese encuentro mezcla la lengua o en palabras de Barthes (2015): “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo” (p. 49), y este intercambio, cuasi corporal, genera una lengua compuesta de fragmentos, formada mediante la superposición de estructuras y términos, con una fragmentariedad que se refleja incluso en la forma en la que el poema se produce: “La lengua es la memoria de la especie, el código po-éti-co de una relación:/ el deseo e justicia, el jugueto e la unión,/ yuxta posición.” (Vicuña, 2004, p. 29).

La poética de la lengua rota dota al lenguaje de una consciencia autorreflexiva. La lengua es una memoria que un grupo arrastra y a través de la cual se construye una identidad y una marca para habitar los espacios. Sin embargo, en pocas ocasiones el hablante reflexiona tácitamente sobre su lengua (aunque implícitamente cada acto de habla es en realidad una reflexión sobre ella). La propia lengua nos muestra cómo desea ser producida, y con el tiempo consolida, a través de su uso, sus leyes de creación. Esta dinámica se traduce en lengua fragmentaria, formada por palabras que rompen con la concreción y rechazan las estructuras sólidas.

Las palabras se descomponen, generando nuevas posibilidades semánticas y cuestionando la relación tradicional entre significado y significante. La obra presenta un lenguaje en constante transgresión, con una fragmentación como una forma de resistencia y reinención a través de su propia precariedad. En este sentido, la mezcla, la ruptura y la hibridez son fundamentales para la supervivencia de esa lengua, que encuentra en su propia fragilidad un acto de creación:

La lengua es el sueño de la con vivencia y la hermandad? O el deseo formando una po-étia def intercambio y la reciprocidad?

la perpetua tensión entre el sí y el 00, el doble es coger?

Re cordar es volver a tocar la imagen, el gozo fugaz de la unión, la música del con, la com posición. (Vicuña, 2004, p. 35)

Ejerciendo un dominio performativo sobre la lengua, la voz poética presenta un ejercicio de exploración en torno a la precariedad y una reflexión sobre la condición del lenguaje y de sus hablantes. Por esto, para Monteleone (2001), al habitar un lenguaje y ejercer ese dominio, el *yo* ausente se vuelve en un repliegue de la lengua, pasando a desempeñar el rol de un ser habitado por la lengua, y permite que el hablante sea capaz de apropiarse de esa lengua entera para designarse como un *yo*.

En otras palabras, ese *yo*, aparentemente ausente como emisor, se convierte en un ente universal por el cual se manifiesta una lengua fragmentaria. El *yo* hablante se hace presente en el poema; sus palabras parten de un vacío nebuloso y se superponen en un presente vital. El caos se vuelve la lengua de fragmentos, y con ella se ejerce control sobre una realidad fracturada, en una lengua que solo puede surgir desde una realidad liminal, unida con los retazos de un espacio/lenguaje difuso, del espacio fronterizo: “Con jugar, dice, no sub yugar./ O así lo veía mi corazón embelesado en la con templa-ción./ templo del con” (Vicuña, 2004, p. 30). La figura del poeta no es el agente enunciator de un mensaje, sino una voz que sostiene y vehiculiza las palabras que permiten que la lengua del poema pase a un primer plano.

El espacio de la poesía se contiene a través de una palabra que se conduce por el poeta y a través del cual se materializa. Al resignificar este sentido la voz poética de Vicuña percibe a su lenguaje como

ajeno y sujeto a sí mismo. Es decir, es una voz que proviene del otro múltiple, que alimenta los significantes con los cuales el sentido del poema se produce; y entiende, a su vez, que estos significantes, estimulan el acto poético ya que con la fragmentación se crea una condición escritural que le permite encontrarse consigo misma mediante un juego de fragmentaciones: “Lo paradójico de la u/ nió n./ “In di vi dual” quizás dice:/ in di vi sa/ dual/ i dad/ del uno y el todo,/ a la vez” (Vicuña, 2004, p. 29). Esta práctica marca la existencia de una lengua comunal, que se ejerce colectivamente a través de una voz coral. El cuerpo de cada hablante, aunque carece de un espacio físico propio, se vuelve vehículo de una voz colectiva que, a su vez, carece de un espacio fijo.

En esta praxis, se adopta una postura performativa que da visibilidad a la lengua y le otorga un espacio simbólico, aunque no necesariamente de agenciamiento. La lengua se encarna en estos hablantes, quienes, al adoptar su precariedad, acceden a hacer de sus cuerpos un espacio de posicionamiento lingüístico. Para Prieto (2016), a través de la figura del nomadismo, aquella que está vinculada a las experiencias exílicas, se pone en juego una práctica del cruce de territorios. La poesía de Vicuña agrega Prieto, piensa en la condición del nómada y del migrante a través de un ejercicio relacionado con concebir cómo la lengua se modifica en este proceso.

El proceso exílico que atraviesa la lengua del nómada y del migrante se origina por un proceso violento, sin que por ello deje de ser genético de un producto multicultural y multilingüístico. La condición exílica rompe y desterritorializa la lengua, dejándola sin un espacio propio. Al ser arrancada violentamente y fragmentada, esa lengua sin espacio se convierte en un territorio precario, despojado de su integridad y de su contexto originario, la condición de cualquier lengua que pierde su espacio debido al nomadismo o al exilio.

La poética de lo precario también ha tomado sustento en la necesidad de considerar la lengua como un aparato político. La lengua rota nos parece imposible pues su fragmentación resulta difusa y superficialmente aparece como una estructura sin espacio que a su vez carece de una base de sostenimiento. A modo de ver de Prieto (2016), Vicuña explora las etimologías derivando, a menudo, en un estudio neológico de los términos. De esta manera la práctica de recordar se vuelve en un entretejimiento de los hilos, lo que hace que las cuerdas fundamentales de la memoria se entretejan también y

se produzca un sobrecogimiento del recuerdo. En este proceso la palabra se corta y adquiere una significación nueva. La fragmentación morfológica del término produce, en gran medida, una recomposición de sus significados:

alba del habla,
amanecer del estar,
palíndrome del tiempo
alquimia del nombre
el instan
El alma es co-autora del instante.
Humberto Giannini
El continuum del tiempo es cortar.
Tem
P
oral.
la lengua nos oye. el silencio es su mar.
(Vicuña, 2004, p. 24)

En *Fábulas del comienzo y restos del origen* la palabra se desenhebra y de sus lexemas se crea un nuevo lenguaje, un relato del lenguaje infantil. El poema se construye desde las visiones del inconsciente que sobrepasan incluso el lenguaje, que se vuelve insostenible, incapaz de abarcar las cosas, de dar cuenta de una realidad y donde el habla adulta es imposible. En la lengua rota solo el habla infantil, aquella que compara las similitudes fonéticas o separa las palabras con la finalidad de trazar con ellas nuevos sentidos de las oraciones, puede aprenderse de una realidad igual de nómada y exílica:

El có-digo fue primero el tronco caudex, una metonimia de la inscripción tallada en él. Antes de ser “ley” o “juzgar”, lus, “jura,” fue una forma de ha-blar, un rito. (Vicuña, 2004, p. 38)

Una paradoja que relaciona al ser humano y al lenguaje es que las palabras tienen detrás de sí la nada y que el ser humano es a su vez una nada sin que el lenguaje lo constituya. Estamos atados al lenguaje, condenados tal vez a ser manifestados por él, a someternos a sus formas y a sus redes. Clasificamos, desclasificamos, nombramos y silenciamos. Todo acto atraviesa por un proceso lingüístico que confiere a un elemento una categoría, una cualidad, un espacio en el imaginario lingüístico que construimos para que ese sujeto-objeto pase a ser parte de aquello que solo existe cuando es dentro de la palabra. Solo *somos* cuando somos enunciados, cuando somos dichos por el otro. Y, sin embargo,

en una lengua rota la enunciación de un elemento puede ser diversa. Un término enunciado en una lengua contiene en sí mismo múltiples conceptos y ese valor puede ser nombrado de formas tan diversas pues se atraviesa un proceso de nomadismo que aglutina las distintas normas de enunciarlo en las diferentes lenguas que lo producen. La lengua que crea Vicuña carece de un agenciamiento pues sus significados son complejos de situar, no tiene nombre y aun así sabemos que existe pues sus hablantes la habitan:

De Inmediato comprendí que su lengua no era ni español ni inglés, sino un lenguaje intermedio, “legible” o “ilegible” desde los dos. Un puente verbal Igualmente existente y posible en los dos. “El verbo Instar, urgir, presionar, rogar y exigir, aparece en español en 1490.” “Súplica o petición. Urgir la pronta ejecución de una cosa” (Real Academia Española). (Vicuña, 2004, p. 40)

El *cognado potens* relaciona los términos que tienen una ortografía, significado o una pronunciación similar. Ese parecido es, a menudo, un parentesco compartido entre idiomas o el resultado de un préstamo lingüístico moderno. Para Vicuña, al deshebrar la palabra, al buscar sus rastros lingüísticos más antiguos y encontrar esos cognados se construye “un puente hacia la memoria de un origen siempre potencial, un instante de disolución y creación a la vez” (Vicuña, 2004, p. 40). Al fragmentar la palabra se generan esas hebras que se unen con otras y dan como resultado nuevos términos, divididos pero que en su violencia cargan un eje potencial de la creación poética.

4. La lengua rota como producto de una condición exílica

La lengua de *I tú* es un espacio mestizo, marcado por las condiciones exílicas y el desarraigo. Estas experiencias, lejos de destruir el lenguaje, lo transforman: lo obligan a desplazarse y a mezclarse, pero es precisamente en este proceso donde la lengua encuentra los medios para resistir y sobrevivir. En palabras de Vicuña, todo comienza con una irrupción: “como una palabra ondeada, una ola que caía en mi cuaderno nocturno. Se abrió y me invitó a entrar” (Vicuña, 2004, p. 40). El acto inaugural fragmenta el lenguaje, que se descompone en palabras que se multiplican: “adivinanza que se abre y desdobra para dar lugar a una más” (2004, p. 40). La palabra

deviene en núcleo generador. Las palabras fragmentadas no son vestigios del pasado, sino entidades vivas que, al desplegarse y multiplicarse, amplían el horizonte del lenguaje. Así, *I tú* expone la violencia del desarraigo a la vez que celebra la capacidad del lenguaje para reconstituirse y florecer en medio de la fragmentación.

El poema es a la vez creador y producto de la lengua rota. A través del acto poético, el poema articula un lenguaje fragmentado y permite reflexionar sobre los mecanismos a través de los cuales la lengua se genera, se deforma y se resignifica. No refleja la realidad externa, sino que su producto poético permite comprender los mecanismos con los cuales la lengua se transcribe: “la sangre del poema es una tinta celestial./ Una savia estelar que nos con templa bebiéndola./ El instante es la cuerda vital, el aliento que toca el nombrar” (2004, p. 21). El poema se vuelve un espacio autónomo donde el lenguaje se sostiene a sí mismo. Incluso en condiciones precarias, donde el ser humano y el lenguaje están limitados por su propia finitud, el poema encuentra una certeza: la palabra como soporte del lenguaje.

Las sonoridades y los recursos como la paronomasia permiten aglutinar palabras que comparten raíces comunes o cognados. Estas cercanías fonéticas y morfológicas generan contrastes semánticos y construyen una teoría del lenguaje y de la poesía. Este fenómeno transforma el poema en un espacio experimental del lenguaje, donde las fricciones entre la disolución del sentido y la invención de nuevas formas discursivas permiten explorar maneras nuevas de construir significado.

A pesar de las condiciones precarias por las cuales el ser humano queda limitado al lenguaje y por las cuales también el lenguaje no es nada fuera de sí mismo, el poema halla en su lengua y en su palabra una certeza a la que sostenerse, contenido en sí mismo. El poema encuentra su certeza en la palabra que sostiene al lenguaje, en las sonoridades, en los recursos de la paronomasia que aglutina a las palabras que comparten esos cognados. Por ello, en la obra de Vicuña el poema encuentra un lugar en las cercanía fonéticas y morfológicas que producen una teoría de la poesía y una teoría del lenguaje, y en ese lugar de enunciación producen contrastes semánticos.

La lógica del poema es ostensible en los desplazamientos que incluso visualmente se entretajan en las páginas. A modo de ver de Prieto (2016) esos diálogos construyen un discurso con palabras

trasladadas de lejos. Existe un dialogo comunitario. Dialogan poetas, filósofos, la filosofía andina con la filosofía occidental y juntos se equiparan, en sus propias lenguas. En ese diálogo translingüístico la voz poética entreteje su lejanía, su condición exílica:

El tiempo despierta al interior del hablar.

Despertar, “to awake” o “awak”, “el que teje”?

“Hay que acompañar el hilo”, dice Don Pablo, jalando

y soltando a la vez la cuerda de un trompo para hacer-lo bailar.

El Buda, oyó el tocar de una cuerda y se iluminó: muy ti-rante se corta, muy suelta no canta.

Una lengua ve en la otra el interior del estar.

El poema se desvanece en el vórtice entre las dos. (Vicuña, 2004, p. 25)

Diferentes lenguas se aglutinan en un mismo discurso y este se despliega de manera coral. Un elemento convoca a otro y ese elemento a su vez se convierte en el detonante para arrastrar la memoria de otro. El lenguaje produce el tiempo, se concibe en su interioridad y la lengua, por otro lado, clasifica las formas de esas categorías contenidas en cada palabra y finalmente es el poema, contenido en el vórtice de las dos lenguas las que las unen y las entrecruzan.

Esa poética/genética de la lengua del poema es la que produce el entrelazamiento de las lenguas fragmentadas. El poema es capaz de producir una sintaxis nómada, de reconocer las reglas de la lengua que generó y con ello, de establecer puntos en los cuales la lengua se cruza con otras lenguas y amplía sus vórtices.

El lenguaje es el fundamento del ser. Sin embargo, ese ser es vacilante, es un yo oscilante entre una existencia y una nada (Mayet, 2021). Por ello, a través del poema existe una posibilidad de volverse otro, lo que produce también una posibilidad de ser en el mundo, de huir de esa nada del lenguaje vacío, de ser conscientes del lenguaje y de la lengua. Ese ser otro en Vicuña adopta la consciencia del trabajo sobre la precariedad, sobre las condiciones exílicas a través de las cuales la lengua también pasa a participar. Tiene plena consciencia de la forma en la que esa condición de la precariedad adopta una percepción vacilante de la realidad, una indeterminación del espacio y del tiempo.

La ilusión del monolingüismo se arruina en la medida que, en el poema, que es dicho por un hablante, se inscribe las voces corales, que ejercen una soberanía lingüística y que se reconocen en la multiplicidad de formas del decir. La poesía “debe comenzar y terminar en el aire, el flujo vital circula de manera agenciada para territorializar y desterritorializarse como devenir entre la consciencia individual y la consciencia social” (Rojas, 2022, p. 114). Al concebir la idea de un poema que tenga su genética y fin en el aire se opta por una semantización sobre el acto poético y sobre el origen de la lengua del poema.

La lengua del poema produce una serie de fisuras en la palabra por las cuales se rompe el lenguaje. Lo dicho queda imposibilitado en lo monolingüe y esa imposibilidad es la que lleva a la voz poética creada por Vicuña a concebir las condiciones exílicas de la lengua como una posibilidad para producir nuevas lenguas y con ello, concebir también una forma genética del poema, una forma en la que la lengua del poema se comunique a sí mismo. En otras palabras, su contenido no es sino el propio poema, conteniéndose a sí mismo, un medio en sí que tiene para auto expresarse a través de un lenguaje construido para este fin.

Ese retorno a las formas es un mecanismo para regresar a un problema sobre el lenguaje del poema: la poesía es la que reconstruye el lenguaje con el que quiere ser dicho y ser enunciado. Existe en ese lenguaje, que el propio poema va produciendo, en unas no reglas de comprensión, es decir, vías de existencia que no condicionan ni limitan su producción lingüística, sino que más bien aportan formas de entendimiento de la lengua que se genera. Las reglas, como hemos señalado antes, están en el propio poema y son mutables. De esta manera, con lo anterior también comprendemos que el centro del lenguaje, antes puesto en el hablante, queda desplazado y desestabilizado a una consciencia lógica del acto poético como productor de las reglas de comprensión de la lengua rota.

La lengua se comunica a sí misma y cada lengua no sostiene sino a su propia condición lingüística. El contenido de la lengua no es sino la lengua misma y las normas que la condicionan. La lengua es su propio fin y su propósito. Bajo esta condición, el poema también un fin en sí mismo, un producto cobijado por la fragmentariedad que rige su operatividad exílica, que se abstrae dentro de las normas sintácticas que se generan en su decir.

Su poética se basa principalmente en la resignificación de la palabra otorgándole sentidos poéticos/políticos e incluyendo, en su escritura, una performatividad de un cuerpo que carga un lenguaje. La apuesta contemporánea de Vicuña es operar con ese cuerpo activo de la tejedora o del tejedor, que construye con manos y pies, que hace de una técnica mental también una acción física. Performatividad que lleva a su poesía a instalarse en un presente de movimiento continuo, a revelar, desde su tiempo, acciones pasadas que se suscriben a un presente, un espacio donde la palabra se expande y se fragmenta en el poema y con su fragmentación capta nuevos significados.

Existe un verbo latino: *texere* que dio al español sustantivos como *tejido* o verbos como *tejer*. De su participio, *textus*, proviene el sustantivo *texto*. En todos los términos que derivaron de este verbo (*texto*, *tejido* o *técnica*) subyace la acción de tejer como una técnica manual, de construir algo con una hebra. También la palabra sánscrita *sutra* significa hilo y texto. Tomando en consideración esta etimología, no es casualidad que Vicuña opere con el tejido, con el texto y con la palabra rota como parte de su acción creativa.

5. Conclusiones

Ninguna palabra es inocente. No hay ingenuidad en sus usos, en sus goces, en su sentido ni en su estructura. La morfología de Vicuña, su lengua rota y fragmentada, apunta por comprender la consecuencia de un lenguaje que carga un estallido, la *palabrarma* que revela el efecto poético/político que la palabra tiene sobre una realidad y la revierte. Cuando se juega con la palabra rota se traza con ella nuevos sentidos. Como quien teje y cambia de hebras para dar al tejido nuevos matices y formar con él un objeto de diversos colores o matices.

La poética de la lengua rota en *I tú* es un ejercicio de experimentación que reconfigura la lengua desde la precariedad y el nomadismo. Cecilia Vicuña demuestra que la fragmentación lingüística, lejos de ser una pérdida, es un mecanismo de resistencia que expande los límites de la expresión poética y revela las tensiones inherentes a la identidad exílica. En este proceso, la hibridez lingüística subvierte las dicotomías tradicionales entre significante y significado y establece un espacio en el que las lenguas en tránsito dialogan y generan sentidos que no se limitan a una sola tradición discursiva. La palabra rota, por tanto, no es una renuncia a la

comunicación, como una apertura hacia nuevas formas de comprensión y de habitabilidad del lenguaje.

I tú se inscribe en una tradición poética que convierte el cuestionamiento de la materialidad del signo lingüístico en un territorio de desplazamiento y de creación. A través de su escritura, Vicuña articula una sintaxis nómada en la que la performatividad de la palabra se traduce en un gesto político y estético. La fragmentación, en tal sentido, es un acto generativo: al romper con las estructuras fijas, el lenguaje poético se abre a la posibilidad de una resignificación continua. En la poética de Vicuña, la lengua deja de ser un instrumento estático para convertirse en un organismo vivo que se construye en movimiento, en inestabilidad y en resistencia.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Néstor Fernando Prieto Rojas, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** Pucara, 2025.

Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Barthes, R. (2015). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Turolero.
- Dasseleer, C. (2020). La hibridez como heteronomía de la poesía contemporánea. el caso de la obra de Cecilia Vicuña. *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (4): 495-517. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.021>
- Gamboa, J. (2012). Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido / texto. *Revista de literaturas populares* 1(7): 505-521. <http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=574>
- Guiñansaca, S. (2023). *Nostalgia y Fronteras*. Severo Editorial.
- Lippard, L., Vicuña, C., y Varas, P. (2014). *Artists for Democracy: el Archivo de Cecilia Vicuña*. Museo nacional de Bellas Artes.
- Mayet, G. (2021). Samuel Beckett, la poesía de lo imposible. *Beckettiana*. (18): 29-42. <https://doi.org/10.34096/beckettiana.n18.10838>
- Monteleone, J. (2001). La pregunta por el objeto (Genovese, Freidemberg, Kamenszain, Bellessi). *Literatura Argentina: Perspectivas de fin de siglo*. (2): 59-108. Impreso.
- Prieto, J. (2016). Hilos transversales. Nomadismo en la poesía de Cecilia Vicuña. O Ette y J Prieto (Eds.), *Poéticas del presente: perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*, (pp. 237/258). Iberoamericana Frankfurt am Main.
- Rojas, G. (2022). Teoría de la poesía en *Sabor a mí* y *Palabraromas* de Cecilia Vicuña. *Árboles y Rizomas*, 1(4): 109-118. <https://doi.org/10.35588/ayr.v4i1.5378>
- Vicuña, C. (2004). *I tú*. Tsé Tsé.



Cuando los muertos hablan: la fragmentación en *El material humano* de Rey Rosa

When the Dead Speak: Fragmentation in Rey Rosa's The Human Material



Estalin Calle Herrera

Investigador independiente, Ecuador
estalin70@hotmail.com

Cómo citar:

Calle Herrera, E. (2025).
Cuando los muertos hablan: la fragmentación en *El material humano* de Rey Rosa. *Pucara*, 1(36).
<https://doi.org/10.18537/puc.36.01.05>

Resumen

En presente estudio, se analiza la novela *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa (2017), con el objetivo de explorar su la estructura –en particular, los recursos del archivo y el diario– así como los aspectos del lenguaje empleados. La fragmentación en la novela funciona como un recurso estilístico que busca reflejar el rompecabezas de la memoria histórica, construida a partir de los recuerdos de los personajes fallecidos. Este enfoque permite presentar recortes de experiencias de ciudadanos, actores y otros involucrados en historias de desaparición, secuestro, asesinato y persecución política. Ese reconocimiento del valor de cada particularidad, experiencia, voz, miedo permite reconstruir los hechos que, en general, se los prevé, pero sin certeza. Para este acercamiento, se ha aplicado la lectura interpretativa y estructural, que según Ricoeur (2006) parte de una conjetura y se ha validado con los referentes del mismo texto analizado.

Abstract

In the following text, the novel *El material humano*, by Rodrigo Rey Rosa (1958), has been taken as an object of study. The objective is to argue about the structure of both the novel (archive / diary) and the language used. Thus, fragmentation in the novel is a stylistic resource, because the aim is to reflect the puzzle of historical memory completed from the memories of the dead. Here, then, clippings of experiences of citizens, actors and those involved in stories of disappearance, kidnapping, murder, and political persecution are heard and read. This recognition of the value of each particularity, experience, voice, fear allows us to reconstruct the events that, in general, are foreseen, but without certainty. For this approach, interpretive and structural reading has been applied, which according to Ricoeur (2006) is based on a conjecture and has been validated with the references of the same text analyzed.

Recibido: 06/04/2025
Aprobado: 29/04/2025
Publicado: 13/06/2025

Palabras clave: memoria, archivo, muertos, dictadura, fragmentación

Keywords: memory, file, dead, dictatorship, underworld, fragmentation

En cierta manera, repasar la historia
es ocuparse de los muertos.

REY ROSA

Introducción

El afán de esclarecer un momento histórico de Guatemala ha llevado a su indagación desde lo académico y la ficción. Así, de acuerdo con Cieza (2018), en el periodo que inicia en 1954, con la dictadura de Jacobo Árbenz, y que termina con Ríos Montt en 1983, se llevaron a cabo más de doscientas mil ejecuciones. Este episodio tan cruento ha sido analizado desde la historia por Loaeza (2016), Angulo (2019) y López (2021); desde lo histórico-literario por Baldovinos (2018); desde la sociología por Jelin (2019), entre otros. El regreso al pasado incluso supuso la formación de una organización denominada Comisión para el Esclarecimiento Histórico en Guatemala (CEH), que buscaba desentrañar lo acontecido en ese momento.

Desde la perspectiva literaria, la producción artística de Rey Rosa se inserta en estas preocupaciones. En varias de sus obras se expresan las imágenes de violencia que patentizan la memoria sobre esos episodios. Así están: *El salvador de buques* (1993), *Lo que soñó Sebastián* (1994), *El cojo bueno* (1996), *Que me maten si...* (1996) y *Piedras encantadas* (2001): obras donde se enfoca la violencia en sus más diversas fases, por medio de una perspectiva altamente testimonial.

El material humano ha suscitado especial interés en la crítica, principalmente por el uso del recurso del archivo y por su pertenencia a la narrativa centroamericana, que aborda lo histórico desde un enfoque particular para reflexionar sobre lo colectivo y la memoria compartida. Así están estudios como el de Jossa (2013), quien la comparó con el relato *Insensatez* de Castellanos Moya. El de Martínez (2015), donde se analizó su hibridez entre la autenticidad y la ficción, diálogo que también se retoma en este trabajo. El de Spiller (2017) quien la comparó con el documental *La isla*, de Uli Stelzner y muestra, a través de la transmedialidad y la mediatización, la edificación de la memoria. Igual que el estudio previo de Ciniri (2014), cuyo argumento sobre el trauma se libera con la escritura, esclareció la presente lectura.

Este estudio propone analizar la fragmentación de la obra como un recurso que permite entender cómo la memoria histórica se reconstruye a partir de sus partes, formando la memoria colectiva. Lo que amerita el tratamiento del objeto literario, la novela,

como un rompecabezas, no solo en su estructura por textos intercalados, sino que requiere de un lenguaje quebrado, así como los cuerpos de los desaparecidos.

Para indagar sobre este tema se propone las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo se manifiesta el recurso de la fragmentación en el archivo (historia) y la memoria (literatura/ficción) en *El material humano*? y ¿En qué forma participan el archivo y el diario personal del protagonista en la diégesis narrativa?

Se plantea un estudio cualitativo, de corte descriptivo y con diseño hermenéutico basado en la hipótesis: La fragmentación como recurso narrativo en *El material humano*, busca restituir la historia de las víctimas que fallecieron producto de la última dictadura de Guatemala y de ese modo concederles el espacio para hablar. En la interpretación, se aplican aportes de M. Foucault (2008) sobre el archivo y de P. Ricoeur en la parte de la metodología, pues él se centra en la interpretación literaria. Asimismo, se toma concepciones de Judith Butler (2020) la división del cuerpo que realiza el poder para desconocer su significado.

En esta perspectiva se plantea los siguientes objetivos: a) Identificar cómo se manifiesta la fragmentación del archivo y memoria en *El material humano*. b) Determinar la forma como actúa el archivo y diario personal del protagonista como elementos conexos de fragmentación en la obra.

El análisis de la novela revela un recorrido por un laberíntico mundo de los archivos y memorias, en el que la presencia de los cuerpos de los desaparecidos no se oculta ni silencia, sino que reivindica la de hechos aún pendientes de saldar. La memoria, en este contexto, trasciende ser un simple depósito del pasado para convertirse en acto de resistencia y presente (Mancosu, 2020). Desde una perspectiva tanto colectiva como individual, la obra realiza un balance de episodios históricos y familiares, en los que cada soporte físico, los textos, los cuerpos, actúa como detonante de la memoria y la historia.

Recurso de la fragmentación en la novela

La manera de conocer la realidad es dividirla en fragmentos y así analizar su estructura global. Actualmente, con la aceptación de las teorías poscríticas, la discusión está en desmontar esas partes para discutir el centro. Así, frente a las verdades cimentadas, un carácter evaluador enfrenta todo lo

dicho, en especial, lo generado en el poder. En las producciones artísticas,

la ruptura del discurso, presentado en forma de deslavazada aglutinación de fragmentos aparentemente inconexos, funciona como espejo de la voluntad de representación de un sujeto también fragmentado o de una identidad que se percibe como rota o escindida. No en vano, cada vez con más frecuencia hallaremos en el acercamiento crítico a la nueva narrativa la relación de conceptos como identidad, memoria y fragmento (Gómez Trueba, 2021, p. 106).

Así, el uso de la fragmentación, como forma intencional para indicar una falta de orden y denotar un cuerpo roto, está en la novela de Rey Rosa como cuestionamiento a la concepción positivista de la unicidad, por ello, propone un ataque a la estructura textual, debido a la forma de tomar notas en visitas al archivo en diferentes fechas y horarios y cómo estas son organizadas en la obra, así en la “primera libreta: Modo & Modo, segunda: pasta negra; primer cuaderno: Forro verde con motivos indios, segundo cuaderno: El Quijote; cuarta libreta: franjas rojas y azules; tercer cuaderno: Scribe y finalmente se apoya en hojas adjuntas” (pos. 44-99). Además, se considera que el protagonista realiza incisiones a su lengua cuando de manera recurrente lee diarios y correos en inglés de “Tracy Veal en otro de The Guardian Weekly sobre el archivo. The Guardian: The archive sits in a Forner police base in Guatemala City” [...] (pos.782). También, lee a escritores como:

Balzac y Stendhal en la biografía de Zweing, viaja ficcionalmente a París y se considera un Fouché y por ello dice: algo parecido podría verse mi escritura, pienso. De Fauché, ministro de la policía de Napaoleón. Necesitaba de la intriga tanto como de los alimentos (pos. 1328).

De esta manera, se vale de lenguas predominantes en la estética universal para adaptar su objeto novelable; lo cual constituye imposiciones del sistema que ha dominado la humanidad. En su caso, recalca su calidad de cuerpo social roto por causa de un régimen totalitario; esa misma estrategia se está empleando en otras novelas: *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz y *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas entre otras, estudiadas por (Gómez Trueba, 2021, p. 106), donde se cuenta la experiencia de las guerras,

las violencias internas, de carteles, o a menor escala, la de las bandas o de la violencia doméstica. Estas narrativas han convertido el cuerpo humano en un “material” en el cual ejemplificar el dominio, al transformarlo en partes esparcidas, sin derecho al duelo ni al entierro (Butler, 2020).

Este desmembramiento de los cuerpos como táctica de miedo no recae en lo físico sino en lo psicológico, es un trauma que busca purificación en la escritura, en la recuperación de voces, de restos de cuerpos, de dolores amordazados, que no solo son parte de una familia, es decir, de un deudo particular, sino que incumbe a una nación, cuando se acumulan bajo la misma historia y táctica (Carine, 2014). Con ello el narrador alude a la conciencia nacional, al traer a la memoria que sucesos violentos no vuelvan a repetirse; por eso, la escritura puede funcionar como procedimiento que enfrenta al poder tiránico. Pues, desde la primera visita al archivo el interés radicaba en “conocer los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policiaca —o que colaboraron con la policía como informantes o delatores —durante el siglo XX” (pos. 28).

En este contexto, esta narrativa desde el inicio propugna fragmentaciones en la estructura textual debido a que, la información es caótica, las carpetas, las fichas de los individuos desaparecidos y torturados son parciales, pues en ninguna consigue obtener la información completa. El afán del protagonista por develar la verosímil de las vidas abyectas en este sitio, ejecuta constantes visitas, llamadas a las responsables y entrevistas con ex empleados. Como se observa “llene una serie de cuadernos, libretas y hojas sueltas con simples impresiones y observaciones [...] Supongo que quienes estaban ahí —empleados tanto los archivistas ex rebeldes o humanistas como Benedicto Tun que trabajo desde 1922 hasta 1970 y Ariana” (pos. 44). Estos recursos tienen algo en común, resultan dispersos e incompletos. Por consiguiente, la ansiedad lo lleva a sentir ensueños y decepciones. Sin embargo, su perspicacia hace que tome un vestigio de cada de estos recursos, relacione los datos con fuentes de informantes y vaya creando la metáfora del minotauro. Por lo expuesto, aquí se daría la osadía de representación que desea alcanzar de un individuo o nación en el relato (Gómez Trueba, 2021).

Continuando con esta idea la novela centroamericana ha experimentado este fenómeno como señala Rivera (2015), la novela *Insensatez y Material humano* se relacionan porque las frases que emanan en los

relatos expresiones de limitada extensión y mantienen una trasgresión emocional de los protagonistas. Pues en *Insensatez* (2004) de Castellanos Moya leen las fichas policiales y el informe, van tomando nota de lo que encuentran, y así el lector encuentra las frases que el narrador considera más poéticas del informe que corrige (Rivera, 2015, p. 10). Mientras que en el *Material humano* esta forma de expresión discursiva está simbolizado en apuntes que no guardan relación, ni el nombre y en cierta parte de información que contienen: Por ejemplo “Tercera libreta: pasta blanca me pongo a leer, ojear al menos autores guatemaltecos de la época —por ejemplo, de la generación del 20, a la pertenecía Asturias.

Retomando, el relato de la obra objeto de estudio su poética recuerda los más de ochenta mil informes archivados caóticamente en el gabinete de la Policía Nacional, documentos que aluden a las doscientas mil ejecuciones ocurridas en los gobiernos castrenses que vivió la República de Guatemala. Estos fragmentos rescatados de las llamas, del clima y de los que quisieron silenciar su existencia, se convierten en los pedazos que dan pie a las voces perdidas y al motivo de la obra, que toma la historia y la ficción para crear un cuerpo hecho de pedazos, que sobreviva y cuente su verdad.

El hecho de que algo esté oculto no significa que no exista. De hecho, según la obra, las sombras del pasado rondan todo el entorno y la atmósfera del mundo guatemalteco; son los rastros de relatos, voces y datos que se entremezclan para conducirlo a la Isla. Esas sombras son las que el autor, en un momento dado llama “almas” y las percibe como parte del mundo del presente, en especial, cuando se le aparecen en el sueño, en trozos que rehacen sus recuerdos, entonces, se lee: “Se ha dicho que nuestro cuerpo es una cierta cantidad de aire comprimido que vive en el aire. ¿No podría decirse que el alma es un fragmento de sociedad encarnada que vive en la sociedad?” (Rey Rosa, 2017, pos. 14).

La vitalidad de los cuerpos corresponde a la capacidad inmanente que emite los restos de los individuos que fueron violentados y su forma colectiva está presente en el efecto histórico que ha significado para sí y el Estado. Por tal motivo, en el relato el protagonista considera que la muerte es un cambio de estado que pertenece a lo vital, que el alma, individual y colectiva, va desagregándose y desagregándose en flujo continuo de imágenes simbólicas que evocan el constante regenerarse de la vida misma (Mancosu, 2020).

Por eso, su labor es reconstruir esos secretos escondidos en los archivos que construyen la identidad del poder del Estado, cuya saña se remonta más allá del tiempo de los años de la dictadura, pues encuentra pedazos de datos e informes de ciudadanos de los años treinta y cuarenta, que han sido particionados por su nombre, profesión y delito. Es decir, el reconocimiento del ser humano solo se da por unos cuantos signos y el resto se desecha. Este encuentro se anexa con la lista de nombres y sus crímenes, que inscriben las prohibiciones que para el poder son justificación para implementar el castigo sobre los cuerpos; así tenemos a “Ángela Fuentes, Rafael Figueroa, Efraín Molina López, Jorge Ochoa, Juan Menchú, Florentino Figueroa, María Luisa Gudel, Mario Gallardo, Pedro Méndez, Rodolfo Figueroa, Julia Caal, Enrique Ortega, Dolores Reyes...” (Rey Rosa). Ellos son “agricultores, estudiantes, cumplen oficios domésticos, jornaleros, labradores, zapateros, impresores, personas sin profesión, carboneros, mecanógrafas, plomeros, canteros, barqueros, barrenos...” (Rey Rosa). Sus faltas describen lo que hiere al poder. Pues,

El poder —como dice Borges— actúa siempre siguiendo su propia lógica. La única crítica posible de este poder es quizá la Historia; pero como la Historia se escribe desde el presente, y así *lo incluye*, no es probable que pueda hacerse una crítica imparcial. (pos. 503)

Así, en la novela, la escritura fragmentada se vuelve en un instrumento para apelar a la sanación o, en algunos casos, la inmolación; es lo que la literatura actual está haciendo para enfrentarse a la hegemonía del terror (angustia) implementada tanto por los gobiernos como por las mafias.

El archivo vs. el diario

La idea de la fragmentación pasa a reflejarse en la diégesis de la estructura textual. Así se edifican dos planos donde los recuerdos giran sobre los sucesos ocultados por el sistema, cuyos significados se los tiene en la memoria del país como algo general y vago. El primer plano comprende todas las citas referentes al archivo investigado; el segundo, las anotaciones personales de las vivencias que rodean la investigación, es decir, la información diaria que escribe el narrador-protagonista, cuya elección narrativa es la primera persona del singular (Martínez, 2015).

Ambos planos aparecen en un recurso físico de la memoria, las libretas de apuntes. Las características

de estas son las que diferencian cada capítulo de la novela. Son las señales que deja el narrador para que siga el lector, ya que, en las narraciones fragmentadas, la labor del lector es activa (Gómez Trueba, 2021) como en el juego del rompecabezas, por ello, la metáfora empleada en este trabajo. Así, este es quien organiza los relatos que ahí aparecen para clasificar cuál corresponde a cada uno.

En el primer plano, la voz narrativa recurre al archivo cuando asevera que, constituye un espacio material o inmaterial donde se almacena una determinada información. Está formado por elementos de semejanza en contenido; lo que impide que las alocuciones se ubiquen de manera disímil o que desaparezcan en el espacio (Foucault, 2008).

Así, al indagar sobre este pasado, el narrador-testigo se vuelve en un investigador imaginario que toma “fragmentos, [sectores] y niveles” con ese “alejamiento cronológico” que permite analizar “una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad” (Foucault, 2008, pp. 171-172). Así, inicia la escucha de las voces silenciadas que, regadas por el país, gritan para que alguien deje su burbuja de sordera impuesta o recuerde en la vigilia los sueños donde se han introducido para pedir justicia. Tal cual lo hace el narrador-protagonista cuando deja su espacio conocido de escritor, de padre, de amante para adentrarse en el misterio del archivo. Labor que la realiza aparentemente por azar; entonces, dice que:

Como Zagajews en su “Cracovia intelectual”, en el Archivo yo veía un lugar donde las historias de los muertos estaban en el aire como filamentos de un plasma extraño, un lugar donde podían entrecruzarse “espectaculares máquinas de terror”, como tramoyas que habían estado ocultas. Los otros investigadores ¿verán algo diferente?, me pregunto. (pos. 838)

En esta relectura de los archivos, el narrador hace uso de otros recursos como: el número de violentados por el régimen, nombre de los dictadores, toma el lugar del Archivo Histórico que también aluden al valor de la memoria, pues como dice Sarlo (2005) esta es una forma de reconstruir la historia. Por ello, en su texto dialogan otros muertos que, como voces de autoridad, le llevan a evaluar el presente y a comparar situaciones, donde sus “consejos” se dejan escuchar para comprender y actuar en ese momento, pues, “[e]n cierta manera, repasar la historia es ocuparse de los muertos. La historia no la leemos, la releemos siempre — como a los clásicos según Borges—; antes

de leerla, tenemos una idea general de lo que va a decirnos” (pos. 838)

Esta referencialidad con los autores del pasado se lo hace por citas, paráfrasis y paratextos. Es una exigencia de honestidad académica que pertenece a un texto de ese tipo y que, en esta obra, se la integra dentro del relato para replicar esa fragmentación del discurso, que es la edificación de la memoria nacional. Este citar a otros muertos que son parte de la historia y cuyas voces son validadas y honradas, frente a las otras que son acalladas, muestra que hay unos muertos que se eternizan y otros que se silencian. Indirectamente cuestiona la existencia de unos que tienen el derecho al duelo y a ser recordados, mientras que hay otros de los cuales se pugna por desaparecer su recuerdo (Butler, 2020); así, aparecen en:

El destino es siempre desmedido: castiga un instante de distracción, el azar de tomar a la izquierda y no a la derecha, a veces con la muerte. Borges citado por Bioy (pos. 79)

Un poco aburrido, un poco atemorizado. Disgustado (aunque también muy entretenido) por algunos pasajes del *Borges* de Bioy, que leo durante las pausas, (pos. 365)

Entonces, toma sus voces y las intercala, como se haría con un testimonio de autoridad. Así, lo hace con

Voltaire:

Las debilidades sacadas a la luz agradan sólo a la malicia, a menos que instruyan por las desgracias que las han seguido o por las virtudes que las han reparado.

¿Qué podemos pensar de estos errores y de otros muchos? ¿Nos contentaremos solamente con gemir sobre la naturaleza humana? Casos hubo en que fue necesario vengarla.

No a todo el mundo le está permitido cometer las mismas faltas. (pos. 355)

Con respecto a los datos de la investigación, estos son enfrentados con pocos detalles, salvo en la lista de nombres que se hace en la “Segunda libreta: pasta negra”, donde se reconoce la fragmentación de los ciudadanos y el descarte de sus cuerpos por el sistema, como se lo ejemplificó anteriormente; es decir, no hay una citación completa de los archivos, sino una alusión a ellos y a los resultados obtenidos luego de su lectura:

De veintiuno a treinta años: 36%
 Solteros: 81%
 Varones: 82% Obreros: 28% Ladinos: 11%
 Suicidios:
 De veintiuno a treinta años: 36%
 Solteros: 70%
 Obreros: 23%
 Ladinos: 96% (pos. 474)

En esta amalgama de documentos que en la novela de Rey Rosa pasan como fuentes de las voces y archivos, hay que considerar textos intercalados como cartas (en inglés y español, pos. 765), correos electrónicos (pos. 744), reportes y boletines, incluso, googleos:

Y más abajo, esta carta del bachiller:
Guatemala, a 22 de enero de 1945.
Señor Director General de la Guardia Civil,
Presente.
Antes de dar los datos concretos, datos que engloban y demuestran la labor del Gabinete de Identificación a mi cargo el año último de 1944, considero del caso exponer, con más razón que nunca ahora que se abre para nuestro país una nueva era orientada sobre todo hacia la implantación de normas democráticas, en qué consiste el trabajo del Gabinete de Identificación dentro del engranaje policial[...] (pos. 525)

El recurso de la elipsis lleva al lector a imaginar la barbarie a la que fueron sometidos esos cuerpos, ya que se hace difícil representar la violencia cuando ya se la ha vivido (Martínez, 2015). No es necesario indagar sobre las torturas, sino las injusticias y los sistemas de violencia psicológica utilizados por el Estado para dominar. Asimismo, reconocer cómo los mismos ciudadanos en su papel de policías o empleados del régimen actuaban frente a las órdenes recibidas y aplicaban actos inhumanos. De igual modo, indagar sobre las transgresiones a esos mandatos como lo realizado por uno de los militares cuando debía hablar a los hijos de los asesinados¹ (pos. 873).

Estos fragmentos de relatos hacen que el lector se enfrente a una novela donde debe seguir el principio del rompecabezas. Por ello, la táctica de la fragmentación es un recurso que convierte esta producción en un reflejo de la memoria nacional trans la violencia

¹ “Algo acerca de los vínculos de amistad que los unían, desde su infancia en una “colmena” —como se llamaban los refugios para hijos de miembros del Ejército Guerrillero de los Pobres” (pos. 873).

impartida por la dictadura. Ya que la historia ha sido rota y desordenada para que no se pueda esclarecer. Es una táctica del poder que ha convertido a los documentos y carpetas en un polvo inerte, ubicados en un lugar húmedo, como lo abyecto del discurso histórico, corroído, como lo condenado a la omisión perpetua, es decir, a la muerte (Foucault, 2008). Ese oscurecimiento de la verdad y de la memoria debe ir edificándose con los fragmentos que aparecen.

El otro plano empleado en la novela de Rey Rosa es el diario personal, que aparece en las mismas libretas de notas como acotaciones ficcionales, donde se presenta la realidad del protagonista. Un momento actual alejado de ese tiempo histórico violento y en el que se alternan las preocupaciones de índole laboral, creativa, personal, familiar y sentimental, donde el ancla es la mención de su hija Pía. En esta prima la banalidad de la vida moderna, se presenta en la antípoda de paz que vivencia la hija en los momentos de plena democracia, mientras la vida de sus padres esta figurada en la violencia y la del narrador es ambivalente porque transcurre entre la época dictatorial y la democracia del país.

Sin embargo, conforme avanza la lectura, estos dos mundos se van aproximando, debido a que emergen en su memoria aquello que se había olvidado y porque se introduce lo onírico. Estos elementos le abren otro tipo de lectura del pasado y presente, donde se da la premonición, lo que lo convierten en un ser especial: “No fue un sueño violento, fue lo que se diría un auténtico sueño de fantasmas [...]. Fantasmas —le dije— eso tiene que ser la risa de un fantasma o de alguien que nos quiere espantar” (Rey Rosa, 2007, pos. 967). Así, anticipa la muerte de sus padres: “Sueño la muerte de mi madre [...], su color de piel es del color de la ceniza. Ha oscurecido toda ella”, y más adelante, le ocurrirá lo mismo con su padre.

Es el miedo filtrado en su realidad que se fragmenta con cada momento y dato investigado. Así están la actitud del jefe, ciertos rasgos de los otros personajes, sus palabras, sus miradas y están las llamadas que hacen que lo que lee en los archivos se proyecte en su vida y compare el verdadero temor, que no es el producido por los muertos, sino aquel proveniente de los vivos. Entonces, pasa de testigo de una época de terror a reconocerse como víctima. Recuerda que la historia de su familia es una parte dentro de la táctica del sistema; él, su madre y su padre son otros nombres que están en los archivos. Por eso, le sorprende la frase de Pía, que le prelude el riesgo que tiene su vida: “— Conmigo llorando, porque no encuentro en ninguna parte a mi papá” (pos. 2080).

En sí, como dice Naiman (2020), que estudia la voz de los muertos en Rulfo, los fallecidos permanecen como signos de los restos de la violencia ejercida sobre el pueblo. En ese sentido, la voz del narrador-protagonista, la que habla desde su existencia, se inscribe en la ensambladura del cuerpo y el lenguaje para completar los testimonios rotos de Guatemala.

Esta fragmentación no solo se presenta en la estructura de las libretas donde se alterna lo tomado de los archivos con las vivencias del narrador-personaje, sino que se recalca con el uso del lenguaje. Están los diálogos parcos y las frases poco descriptivas, cuando en una de sus visitas al archivo “una colega cometa sin dirigirse a nadie en particular: –Habemos los que pensamos, y los comen chicle. La otra responde: –Ah, Señor ilumínelos o elimínelos” (pos. 457); mientras en uno de sus ensueños dice “sueño con cocaína, con Carper Coleman, Breat Easton Ellis, Alejandro D– Mi viejo amigo cobanero y– JL.” [...] (pos. 1415).

También, se puede considerar una sintaxis abrupta y cortante, lo que le da esa connotación de rapidez, que acelera la angustia y el temor. Cuando se refieren al archivo son solo enumeración de apuntes, donde aparece una palabra clave o frase esencial, que se usa como apoyo nemotécnico. En el diario son pequeños relatos que resumen lo hecho en ese día, por eso, hay un subtítulo que especifica el momento cronológico. Guarda el tono de bitácora, por consiguiente, exige del lector una traducción de esa amalgama de momentos y la dotación de un sentido completo. Lo emotivo y psicológico queda aludido, ya que, el sentimiento de temor es lo que prima; sin embargo, en ciertos momentos de crisis se emplea el discurso indirecto para fragmentar el instante en la memoria.

Viernes. Cinco de la mañana. Insomne. Cené anoche con Atice Audouin, a quien no veía hace años. A ella también le hablo del Archivo. Me pregunta si trabajar en algo así no me pone en peligro físico. Le contesto —exagerando un poco— que en un país como Guatemala todo el mundo vive en constante peligro físico (pos. 1311).

Asimismo, el final queda accidentado como el corte de un cuerpo que busca su complemento en las diferentes textualizaciones de ese dolor nacional, donde los otros investigadores trabajarán para completar el archivo-memoria con cada aporte realizado en el tiempo.

Conclusión

La novela de Rey Rosa es un texto amalgamado, que combina los fragmentos de recuerdos en planos que integran el archivo (historia) y la memoria a la que convoca desde la novela (literatura/ficción). Es el deseo por desentrañar el laberíntico discurso, texto-memoria, que se halla detrás de los archivos que contienen los datos sobre las muertes ocurridas durante la cruenta dictadura que sufrió Guatemala; a la par, la trama se alterna con lo que le ocurre al personaje en su vida diaria con su hija, con sus amigos, con su familia y con sus tareas de investigador/ciudadano atemorizado y que se redactan en las mismas libretas, donde se combina lo público y lo privado, lo nacional y subjetivo en un intento por reconstruir la historia con la memoria de todos, donde el tiempo presente aún el pasado y lo venidero incierto, ya que el peligro de las represalias del poder está latente para el narrador-protagonista; y en sí, para cualquier ciudadano guatemalteco.

Para reflejar esta relectura de la historia y de la recuperación de la memoria, con la palabra dicha que se enfrenta y muestra la lucha contra el miedo, la novela emplea la fragmentación de la estructura del texto completo.

En este trabajo hemos defendido que el recurso de la fragmentación constituye una constante en la novela, pues replica el temor experimentado tanto por los nombres aglomerados en los archivos como por el protagonista en su diario personal. Esta revisión de la memoria histórica solo logra completarse mediante lo rescatado de los recuerdos, declaraciones, confesiones y conversaciones de los diversos personajes, así como de lo leído e investigado. Estos elementos, al unirse, constituyen la memoria colectiva, que no representa un mero ejercicio nostálgico, sino que sirven para generar una verdad: la versión vedada para quienes fueron silenciados bajo un sistema tiránico. Por ello, esta diégesis se presenta como un cúmulo de fragmentos (tanto en relatos como en lenguaje) que siguen la lógica del rompecabezas mayor, conformado por los múltiples textos que se han elaborado o se elaborarán sobre ese momento histórico de Guatemala.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Estalin Calle Herrera, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** Pucara, 2025.

Referencias

- Angulo, S. (2019). Tiempo y memoria: los informes de la verdad y la justicia. En el caso de Guatemala. *Cuadernos Intercambio sobre Guatemala y el Caribe*, 16(2), 1-16.
- Baldovinos, R. (2018). Más allá del duelo, otras formas de imaginar, sentir pensar la memoria en Centroamérica, Yansi Pérez. *Realidad*, 153 (1), 211-214.
- Butler, J. (2020). *Sentir miedo: formas de la violencia*. Penguin Random House Grupo Editorial. [Kindle Paperwhite version]. Recuperado de amazon.com.
- Carini, S. (junio 2014). La reelaboración del trauma a través del archivo en 'El material humano' de Rodrigo Rey Rosa y 'La isla' de Uli Stelzner. *Tonos. Revista de estudios filológicos* (27).
- Cieza, D. (2018). *Trabajo y derechos humanos*. Multigraphic.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. 2ª ed. Siglo XXI.
- Gómez Trueba, T. Fragmentación textual e identidad escindida. Introducción, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19 (2021): 105-107. <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.105-107>
- Jelin, E. (2019). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. [Kindle Paperwhite version].
- Jossa, E. (2013), Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa. *Centroamericana*, 23(2), 31-58.
- Loaeza, S. (2016). La fractura mexicana y el golpe de 1954 en Guatemala, *Historia mexicana*, 66(2), 725-791.
- López, F. (2021). Conflicto armado en Guatemala: reconstrucción histórica y memoria colectiva del pueblo maya chuy. *Historia y Memoria*, 22(1), 323-357.
- Mancosu, P. (2020). Los muertos no se mueren ni se van. *Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos. Mitologías de hoy*, 21(1), 85-98.
- Martínez, J. (2015). Memoria y ficción en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa: la representación imposible de la violencia en Guatemala. *Rilce*, 33(2), 585-599.
- Naiman, F. (2020). La enunciación colectiva de los muertos como resistencia de la historia mexicana en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. *Questión. Periodismo/comunicación*, 67(2), 1-14.
- Rey Rosa, R. (2017). *El material humano*. Penguin Random House. [Kindle Paperwhite version]. Recuperado de amazon.com.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación literaria*. Siglo XXI.
- Rivera, R. (2015). La representación del espacio en las novelas *Insensatez* y *El material humano*. *Revista de Pensamiento Actual*, 15(24), 105-116
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Siglo XXI.
- Spiller, R. (2017). Espectros en el archivo, aspectos mediáticos del trauma del guatemalteco en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y *La Isla*. *Archivo de una tragedia de Uli Stelzner, Iberoamericana*, 17(65), 107-132.



***Certum est quia impossibile est.* Del hiperrealismo de José Manuel Cajal**

Certum est quia impossibile est. From Hyperrealism of José Manuel Cajal

 **Leopoldo Tillería Aqueveque**
Universidad Bernardo O'Higgins, Chile
leopoldotilleria@gmail.com

Cómo citar:
Tillería Aqueveque, L.
(2025). *Certum est quia impossibile est*. Del hiperrealismo de José Manuel Cajal. *Pucara*, 1(36).
<https://doi.org/10.18537/puc.36.01.06>

Resumen

Se confronta el hiperrealismo del pintor español contemporáneo José Manuel Cajal con la *teoría* de la seducción de Jean Baudrillard, a partir del análisis de dos de sus pinturas, *Rembrandtplein* y *Russells Square*. Utilizando el método de caso único, se concluye que *Rembrandtplein* muestra con cierta patencia la ilusión de la seducción. Y esto, porque el óleo parece extinguir su *logos*, fruto precisamente de su perfección mimética. En *Russells Square*, en cambio, al espectador no le queda más remedio que reconocer una mimesis 0, es decir, una fascinación primitiva del juego, como si se tratara, por ejemplo, del *Juego del calamar*.

Abstract

The hyperrealism of the contemporary Spanish painter José Manuel Cajal is confronted with Jean Baudrillard's *theory* of seduction, based on the analysis of two of his paintings, *Rembrandtplein* and *Russells Square*. Using the single case method, it is concluded that *Rembrandtplein* shows the illusion of seduction with some patience. And this, because the oil seems to extinguish its *logos*, the result precisely of its mimetic perfection. In *Russells Square*, on the other hand, the viewer has no choice but to recognize a 0 mimesis, that is, a primitive fascination with the game, as if it were, for example, the *Squid game*.

Recibido: 03/04/2025
Aprobado: 21/04/2025
Publicado: 13/06/2025

Palabras clave: hiperrealismo, ilusión, José Manuel Cajal, juego, seducción

Keywords: hyperrealism, illusion, José Manuel Cajal, game, seduction

Introducción

Los tiempos actuales, afirma Sloterdijk (2020), son los tiempos del crepúsculo de la obra. Más aún, son los de la autoridad de la nueva *Belle Époque*, bajo cuya influencia “la obra permanece plegada, enrollada en sí misma, envuelta en sí misma, como si estuviera cerrada. Su día de exhibición y despliegue no es hoy, tal vez ya no lo sea, tal vez no lo sea aún” (Sloterdijk, 2020, p. 350). Como es su costumbre, el filósofo de Karlsruhe imprime su crítica casi quirúrgicamente, en este caso, sobre el arte de museo o, si se quiere, sobre el concepto de exhibición. Pero no es ese arte –o por lo menos no el entorno museístico de la obra- el marco en el que nace nuestro ensayo.

El trabajo aborda la pintura del artista español José Manuel Cajal, fiel representante del hiperrealismo contemporáneo. Para hacerlo, no ha sido necesario comulgar con Sloterdijk (2020) en cuanto a su perspectiva estética de la exposición. Así, se ha accedido a la obra de Cajal sin necesidad de compartir con el germano la idea de que “el ingreso en una colección supone para las cosas el viaje a Hades, donde se reúnen en sórdidos sótanos con otras famosas y anónimas para habitar entre sombras por toda la eternidad” (Sloterdijk, 2020, p. 304).

En plena post-posmodernidad (Alfaro, 2014), hay múltiples sitios de internet donde se puede apreciar la obra del artista español, partiendo por sus propias redes sociales, y eso, sin contar los numerosos lugares donde Cajal ha exhibido y continúa exhibiendo sus colecciones¹. De este modo, analizaremos dos obras del maestro español, recurriendo para ello, como una especie de encuadre epistémico, a la *teoría* de la seducción del filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard, expuesta en su texto *De la seducción*, de 1979.

¹ El pintor madrileño ha participado, entre otras, en las siguientes exposiciones: 2024: “Urbes, paisajes contemporáneos”, Museo MEAM, Barcelona. 2011: “Algo más que realismo... V”, Galería artelibre, Zaragoza. 2010: “Algo más que realismo... IV”, Galería artelibre, Zaragoza / Galería Sokoa, Madrid. 2009: The Little Gallery, St. Emilion, France / Galería Granada Capital, Granada / Sammer Gallery, Puerto Banús. 2008: Petley Fine Art Gallery, Mayfair, London / Galería Cuadro, Dubai. 2007: Sammer Gallery, Puerto Banús. 2006: Feria Internacional de Arte contemporáneo Marb-Art, Marbella / Centro Cultural de Sax / Centro Cultural de Petrer / CEU de San Pablo, Elche / Museo del Calzado, Elda / Puro Arte, Vigo / Holland Fair Art, La Haya / Alcalá Feria de Valladolid. 2005: Lineart, Gante / Galería Ra del Rey, Madrid / Casa de cultura de Moratalaz, Madrid (Just ART-e, s.f.).

El objetivo del ensayo es corroborar la tesis de que la obra de José Manuel Cajal puede ser entendida como una pintura que satisface técnica, ontológica o estéticamente algunas de las condiciones de la seducción sugeridas por el filósofo galo. Para ello, el escrito se organiza en siete secciones: introducción, el ser de la seducción, metodología, *Rembrandtplein*, *Russells Square*, conclusiones y referencias bibliográficas.

El ser de la seducción

La idea de la seducción en Baudrillard (2000) designa una manera de interpretación de la sociedad post-posmoderna mediante una nueva ontología en la era de la simulación. Como él mismo lo señala, “la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio – nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual” (Baudrillard, 2000, p. 9). Lo curioso, lo heterodoxo o lo decididamente esotérico, es que la seducción rechaza cualquier imagen del ser. Si hubiera que decirlo de otra forma, diríamos que la seducción forma parte de una subrepticia ontología negativa, del último bastión interpretativo de la tar-do-modernidad, cuya última acción fue dispararle en la nuca al sujeto.

Por lo mismo, constituye el desencanto de todas las ontologías sacramentadas por la tradición, la clave que hace posible desenmascarar las verdades apodícticas de la historia del ser: la realidad, la producción, la estructura falocrática, la dualidad sujeto-objeto, el sentido. De la revisión de la teoría, surgen dos dimensiones en que la seducción parece mimetizarse en plena era de la imagen, de la hiperpornografía y del espejismo ideal del sujeto. Tales modos son los siguientes:

1º. La ilusión de la seducción. Pareciera ser esta su dimensión fundamental. ¿De qué otra forma, si no es por medio de una suerte de ilusionismo o prestidigitación ontológica, podría la seducción sorprendernos y hacernos con ella reversibles (inclusive, echándose el tiempo al bolsillo)?

El ícono de esta simulación de la seducción es el *trompe-l'oeil*², más falso que lo falso, en cuanto

² El *trompe-l'oeil* es una técnica pictórica que busca engañar a la vista mediante efectos ópticos de tercera dimensión, que se obtienen a través de cambios de perspectiva, tamaño o sombreado, logrando un efecto de realismo y cierta confusión óptica a la vez (ELLE, 2018). Para Meléndez-Páez (1989), en cambio, el recurso del *trompe l'oeil* supondría una transgresión, que puede ser momentánea o permanente. Si la transgre-

secreto de la apariencia. Como objeto proveniente de una metafísica del arte, el *trompe-l'oeil* se muestra como una mezcla perfecta entre ornamento y orla, entre marco y fondo del cuadro, entre su adentro y su afuera, como su borde exacto:

No hay fábula, no hay relato, no hay composición. No hay escenario, no hay teatro, no hay acción. El *trompe-l'oeil* olvida todo eso y lo rodea con la figuración menor de objetos cualesquiera. Éstos figuran en las grandes composiciones del momento, pero aquí figuran solos, han eliminado el discurso de la pintura – a la vez ya no “figuran”, ya no son objetos, y ya no son cualquiera. (Baudrillard, 2000, p. 61)

La ilusión de la seducción no es más pero tampoco menos que un remedo de la tercera dimensión, una especie de burla sobre el efecto de lo real o, paradójica y mágicamente, una abolición completa de lo real mediante el mismo exceso de apariencias de lo real.

2°. El juego de la seducción. Probablemente este sea el modo más cautivante de la seducción, en el sentido de que se tratará de un juego ante todo serio y cuyo azar parece flotar sobre el principio de no aleatoriedad. Como en una distribución agonística, el juego de la seducción se enfrenta a la ley de la producción, persiguiendo como botín nada menos que a la regla.

Así que este juego no se basa ni en el principio del placer ni en el principio de realidad: se basa en el retorno de la regla. Y esta regla es cualquier cosa menos un código de administración de la diversión, de ludopatías o de algo que se le parezca. Responde simplemente a una lógica distinta, artificial e iniciática, donde son abolidas las determinaciones naturales de la vida y de la muerte (Baudrillard, 2000, p. 127).

El juego del calamar [Squid Game], la serie de Hwang Dong-hyuk que se hizo popular en Netflix en 2021, refleja *in toto* la inmanencia de esta regla de la seducción. En efecto, al igual que en el juego de

sión es permanente es también definitiva. Más exactamente, tendría que ver con una transgresión de niveles narrativos, cuya consecuencia directa sería una transgresión o imposibilidad ontológica; o, más bien, el *trompe l'oeil* sería un recurso cuya función estaría en ‘deliberately misleading the reader into regarding an embedded, secondary world as the primary, diegetic world’. Con frecuencia, esta segunda realidad embutida es tan “real” que se confunde con la realidad inmediatamente superior, o inferior, dependiendo del caso.

la seducción, en *El juego del calamar* los miembros no están separados, son instituidos de pronto en una relación dual y agonística, nunca individualizados. Parafraseando a Baudrillard (2000), se diría que, en ambos juegos, en el de la seducción y en el del calamar, la regla no necesita para funcionar ninguna estructura o superestructura formal, moral o psicológica. Precisamente porque es arbitraria, infundada y sin referencias, no necesita consenso, ni una voluntad o una verdad del grupo.

Arbeláez-Campillo et al. (2021) hacen un comentario bastante lúcido respecto a la inexistencia, en el juego de Netflix, de un mínimo fondo ético:

El Juego del Calamar es una herramienta de selección natural al impulsar a su máxima expresión las habilidades y destrezas de cada persona que participa en el juego para sobrevivir y avanzar a la próxima ronda, en una dinámica en la cual no hay cabida para consideraciones éticas ni, mucho menos, para el resguardo de la dignidad de la persona humana. (p. 315)

Metodología

Por las características del ensayo, se ha seleccionado el método de caso único (Stake, 2007; Canta & Quesada, 2021), correspondiendo éste al pintor español contemporáneo José Manuel Cajal³. La muestra consiste en dos de sus obras técnicamente disponibles en internet: *Rembrandtplein* y *Russells Square*. Ambas fueron escogidas mediante un muestreo teórico (Martínez-Salgado, 2012; Barrios, 2015; de la Espriella & Gómez Restrepo, 2020; Vegas, 2016).

Rembrandtplein

En un estilo completamente hiperrealista, *Rembrandtplein* (ver Figura 1) nos proporciona una perspectiva de esta plaza de Amsterdam denominada así en honor al célebre pintor holandés, Rembrandt van Rijn, quien vivió en las cercanías del lugar entre 1639 y 1656.

El trazo de Cajal muestra, aunque sólo sea uno de sus ángulos, en lo que se ha querido convertir la capital de los Países Bajos: una heterogeneidad de

³ Cumpliendo con el protocolo ético de toda investigación, el autor de este ensayo cuenta con la autorización por escrito (vía correo electrónico) del artista José Manuel Cajal para el uso en este trabajo de las imágenes digitales de sus pinturas.

lugares (iglesias, casino, pizzería y cafetería), objetos (tranvía, árboles, publicidad, bicicletas, motocicletas, faroles, basurero, megáfonos en lo alto de un poste cilíndrico, sillas, mesas, un toldo plegado y la punta de un banco de la plaza), múltiples direcciones (virtualmente un laberinto de calles, según el característico diseño de la metrópoli) y personas caminando, sentadas o desplazándose en bicicleta. Una vista común del Amsterdam real.

Sin embargo, por sobre la microscopía de los detalles pincelados por el artista, o por sobre la composición urbanística general de la ciudad donde vivió Rembrandt, la pintura debe ser confrontada con la idea de seducción, y, en virtud de ello, corroborarse (o no) la tesis de que se trataría de un arte de la seducción. Mas aquí surge un inconveniente. Baudrillard (2000) ha señalado que la única expresión artística “digna” de la seducción es el *trompe-l’œil*, poseedor de una “falsedad” casi inverosímil. Quisiéramos, acá, distanciarnos de un posible dogmatismo pro-baudrillardiano y sostener que la pintura hiperrealista de Cajal, para el caso, *Rembrandtplein*, también es un arte que nos seduce, incluso a costa de despojar al *trompe-l’œil* de su exclusividad en las artes del seducir.

Al tomar contacto visual con *Rembrandtplein* –lo que podríamos tildar de un desapercibido acto de prestidigitación–, es casi ineludible hacernos alguna de estas preguntas: ¿es una fotografía de la plaza? ¿Se trata de arte digital? ¿Qué tecnología, es más, qué tipo de inteligencia artificial, si es que es una pintura, utilizó el artista para componer la obra? O, ya al borde del encantamiento, ¿es realmente una pintura?

La respuesta, para poder afirmar que *Rembrandtplein* llega a seducirnos, o bien, para ser seducidos por el óleo aun sin siquiera darnos cuenta, se conjuga paradójicamente con la justificación que el propio Baudrillard (2000) da para sostener la calidad de ícono del *trompe-l’œil*: “Éstos figuran en las grandes composiciones del momento, pero aquí figuran solos, han eliminado el discurso de la pintura – a la vez ya no “figuran”, ya no son objetos, y ya no son cualquiera”.

Queda entonces por concluir que el *trompe-l’œil*, tan en el borde entre la ficción y la realidad, entre el adentro y el afuera del cuadro, es un ícono de la ilusión de la seducción esencialmente porque le ha quitado al arte el *logos* de la obra. Pero, estando de acuerdo con el filósofo en esta, como quien dice, disección ontológica del arte, no podemos sino estar al mismo tiempo convencidos de que lo que

exhibe *Rembrandtplein* es justamente una carencia de *logos*. Es decir, la ilusión que provoca *Rembrandtplein* con la disposición detallada de los objetos y las personas, su perfección mimética⁴ respecto del paisaje “verdadero” de la plaza de Amsterdam, y sobre todo la sensación de que verosíblemente se está ante la mismísima Rembrandtplein, hace que en la práctica todo discurso específico desaparezca, se haga innecesario o, por lo menos, se escabulla.

En *El dedo de Diógenes*, el filósofo chileno Pablo Oyarzún (1996) observa, a guisa de la explicación de una segunda anécdota de Diógenes de Sínope referente a su crítica al concepto de poder:

Si la anterior hacía que la ironía pivotase sobre la correlación de lo literal y lo figurado –que amarra hambre de comida y ambición de poder– sacando provecho del pasaje –el viaje– que queda abierto entre los dos, ésta pareciera empedernirse en el hiato que separa sentidos figurados de literales, nombre propio de eufemismo, generalidad de contexto y especificidad. (p. 281)

Pues bien, al parecer lo que ocurre en la contemplación del cuadro de José Manuel Cajal es lo contrario a lo que dice el pasaje citado. Y es lo contrario –se deduce– porque se trata de contextos y direcciones distintas. No obstante, lo relevante es la analogía que podemos hacer con la ilusión de *Rembrandtplein*. En el óleo del madrileño, lo literal y lo figurado coinciden hasta hacer desaparecer su diferencia. Los objetos de la obra, sin embargo, no desaparecen; de hecho, los podemos identificar con lujo de detalles. Lo que desaparece es el posible hiato entre los sentidos figurado y literal de la conformación de la plaza y su entorno.

Curiosamente, la coincidencia con el corolario de Baudrillard (2000) es perfecta. Nadie podría negar –lejos de toda ortodoxia o heterodoxia– que la seducción que nos envuelve en la pintura de Cajal se ha transformado, sin que nos hayamos dado cuenta, en “una abolición completa de lo real por medio del mismo exceso de apariencias de lo real”.

⁴ La mimesis es descrita por Aristóteles en las primeras páginas de su *Poética*, donde la define como imitación o simulación, significado que es el que mayormente ha adoptado la tradición, particularmente la estética y la retórica.

Figura 1. *Rembrandtplein*



Rembrandtplein [Pintura], por José Manuel Cajal, óleo sobre tabla, 79 x 125 cm. (Cajal, 2018).

Russells Square

Russells Square (ver Figura 2), a su vez, expone uno de los costados de la Plaza Russells, en pleno barrio de Bloomsbury de Londres. Coincidentemente, su centro es una de las calles que rodean la plaza y cuyo punto de fuga se pierde en lo que se divisa como una nueva aglomeración de árboles. La composición muestra el lugar un día cualquiera de la capital inglesa, y, cruzando la calle, el perfil del Hotel Russell con su inconfundible estilo victoriano. Al fondo, siguiendo esta misma avenida, varios edificios llevan las líneas de la perspectiva hasta el infinito.

¿Cómo conciliar la posibilidad de maniobra del juego de la seducción con *Russells Square*, si es que esto es posible?

La clave pareciera disimularse en el principio básico del hiperrealismo⁵, aquel consistente en pretender

lograr una determinada forma de mimesis. Ahora, si nos retrotraemos a la comprensión originaria del concepto (pudiéramos decir, pre-aristotélica), tenemos que la mimesis mágica “puede causar estragos en la mente de aquellos que no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole” (Gutiérrez, 2016, p. 103).

¿Y cuál es esta “verdadera índole” que causaría tales estragos en aquellos que, de cara a la acción mimética, no poseen ese valioso antídoto? La respuesta es simple: “su carácter aparente, la simulación, la imitación, la representación, el como si, pero no el ser” (Gutiérrez, 2016, p. 103). Si seguimos este argumento, el juego que propone *Russells Square* es precisamente un contra-juego o, como lo acota Baudrillard (2000), un juego serio, cuya esfera no es finita ni infinita –transfinita, quizás-, y que tiene su curvatura propia y finita para resistir al infinito del espacio analítico.

Mas en el hiperrealismo de *Russells Square* es imposible acceder a la respuesta que sugiere

⁵ El hiperrealismo puede entenderse como un movimiento pictórico surgido a mediados de la década del 60 y principios de la del 70, donde el artista hace gala de su gran virtuosismo, en el detalle minucioso de la pincelada, precisa y concreta, y el que habitualmente está inspirado por la fotografía (Gaceta, 2020).

Gutiérrez (2016). Así, el carácter aparente o simulado de la acción mimética, que hipotéticamente reflejaría el óleo del español, no se percibe porque sencillamente no existe, por lo menos no dentro del espacio analítico que pergeña Baudrillard (2000). El espectador contempla el cuadro de Cajal como queriendo comparar una supuesta realidad fotográfica con la realidad pictórica que tiene ante sí. Y aunque, por lo general, no cuenta con la fotografía original para apreciar la obra, se halla con una suerte de mimesis 0, con la genuina fascinación del juego, con la pasión cristalina que borra la huella y la memoria, que hace perder el sentido (Baudrillard, 2000). La radicalidad de la visión de *Russells Square* es tal que quien la ve, en mitad de este juego de *agón* (artista versus espectador), tiene como única salida la de seguir la regla del juego. Y ésta no es otra que la de aceptar la conversión del cuadro en la propia realidad.

De esta laya, cuando vemos venir el bus en tonos rojo y amarillo, o cuando nos conmovemos con el negro del clásico y elegante taxi londinense, o cuando vemos las banderas del Hotel Russell flotando en su frontis, o, más aún, cuando advertimos que el primer plano de la obra está formado por barreras de fierro negras, cuyas “cabezas de columna” espejean con su brillo el entorno flemático de *Russells Square*, caemos en la cuenta de que la pintura de Cajal nos ha llevado a consentir, casi irracionalmente, una lógica iniciática donde han quedado abolidas las determinaciones de la física y la metafísica.

En la novela histórica *La máquina de ajedrez*, de 2007, Robert Löhr presenta a un Wolfgang von Kempelen, consejero de la corte de Viena, paseándose por toda Europa con una máquina de ajedrez que consistía nada menos que en un autómata caracterizado como turco, y que, contra toda lógica posible (ajedrecística o no), ganaba todas las partidas y a cada experto jugador que tuviera la osadía de desafiarlo. Relata Löhr (2007):

Aparecieron en Alemania, Francia e Inglaterra diversos artículos que describían el juego del autómata y trataban de encontrarle explicación. Johann Philipp Ostertag argumentó que sobre el turco actuaban fuerzas sobrenaturales. Carl Friedrich Hindenburg y Johann Jacob Ebert excluyeron la metafísica como fuerza impulsora, pero creían que el turco era un auténtico autómata: decían que el androide estaba dirigido por medio de corrientes eléctricas o magnéticas. (p. 405)

Sin embargo, la realidad era otra:

A la izquierda de Tibor [el enano experto en el juego del ajedrez contratado por von Kempelen]⁶, en el lugar donde se sentaba el androide, había una tabla en la pared. Kempelen soltó una fijación, y la tabla cayó hacia abajo sobre la falda de Tibor. A través de la abertura [...], Tibor podía ver el interior del hombre de madera. Kempelen desplazó una vara de latón hacia el exterior del vientre del androide hasta situarla sobre la tabla que Tibor tenía en la falda y la movió varias veces. Al mismo tiempo se movió la mano izquierda del turco. (Löhr, 2007, p. 37)

¿Qué queremos decir con esto? Que el hiperrealismo de *Russells Square* administra agonalmente un juego de mimesis 0 en el que el azar –al igual que Tibor, el enano ajedrecista– se recorta en el principio de no aleatoriedad. En otras palabras, en un ritual de obligación.

Una última cosa. Viendo *Russells Square* de pronto olvidamos la realidad de Russells Square. Es como si la plaza de Londres se invaginara en el cuadro de Cajal, y viviera, en una especie de ritual, a través de sus objetos, brillos y colores.

Conclusiones

¿Qué se ha argumentado hasta acá? O, mejor dicho, ¿los argumentos son suficientes para confirmar la tesis que da vida a nuestro ensayo? Se pretendía demostrar que la obra pictórica de José Manuel Cajal satisfacía técnica, ontológica o estéticamente algunas de las condiciones de la seducción baudrillardiana.

Respondiendo directamente a la segunda pregunta, resulta palmario que *Rembrandtplein*, una vez contrastada su interioridad estética con la *teoría* del francés, parece satisfacer la condición de expresar con cierta patencia la ilusión del seducir. En efecto, el óleo se confunde con la ilusión de Baudrillard (2000), porque ésta ha extinguido el *logos* de la obra, cuestión que, como se dijo, y en desmedro de la exclusividad del *trompe-l'œil*, tiene que ver con la pureza del hiperrealismo de Cajal y con su perfección mimética. Extinción del *logos* es desaparición de todo discurso particular centrado en algún objeto. Dicho en la nomenclatura del filósofo: supresión de la distancia entre lo real y lo aparente.

⁶ Los corchetes son nuestros.

Figura 2. *Russells Square*



Russells Square [Pintura], por José Manuel Cajal, óleo sobre tabla, 114 x 86 cm. (Cajal, 2008).

Rembrandtplein y *Rembrandtplein* son, pues, indiscernibles en términos de su configuración estética. O, lo que es igual, los sentidos figurado y literal tanto de la obra como de la plaza son, técnica y lógicamente, indiferenciables.

En relación a *Russells Square*, se produce, una vez puesta a prueba la *teoría* del seducir, una suerte de segregación a favor del juego de la verdad excluyente. Al igual como el hiperrealismo provocaba en *Rembrandtplein* una indiferencia metafísica entre el sentido literal y el sentido figurado de la obra o de la plaza, así mismo el observador se planta frente a *Russells Square* y no tiene más remedio que reconocer una mimesis 0, vale decir, una fascinación primitiva del juego, un juego de *agón*, como *El juego del calamar*, que lo que hace, a la postre, es hacer desaparecer el sentido.

Si aceptamos que la seducción inaugura una forma de circulación secreta y ritual, una especie de práctica iniciática que sólo obedece a sus propias reglas del juego, deberíamos, como si estuviésemos frente al turco de von Kempelen, aceptar lo que nos tocó por realidad y seguir, casi sin discernimiento, la regla del juego. Y esta regla, nunca necesita enunciarse, más aún: *no debe enunciarse nunca*.

Después de todo, tal regla es un enigma, un secreto, tal vez; así que mal podríamos balbucearla. ¿O sí?

... *Jugaremos, muévete Luz Verde: [...]*
jugador 324: eliminado.

Nota

Esta expresión, atribuida al autor paleocristiano Tertuliano (c. 160-220), y que puede traducirse como “es cierto porque es imposible”, también es conocida como el argumento del absurdo. Sin embargo, hay que examinarla con sumo cuidado, tal como lo hicieron Aristóteles y múltiples intérpretes a lo largo de la historia. Dentro de todo, adherimos acá a la versión que señala que, más que ser una idea original de Tertuliano, parece ser una adaptación a su interpretación del cristianismo temprano de la célebre frase de Aristóteles presentada en su *Poética*, a propósito de lo verosímil: “pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil” (*Poética* 1456a 23). La justificación del latinismo de Tertuliano en el título de este ensayo, tiene que ver precisamente con la perfección mimética del hiperrealis-

mo de Cajal, con que es prácticamente inverosímil concebir que sus óleos sean ciertos, y no la propia realidad o una fotografía de ésta.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Leopoldo Tillería Aqueveque, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2025.

Referencias

- Alfaro, R. (2014). Post-posmodernismo. *Revista Reflexiones*, 92(2), 103-113. <https://www.scielo.sa.cr/pdf/reflexiones/v93n2/a08v93n2.pdf>
- Arbeláez-Campillo, D., Villasmil, J., Rojas-Bahamón, M. & Parra, R. (2021). Reflexiones filosóficas sobre el juego del Calamar –*Squid Game*- serie de Netflix. *Revista de Filosofía*, 38(99), 304-315. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5660438>
- Aristóteles (1974). *Poética* (V. García Yebra, trad.). Gredos. (Trabajo original publicado en 1311).
- Baudrillard, J. (2000). *De la seducción* (E. Benarroch, trad.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1979).
- Barrios, B. (2015). Tres momentos críticos de la Teoría Fundamentada Clásica. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 16(1), 31-47. <https://ve.scielo.org/pdf/sp/v16n1/art03.pdf>
- Cajal, J. M. [José Manuel Cajal]. (22 de diciembre de 2008). [Imagen]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1056055010224&set=pb.1491313622.-2207520000&type=3&locale=es_LA
- Cajal, J. M. [José Manuel Cajal]. (07 de julio de 2018). [Imagen]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217843903157863&set=pb.1491313622.-2207520000&type=3&locale=es_LA
- Canta, J. & Quesada, J. (2021). El uso del enfoque del estudio de caso: Una revisión de la literatura. *Horizontes*, 5(19), 775-786. <https://doi.org/10.33996/revistahorizontes.v5i19.236>
- De la Espriella, R. & Gómez Restrepo, C. (2020). Teoría fundamentada. Metodología de investigación y lectura crítica de estudios. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 49(2), 127-133. <http://www.scielo.org.co/pdf/rcp/v49n2/0034-7450-rcp-49-02-127.pdf>
- ELLE (20 de julio de 2018). *Trompe-l'œil: la moda que engaña al ojo con efectos visuales*. <https://elle.mx/moda/2018/07/20/trompe-loeil-moda-engana-ojo>
- Gaceta (10 de diciembre de 2020). *Hiperrealismo, el arte que engaña la vista*. <https://gaceta.facmed.unam.mx/index.php/2020/12/10/hiperrealismo-el-arte-que-engana-la-vista/>
- Gutiérrez, G. (2016). Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia. *Byzantion Nea Hellás*, (35), 97-106. <https://www.scielo.cl/pdf/byzantion/n35/art05.pdf>
- Just ART-e (s.f.). *José Manuel Cajal*. <https://www.justart-e.com/jose-manuel-cajal.html>
- Löhr, R. (2007). *La máquina de ajedrez* (L. Miralles, trad.). Grijalbo.
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 613-619. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300006>
- Meléndez-Páez, P. (1989). El recurso del “trompe l'œil” en *Casa de campo*: forma y proceso. *Confluencia*, 5(1), 25-28. <https://www.jstor.org/stable/27921873>
- Oyarzún, P. (1996). *El dedo de Diógenes*. Dolmen.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético* (J. Chamorro, trad.). Akal. (Trabajo original publicado en 2014).
- Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.
- Vegas, H. (2016). La teoría fundamentada como herramienta metodológica para el estudio de la gestión pública local. *Revista Venezolana de Gerencia*, 21(75), 413-426. <https://www.redalyc.org/journal/290/29048812004/html/>

Reseña



Una nota sobre La metamorfosis del mundo, de Ulrich Beck

A note on Ulrich Beck's The metamorphosis of the world



Luisa Alejandrina Pillacela-Chin
Universidad de Salamanca, España,
id00819544@usal.es

Cómo citar:

Pillacela-Chin, L. A.
(2025). Una nota sobre
La metamorfosis del
mundo, de Ulrich
Beck. *Pucara*, 1(36).
[https://doi.org/10.18537/
puc.36.01.07](https://doi.org/10.18537/puc.36.01.07)



Beck, U. (2017). *La metamorfosis del mundo*. Borrajo, F. (Trad.) Ediciones Paidós 256 páginas.

Hay palabras que siguen desarrollándose en el espacio-tiempo muchos años después de haber sido pronunciadas; palabras que continúan creándose en tanto la sociedad se transfigura: quizá sea porque estén hechas para permanecer. Algo así ocurre con *La metamorfosis del mundo*, obra póstuma del sociólogo Ulrich Beck, publicada tras su fallecimiento en 2015. En las estrofas de esta obra resulta fácil quedarse atrapada.

Beck nos habla sobre un concepto aún novedoso dentro de los estudios de teoría social: la metamorfosis. Este se diferencia netamente de otros términos como “transformación” o “cambio social”, de uso común en el área de la sociología, en tanto implica una reconfiguración radical e inesperada de las estructuras políticas y socioeconómicas a nivel global. Es una idea que emerge como contestación necesaria a las crisis que han hecho temblar los inicios del siglo XXI, léase cambio climático, terrorismo, pandemia, guerras y, por supuesto, la revolución digital y sus repercusiones.

La obra aplica, desde disímiles perspectivas, la noción de metamorfosis. El intelectual alemán inicia su elocución con una proposición turbadora: en la actualidad, muchos individuos consideran incomprensible el mundo. La tecno-globalización ha promovido esa impresión de desconcierto general que supone, en sí mismo, un reto para la naturaleza del pensamiento social. Es así que Beck (lo imagino escribiendo con lágrimas en los ojos), concibe que hoy en día las modificaciones que aún permanecían dentro den un marco estable y predecible en los tiempos de la modernidad, ahora han ampliado sus posibilidades tan radicalmente que es absurdo intentar adelantarse a las consecuencias que ejercen sobre la realidad.

La incertidumbre se convierte, por tanto, en la tónica de cada día. Nada se nos presenta como una certeza a largo plazo, y más allá de afrontar riesgos (con el enfrentamiento a diferentes riesgos solía asociar Beck a la sociedad postmoderna), ahora la existencia se dirige hacia una sociedad de la metamorfosis donde, precisamente para transformarse de gusano a crisálida, y de crisálida a polilla, hablando metafóricamente, la sociedad necesita sembrar el sistema de crisis.

Recibido: 07/03/2025
Aprobado: 01/04/2025
Publicado: 13/06/2025

Cuando uno cierra los ojos y se dispone a entrar en el espejismo del sueño, a veces cree despertar, en mitad de la madrugada, y aun sabiendo que estás dormida sigues perdida en ese interregno donde las imágenes de tu vida pasada y presente revolotean. Al día siguiente despiertas, casi sin aliento, inundada por una sensación de heroísmo y soledad. Sientes que no has descansado, que una parte de tu alma se quedó en ese otro universo. Dicen que leer es soñar; yo diría que leer a Beck es como caminar arrastrando una pesada carga, y mientras continuas leyendo te vas planteando qué es eso que tanto te pesa. Entonces, al tornar la mirada, no ves nada más que tu sombra, y de inmediato comprendes que es ella la carga invisible; es justo esa parte de ti que te persigue en silencio.

Beck, como todos los alemanes, es serio, eficiente y práctico. Si la globalización contribuye al cosmopolitismo, podemos sacar partido a las interconexiones y dependencias de los diferentes actores desde un enfoque mundial. La digitalización redefine las relaciones sociales y esto es una oportunidad de organización que, como se ha visto, es utilizada por movimientos sociales contestatarios y desafiantes. Las nuevas tecnologías pueden democratizar el saber, es cierto, pero no debemos permanecer ciegos al influjo de las corporaciones que las manejan, y que en el fondo agudizan las desigualdades. En algún momento se menciona la idea de “cosmopolitización involuntaria”, en especial en lo relativo al cambio climático, que debería hacer cooperar a los países para frenar sus consecuencias.

Sin embargo, en este punto la política internacional podría ser un elemento más frágil de lo que se prevé. Por otro lado, ser cosmopolita de corazón es también no definirse solo por la cuestión del origen nacional, de género o de clase. En los procesos de individualización y búsqueda de identidad personal, a día de hoy encontramos un amplio surtido de categorizaciones que, irónicamente, pierden significancia en su conjunto. A veces parece una manera de huir, pero al desarraigarse de todos los usos tradicionales las personas terminan sintiéndose perdidas.

La magia de este libro es, a mi modo de ver, la sinceridad con la que está escrito. Beck no se culpa y no te hace sentir culpable porque los fenómenos sociales contemporáneos pueden verse como problemas o como oportunidades. La magia está en proponer una forma de pensar diferente, ni mejor ni peor, aunque sí utilitaria. En un mundo donde lo “impensable” se vuelve realidad de manera constante, la teoría de Beck ayuda a identificar patrones y anticipar posibles escenarios futuros.

Por mi parte, solo puedo recomendar al lector que intente escapar de los sueños que nos atrapan; los sueños son dulces y vagabundear en ellos puede convertirse en una costumbre muy agradable, pero no hay que olvidar que afuera está el mundo, la realidad empírica, con sus limitaciones y promesas de futuro.

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Luisa Alejandrina Pillacela-Chin, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2025.

Creación



Un rebaño que aspira el rocío (Fragmentos)

A flock inhaling the dew (Fragments)



Agustín Molina Arévalo

Dirección de Cultura, GAD-Cuenca, Ecuador
smolina@cuenca.gob.ec

Cómo citar:

Molina Arévalo, A.
(2025). Un rebaño que
aspira el rocío (Frag-
mentos). *Pucara*, 1(36).
[https://doi.org/10.18537/
puc.36.01.08](https://doi.org/10.18537/puc.36.01.08)

Si cada uno de nosotros podría decirle **Ella**,

la habríamos dispuesto desde la entrada de esta historia en la puerta de su casa. Nos extraviaríamos en medio de un calor sofocante de una ciudad desconocida que tiene palmeras aglutinadas en cada calle y donde cada uno de nosotros tenía una manera distinta de encarnar en **Ella**.

Parecía un país lejano sin gobernante. Llegamos afuera de su casa y cuando salió a nuestro encuentro le entregamos la mano de cada uno y entonces ella tuvo que acomodarse esas mil manos en un ramo conglomerado. Las juntó todas y las puso sobre su hombro como mostrando el portento de su trofeo y diciendo: “más fuerte soy yo”.

Si cada uno de nosotros podía decirle **Ella**,

de alguna manera tendría que dar la atención debida a ese coro de voces sofocantes por encima del calor, la bachata de la radio, la falta de aire acondicionado, la piel sudada.

Se estaba acercando al fastidio esa mujer y comenzó a sonrojarse de la rabia.

Esta carta de penumbra asienta sobre esta línea escrita un aire de aquella multitud repetida—voces dentro de otras voces difuminando la voluntad del discurso— porque estamos escribiendo una carta donde dice que ya estuvimos todos nosotros cerca, cachete contra otro, mientras escuchábamos un bolero afilado que nos despeinaba todas las inquietudes,

nos devolvía así, de a poquito,

a esa repetición expresamente buscada por todas las cabezas que la piensan.

Esa multitud de intenciones nos permiten repetirla de manera anormal.

Multiplicar todos los verbos por cien o más y esa concatenación de acciones nos avergüenza por temor a asediarla como si fuéramos invasores intentando sitiar una muralla.

A veces, cada uno de nosotros podría decir lo mucho que **Ella** parecía un telescopio metido en un carro volcado: sucesión y designio de la misma toma cercana.

Recibido: 07/03/2025

Aprobado: 01/04/2025

Publicado: 13/06/2025

Si cada uno de nosotros podría decirle **Ella**,

nos acusaríamos mutuamente de ser hipocondríacos clones el uno del otro y deberíamos empezar a elegir comisiones, vocales y dignidades que vayan en representación de todos para entrar en **Ella** y venerarla con cautela, organizarnos para vender afuera del templo algunos tamales con café o una espumilla temblorosa que será repetidamente reprimida por su boca.

Cada uno de estos representantes llevará ofrendas y haremos una procesión que atestarán todas las calles de esta patria inventada. No hace falta que todos estos fieles sean petulantes y obsesivos intelectuales, al contrario, en toda nación será preciso el exceso de pasión y de raciocinio metódico para perfeccionar otros oficios. Estarán presentes electricistas, mineros, jugadores de bádminton, ganaderos, oficinistas, burócratas, carniceros, espadachines, vendedores de flores, vendedores de afiladores para cuchillos, restauradores de arte, restauradores de muebles, restauradores de mármol, restauradores de figuras religiosas que son representaciones momentáneas de **Ella**.

Todos en la calle son una manifestación que entran donde está **Ella**.

Progresan entre los sacrificios de los pies descalzos los más fieles que no vienen a pedir milagros, sino un refugio pequeño entre la bruma de toda la urbe: algo pequeño, un centímetro de atrevimiento, el hilo de alguna bufanda por donde puedan subir, porque ahora los fieles no son otra cosa que una civilización de hormigas entre mitos de amantes famosos. Se ha formado un camino en el jardín. La cabeza de esa formación de hormigas se llama Tristán, un caballero de la mesa redonda que acompañará a su futura esposa a sus nupcias con otro noble, pero ambos deciden beber una poción de amor que los vuelve condenadamente co-dependientes y el fracaso viene a ser apremiante. **Ella** decide besar la formación de un hombre que tiene boca de miles y miles de hormigas con la necesidad de estar herida de muerte. No admite futuro sin la aglomeración de todos los amantes famosos de la historia universal, que no son hormigas ni de cerca:

Bonnie y Clyde, sólo para empezar.

Si, por **Vos**, en aquel momento, cada uno de nosotros sería un forajido criminal, nos dejaríamos aleccionar, amor mío, pidiéndote que te nos unas para ocultar por siempre nuestra identidad y evitaríamos las emboscadas matrimoniales, parentales, policiales, filiales, municipales, todas las emboscadas amontonadas. Agacharíamos la cabeza contra las balas que apuntan a los prófugos renuentes, dormiríamos en una diferente cama todos los días junto a **Vos**, haciendo turnos de guardia para que algunos vigilen por las ventanas y otros te vigilen para que no entristezcas mientras duermes y que respires, cuidándote hasta en el sueño, donde otra vez nos volvemos a ver.

Esta vez sólo hay uno de nosotros.

Ella lo mira acercarse desde lo más lejano de un muelle.

Frente a frente, sujetados de la mano se disuelven en dos montones de polvo que descienden a los pies de cada uno, sin soltar el suspiro que finalmente los esparciría. Fue la brisa del mar lo máspreciado porque permitió finalmente la despedida. Por temor a fugarse entre la memoria como aquellas rosas entre los barrotes, el viento que no es consecutivo, pero si simultáneo, espolvorea el muelle de todos los espejismos.

De pronto despiertas, pero a todos y a ninguno, ya no nos basta el día.

No supe. No quería. No entendí cómo lidiar con la frustración, ese arbusto punzante donde duermen cientos de bichitos paridos por los dos.
Cercanas termitas devolvían la madera no devorada
y fue utilizada para levantar una civilización:
de los todos restos inevitablemente algo se repara.

Nunca supe tus mayores filias.
Nunca hasta dónde llega la besana ordenada que siembras.

Todo esto para ubicar.
Coordenadas,
regiones corporales de lucha.
A veces pienso que medimos lo mismo hacia la atmósfera.
A veces pienso en vos
como si fueras una margarita que flota
insoluble sobre las capas de espuma de un
altamar de cerámicas.
Lo que no tiene mínimo registro
o razón de porqué está ahí,
donde su belleza concierta.
Una belleza impuesta por la eventualidad.
La verdadera y única belleza, finalmente.

A veces también pienso en el desecho del
amor de quien si le importamos,
pero el zumbido de las intrigas
y cada duda bien puesta me hacen
lucir como un delirante en busca de
comprensión.

¿Tú me llegaste a comprender?

A veces pienso en las latitudes de ese techo
caído que vamos formando con aire de
cuerpo que recibe sus propósitos y que
conoce de goteras y conoce de planicies
gastadas con más lluvia que cualquier
lágrima haya envidiado.

Si se sabe de tus pies,
se sabe del paradero de las ruinas.

Latitudes así,
de ojos obstruidos.

Has de crecer en sed, amor,
y de eso no quiero contenerme.

Quiero ver...
Quiero ver...
Quiero ver...
Quiero ver como Ulises, en su ausencia, liberó a Telémaco.

Telémaco esperando. Abrió todas las puertas de la casa para que regrese su padre y volvieron todos sus recuerdos de liberaciones posteriores. Las liberaciones de los recuerdos son mera señal de la ausencia epónima que sobre el amor recae como bajón cuando te sientas en la mesa a comer solo.

Telémaco esperando. Ordenó la memoria de su mezcla entre niño y adulto para tratar de recordar a su padre como la hondura de ese rostro que fue reconocido por las miles de ventanas abiertas que dejó para que sea su barco el que arribe al puerto.

Telémaco esperando. Ignorando a Penélope antes de la recaída inevitable que significa el reencuentro y la vejez. Pero se trata de un hombre llevado por la vida, sentado en la proa, con la seductora idea en su cabeza de saltar estimulado por esos espantosos monstruos que son las sirenas.

Telémaco esperando. Ahora es una niña padecida sobre los pesares canallas de la burla de los grandes hacia los más chicos. Ella sabía que lloraba a un naufrago que quizá estaba deseando la muerte con más fuerza que a la vida. Lo cierto es que Ulises, sentado entre los cerdos, sólo podía imaginarse el sabor de una verde y silenciosa manzana.

Telémaco esperando. Un ánfora vacía donde se retrataban a los héroes y él, en el fondo del ánfora, se había convertido en polvito rojizo achicharrado de afanes. Las canciones irían a cantarlo. Pero ¿qué tanto se immortaliza a los que se empeñan y viven solo para recordar? ¿Aquellos que en las historias se vuelcan a ese refugio del que prometen no soltarse hasta la repatriación?

Valdría la pena decir que Ulises regresó en estado de vagabundo. Después de sentir celos por los pretendientes de Penélope, hurtó de su propio jardín una manzana agarrada a ciegas y se encaminó a recuperar los honores que pierden los románticos olvidados, usando la manzana como proyectil.

¿Para qué intentaría explicarte lo residual?

¿Con qué afán ético te hablaría de las fracciones?

¿Si hablaría de eso, hablaría de una tienda de antigüedades?

¿Hablaría de un libro que hable de eso?

¿Eso sería pesado de mi parte?

Sólo nombraré un caso para evitar ambigüedades:

Todos los mensajes de *whatsapp* que no pude mandarte
se hicieron vejestorios y terminaron anidando y limpiándole
los mocos a un libro pequeño y llorón que ando escribiéndote en mi bloc de notas.
Finalmente, se convirtieron en fósiles ilegítimos llenos de palabras,
emojis, gifs, stickers, cosas así.

Todos los objetos de una tienda de antigüedades me obsesionan.
Creo en sus vidas pasadas. Pienso en sus dueños.
Juguetes, peines, llaveros, vajillas, ropa, teléfonos, muebles y un largo etc.
Todas las relaciones pasadas de esos objetos se relacionan
con el museo que las contiene: ¿Un museo-bloc de notas?
Es todavía más nostálgico encontrarle sentido
al desuso y a la acumulación irracional del prefijo de negación “des”.

Todos los usos del prefijo se refieren a la negación
o al sentido contrario de una palabra:
desequilibrio, contrario a equilibrio.
deslucir, contrario a lucir.
desandar, contrario a andar.
desatar, contrario a atar.
Así,
el prefijo se sitúa como una salvación
que siempre habrá en la gramática
sobre la posibilidad de la disolución o el arrepentimiento.

Otro regalo es el prefijo “in” que incorpora a nuestra cabeza
la capacidad de la desaprensión y privación:
insoluble, *incertidumbre*, *inaprensible*, *inhabitable*... *inoportuna*.
Entramos en materia alrededor de la consagración de los residuos,
porque así como existe la posibilidad gramática de la negación,
existe la posibilidad todavía variada de la construcción de los fragmentos.
Para eso existe el abundante y derrochador prefijo “sobre”,
aunque su uso es aplicado mayoritariamente a los verbos:
sobrepensar, *sobresalir*, *sobrecoger*, *sobrevivir*...
Pero este último,

¡qué sentencia!

Ahora bien,
hay que instruirse en el arte improvisado de la *sobrevivencia* y entender que la
ceremonia del día es un heterónimo gigante. En realidad, lo que uno hace es
sostener su propia vida con todas las esperanzas puestas en nuestra mejor guerrera:
“la necesidad”. *Sobrevivimos* al día, a cada comida y a la lavada de dientes posterior,
sobrevivimos a la dicha desmesurada, al derroche pronunciado, *sobrevivimos* a la
escasez, así como a la abundancia. *Sobrevivimos sobrepasando*, *sobrepensando*, *so-*
brecogidos, *sobreestimados* y con una cantidad excesiva de palabras que no pueden
ser lo mismo que su significado porque cuando uno escribe, nombra y forma la lista;
toda esa cantidad de palabras que necesitamos para hacernos entender es excesiva.
Ni si quiera eso. Supongamos que no queremos hacernos entender y nos negamos a
la comunicación alienándonos al fondo de un manicomio autoinfligido. La solución
no sería la incapacidad verbal aguda y somática, pues no hablar es lo que permite
que la patología, dentro de la mente de cada paciente, se torne crónica. En este caso,
sobrevivimos ante la experiencia y sabemos que lo que define a la experiencia es la
memoria: fracciones, antigüedades, vestigios, todo eso robado que nos va quitando la
vida logramos conservarlo únicamente si nos fascinamos. Esa fascinación cercana a la
llamada idiotez autoconsciente de su gozo que menciona alguna vez Julio Cortázar en
su ensayo “Hay que ser realmente idiota para”¹, en su libro *La vuelta al día en ochenta*
mundos (p.108); cuya quinta edición (y aquí empiezo yo a fascinarme) es de 1969, año
del alunizaje. Yo conservo esa edición y mi fascinación sobre un objeto nimio cobra

¹ Ahora que lo pienso la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse menoscabado por el recuerdo de los frescos de Giotto en Padua. La idiotez debe ser una especie de presencia y recomienzo constante: ahora me gusta esta piedrita amarilla, ahora me gusta “L’année dernière à Marienbad”, ahora me gustas tú, ratita, ahora me gusta esa increíble locomotora bufando en la Gare de Lyon, ahora me gusta ese cartel arrancado y sucio. Ahora me gusta, me gusta tanto, ahora soy yo, reincidentemente yo, el idiota perfecto en su idiotez que no sabe que es idiota y goza perdido en su goce, hasta que la primera frase inteligente lo devuelva a la conciencia de su idiotez y lo haga buscar presuroso un cigarrillo con manos torpes, mirando al suelo, comprendiendo y a veces aceptando porque también un idiota tiene que vivir, claro que hasta otro pato u otro cartel, y así siempre.

sentido cuando hago una asociación mental. Ese libro es importante para mí, no por su año o su edición (pero de ser coleccionista tendría más sentido), sino porque le perteneció en algún momento a la María Rosa Crespo y porque fue un regalo hecho por ella. Un día yo fui a visitarle a mi mejor amiga Sol, quien es su nieta. Recuerdo que María Rosa estaba arreglando su biblioteca y me llamó. Acudí inmediatamente como un gato buscando recompensa y me pidió que escoja un libro, —desde ahora sabemos que tímido del todo no soy— así que me arrojé sobre ese curioso pantano. María Rosa me introdujo todavía más en este mundo de las fascinaciones, así como lo hizo mi primer árbol de toctes y su primera faena de piedras rompiendo cascarones para llegar al corazón; así como lo fue la primera vez que anoté un gol para mi equipo; como lo fue percibir el sentido de libertad que adquiere poder salir de las horas de clase; mi primer poema a mano; la primera vez que te abracé tranquilo; descubrir que puedo cocinar para alguien; un primer lugar en algún concurso... Fascinaciones hacia los pasajes de la memoria y los restos de todo lo que vivimos quedándose como una bitácora necesaria sobre el nacimiento de un romance dentro de la literatura. ¿Con qué afán podría pensar yo que hay algo por olvidar de ti? Soy un necio de los fragmentos, te lo dije más arriba y te lo confirmo ahora. Como necio, no puedo dejar de pensar que cada una de estas líneas escritas son un tiro al aire, pero ¡qué dicha si sí lo son! Ese tiro al aire se convertiría en ese momento de fascinación tuya y esa sería mi excusa para que, de pronto, pueda enterarme que te hice sonreír y sonriendo fue que esos ojos tuyos se levantaron centímetros por este bosquecito tautológico que levante para ti, y si fui yo quien lo ha conseguido, si fue así; toda guerra contra este libro pequeño y llorón que ando escribiéndote en mi bloc de notas, vale la pena.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Agustín Molina Arévalo, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2025.



La próxima semana

Next week



Yimaldy André Marrero

Institución Educativa Departamental *El Carmen*, Colombia
yimaldy921653@gmail.com

Cómo citar:

Marrero, Y. A. (2025).
La próxima semana.
Pucara, 1(36). <https://doi.org/10.18537/puc.36.01.09>

Nadie se explicaba cómo Marcos había quedado calvo por completo, sus amigos y familiares estaban tan sorprendidos que le hubiera sucedido precisamente a él. Todos los días despertaba y en su almohada encontraba un mechón considerable. En cuestión de días quedó calvo por completo y aquello fue un duro golpe, pues durante gran parte de su vida el cabello fue uno de los atractivos que más presumía. Nunca había usado sombreros, así que intentó acostumbrarse a ellos pero fue inútil.

En el trabajo, todos se habían acostumbrados a su calvicie, a decir verdad, ya muy pocas personas lo recordaban con cabello. Una tarde estaba almorzando con Gabriela, la secretaria de contaduría, cuando ella notó un punto rojo sobre el brazo de su amigo. La mujer intentó limpiarlo e incluso sacó de su bolso una toalla húmeda, pero la mancha no se quitó por más que restregó la piel. A los dos les pareció extraño, pero decidieron seguir con el almuerzo. Ella tenía cuarenta y dos años, una gran verruga cerca a la parte superior del labio, era de baja estatura, gorda y contaba con un corazón muy noble. Gabriela era el tipo de persona que siempre estaba dispuesta ayudar, aunque notó el rostro triste de Marcos no insistió más y prefirió cambiar de tema.

A los pocos días de la primera mancha roja le comenzaron a salir otras por todo el cuerpo. Pensó que se trataba de varicela, pero enseguida cayó en cuenta que de niño ya había padecido esa enfermedad. Consternado fue al médico, le aplicaron una serie de exámenes, e incluso le ordenaron un cambio de alimentación. Durante todo ese tiempo no fue a trabajar, pues nadie quería estar en contacto con él. Como era de esperarse hablaba solo con Gabriela, que siempre estuvo pendiente de él y en más de una ocasión fue a visitarlo a su departamento.

Pasaron los días y las manchas le producían comezón por más que se aplicaba las cremas, los baños y tomaba los antibióticos que le recomendaron los doctores. La única parte del día que esperaba era el almuerzo, chateaba con su amiga y por lo menos dejaba atrás el aburrimiento de la rutina. Tenía poca familia y por lo general cada quien estaba en su vida, atendiendo sus problemas y él no quería volverse una

carga para ellos. De modo que cada vez que le preguntaban ¿cómo estaba? respondía que de maravilla, que en un par de días volvería a trabajar, cuando en realidad eso estaba lejos de suceder. Marcos era ese tipo de persona que siempre solucionaba sus problemas solo, había crecido bajo la sombra de un padre que pocas veces dejaba escapar una muestra de cariño hacia su familia, no estaba acostumbrado a llorar. Cuando era niño, a la primera lágrima su padre le lanzaba una mirada de desaprobación y el asunto se daba por concluido.

Una noche soñó que caminaba por un gran desierto, las pocas personas que se encontraban con él huían apenas intentaba acercarse, fatigado se arrastró por la arena. Después de mucho tiempo llegó a una ciudad llena de hermosas casas y prósperos negocios, sin embargo, apenas las personas veían sus manchas en la piel le cerraban las puertas en su cara. Salió de la ciudad y vio la figura de un hombre que caminaba solo, lo alcanzó y en su corazón brotó un arrepentimiento por absolutamente todo lo malo que había hecho, se arrodilló, le besó los pies y con lágrimas en los ojos le pidió que lo ayudara. Levantó la mirada y el hombre solo le sonrió, su rostro le pareció indescifrable, entonces miró sus brazos cubiertos de arena, se limpió y las manchas habían desaparecido, la vergüenza nunca había existido. Al despertar, se sintió triste de que todo hubiera sido un sueño.

Marcos estaba seguro que ninguno de los doctores que lo había tratado tenía idea de qué enfermedad padecía. Por más que se rascaba los puntos rojos no sangraban, en realidad, la piel parecía deshidratada y estaba completamente lampiño. Por las noches dormía poco y despertaba temprano con la esperanza de que todo fuera un mal sueño, pero cuando se daba cuenta que no era así, se levantaba de la cama y miraba por la ventana al cielo tratando de buscar respuestas. Cada día le pareció una copia del anterior, solo Gabriela le escribía o lo llamaba durante la hora del almuerzo, preocupado, y en vista que ningún doctor le daba respuesta tuvo que pedirle que no lo visitara, pero en realidad deseaba tanto verla y escuchar sus ocurrencias.

Una mañana después de darse un baño notó que en el pecho le empezaba a crecer pelo, era delgado, gris y al contacto con sus dedos lo sintió fuerte. Aunque la emoción se apoderó de su ser decidió no contarle a su amiga, por lo menos no todavía, pues tal vez eran solo unos cuantos vellos y no quería llenarse de falsas expectativas. Ese día, su humor fue excelente y le fue imposible no mirar todo su cuerpo tratando de buscar más cabello, pero por más que lo intentó no tuvo éxito. A la semana lo que Marcos sospechaba ya era una realidad, le había crecido el cabello y no le quedaban dudas que se trataba de un hecho clínico sin precedentes. Desde hace un tiempo había suspendido los tratamientos y las medicinas que le recetaron. Cuando le avisó a Gabriela notó que se alegraba de verdad por él. Aunque quería reintegrarse al trabajo, debía esperar los resultados del médico de la empresa, pues si bien la enfermedad parecía revertirse existía un hecho que no pasaba desapercibido, pues su cabello crecía con una tonalidad gris. Para él eso no importaba, pues no le dolía nada, los puntos rojos empezaban a desaparecer y se sentía mejor que cuando tenía veinte años.

Primero le dijeron que en tres días le darían respuesta de los exámenes. Pasaban los días, cada vez que escuchaba que alguien se asomaba a su puerta de un salto se levantaba del sofá, decepcionado se encontraba con que no era la carta que estaba esperando. Miraba por la ventana y ante cualquier ambulancia que pasaba un sentimiento de esperanza llenaba su corazón, para después ser presa del desconsuelo cuando el vehículo seguía de largo. Sin embargo, no fue hasta la segunda semana en que recibió la carta en su departamento. Cuando terminó de leerla necesitó varios minutos para asimilarla, no se iba a morir o por lo menos nadie lo sabía a ciencia cierta. El caso era que ningún examen determinó por qué el tono gris de su cabello, no se podía decir con certeza si aquella enfermedad era contagiosa o no. Pero la cereza

del pastel estaba en el último párrafo, según un análisis eso que a simple vista parecía cabello no lo era, en realidad, se trataba de un tipo de seda tan extraña y fina que de seguro hubiera dejado maravillado a cualquier experto en el tema.

Se desnudó frente al espejo, vio sus cejas, sus brazos, sus piernas e incluso su intimidad blanca por completo. La cabeza le iba a estallar, pensaba en cómo había contraído esa enfermedad, él no trabajaba con químicos ni nada parecido, en su familia no había antecedentes de patologías extrañas y no tenía contacto con animales. Siguió mirando su reflejo y pensó ¿Qué pasaría si la seda no dejaba de crecer? ¿Y si cubría todos los poros de su cuerpo? ¿Acaso terminaría como un muñeco de nieve ambulante? Deseó que alguien encontrara la cura, pero no, estaba solo y desnudo en su habitación frente a una forma suya que no reconocía. Se sintió tan mal que no quiso contestar las llamadas ni los mensajes de su amiga, por más que ella insistió no quería hablar con nadie. Estaba fatal y lo peor todavía no sucedía. No pudo evitar recordar el sueño de las manchas, se sintió triste porque sabía que esta vez nadie lo podía ayudar.

Cuando terminó de vestirse un mensaje de Gabriela lo dejó intrigado. Le devolvió la llamada, pero esta vez fue ella quien no contestó. Al tercer intento desistió, fue a la cocina por un vaso de agua y cuando terminó de beberlo escuchó que alguien llamaba a la puerta, se asomó por el cristal y vio a un hombre vestido con una bata de hospital.

Entreabrió la puerta, el hombre se identificó como doctor de la clínica que atendía su caso, mostró una escarapela y le pidió que lo acompañara para otros exámenes de rutina. Después de unos minutos Marcos recordó el rostro del médico, trabajaba en el hospital Distrital, aquel sujeto lo había atendido tan bien que quiso invitarlo a pasar, pero este se negó asegurando que no debían tardar, pues un auto los estaba esperando. En realidad, se sentía cansado para salir aquella tarde, pero deseaba tanto resolver sus dudas que no le importó someterse a un examen más, además las cuatro paredes de su departamento lo iban a terminar de enloquecer, llegó a la conclusión que un poco de aire le sentaría bien.

De esa tarde han pasado más de dos meses y Marcos lamenta haberse subido a ese auto. Todas las noches recuerda el mensaje de su amiga “cúbrete bien y sal de allí” si tan solo le hubiera hecho caso nada de eso le estuviera pasando. Hace mucho no sabe de su Gabriela o de sus familiares, el único contacto que tiene con personas es solo por unos segundos mientras le traen la comida. Por más que pregunta a los guardias y doctores ¿Cuándo saldrá de allí? nadie le responde. Al principio intentó escapar a la brava, empujando, golpeando, gritando y siempre terminaba sedado o sometido por el personal. No tiene idea cuando lo dejarán ir, de lo único que está seguro es que la seda que emana de sus poros es muy valiosa. Ya ha perdido la cuenta de las veces en que lo han trasquilado. Siempre que la tarea finaliza no puede evitar sentirse como una oveja; sabe que la próxima semana vendrán por más.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Yimaldy André Marrero, 2025.

© **Derechos de autor de la edición:** *Pucara*, 2025.

Pucara

REVISTA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

