

LITERATURAS Y FEMINISMO

Mónica Ramón Ríos, compiladora

discursos, debates y traducciones de

AFEST

encuentro de escritores latinoamericanos en Nueva York

27 de marzo - 1 de abril, 2017



[Radicalities/Intervenciones]

LITERATURAS Y FEMINISMOS
Discursos, debates y traducciones de
Afest (encuentro de escritores
latinoamericanos en Nueva York, 2017)

Mónica Ramón Ríos
Cristina Rivera Garza
Carmen Berenguer
Lina Meruane
Marcia Mogro
Sara Uribe
Alejandra Castillo
Paulina Soto Riveros
Nona Fernández
Mercedes Roffé
Claudia Salazar Jiménez
Graciela Huinao
Soledad Fariña
Carlos Labbé
Heather Cleary
Arielle Concilio
Sarah Bruni
Nicolás Poblete
Lizzie Davis
Gladys González
Robin Myers
Nadia Prado
Rebekah Smith
Margaret Towner
Charlotte Whittle
Diamela Eltit



Full or partial reproduction of this book, free from profit purposes, for public or private use, in any printed or electronic medium, is permitted, with due acknowledgment of authorship and source of the texts. Creative Commons BY-NC-ND license.

Permitimos la reproducción completa o parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico, con el debido reconocimiento de la autoría y fuente de los textos, y sin alterarlos. Este permiso corresponde a la licencia de Creative Commons BY-NC-ND.

The copyright of each and every included text belongs to its authors.

Los derechos de todos y cada uno de los textos pertenecen a cada autora o autor.

Sangría Editions / Sangría Editora, 2018
www.sangriaeditora.com, sangriaeditora@gmail.com

ISBN: 978-956-8681-51-7

Edited by / Editado por Sangría
Layout by / Diagramado por Carlos Labbé
Cover design by / Portada diseñada por Sangría

New York City & Santiago de Chile
September, 2018 / Septiembre de 2018.

ÍNDICE/CONTENTS

Discursos, conferencias y debates de Afest

Discurso inaugural

Inaugural address

Mónica Ramón Ríos.....10

Sobre Milagro Sala.....21

Programa de Afest.....22

Desapropiación para principiantes

Disappropriation for Beginners

Cristina Rivera Garza.....24

Poesía\Texto\Escritura\Femenina/Feminismo

Carmen Berenguer.....45

Sobre Yolanda Oreamundo.....50

Negar el feminismo

Lina Meruane.....51

Sentarse y escribir

Marcia Mogro.....57

Sobre Susana Chávez.....60

Más caminos

Sara Uribe.....61

La imagen del cuerpo feminista

Alejandra Castillo.....67

Sobre la matanza de Chicago.....79

Sin moderación necesaria. Afest, el sólido tejido de la solidaridad política de las escritoras latinoamericanas

Paulina Soto Riveros.....81

El terror y la paradoja

Nona Fernández.....85

Haciendo números, delineando estrategias	
Mercedes Roffé.....	91
Sobre Virginia Vidal.....	100
Arte, sexualidad y feminismos en los tiempos del #MeToo	
Claudia Salazar Jiménez.....	101
De lo oral a la escritura	
Graciela Huinao.....	107
Sobre Berta Cáceres, Maricela Tombe y Sara Bell.....	110
La escritura de mujeres en el Chile de los 80	
Soledad Fariña.....	111
La brecha y la membrana	
Carlos Labbé.....	123
Sobre Mujeres Creando.....	130

Coloquio de traducción de Afest
Afest's Translation Colloquium

The Translation Colloquium at Afest: Looking Back to the Future	
Heather Cleary.....	133
Translating Alejandra Castillo	
Arielle Concilio.....	137
Feminismos del segundo sexo <i>Feminisms of the Second Sex</i>	
Alejandra Castillo.....	142
Translating Nicolás Poblete	
Sarah Bruni.....	152
Concepciones [fragmento] <i>Concepciones [excerpt]</i>	
Nicolás Poblete.....	154
Sobre las niñas del Hogar Virgen de la Asunción.....	165
Translating Nadia Prado	
Lizzie Davis.....	166

Poemas de Jaramagos Poems from Jaramagos	
Nadia Prado.....	168
Poemas escogidos Selected Poetry	
Gladys González.....	182
Translating Mónica Ramón Ríos	
Robin Myers.....	200
Autos que se queman [fragmento] Cars on Fire [Excerpt]	
Mónica Ramón Ríos.....	202
Sobre Carolina Sanín.....	213
Translating Mercedes Roffé	
Rebekah Smith.....	214
Poemas de Diario ínfimo Poems from Infinitesimal Diary	
Mercedes Roffé.....	216
Translating Graciela Huinao	
Margaret Towner.....	242
Poemas de Walinto Poems from Walinto	
Graciela Huinao.....	246
Sobre el Premio Nacional de Literatura de Chile.....	261
Translating Sara Uribe	
Charlotte Whittle.....	262
Frito-Lay Frito-Lay	
Sara Uribe.....	264
Sobre Carmen Aguirre.....	281
Debates por venir	
Entre el desmán político y la mano poética	
Diamela Eltit.....	285
El alba de una futuridad	
Mónica Ramón Ríos.....	291

**DISCURSOS,
CONFERENCIAS
Y DEBATES DE AFEST**

INAUGURAL ADDRESS

Mónica Ramón Ríos

translated by Robin Myers

Welcome to the inaugural session of Afest. My name is Mónica Ramón Ríos and I'm the organizer of this event. I'd like to tell you how thrilled and happy I am to see you all here tonight. Your presence brings a year and a half's work to fruition, and it embodies a belief in one of literature's great potentialities: through fiction, story-making, and aesthetic acts, we can forge social bonds.

When I began to organize this event in 2015, the sociopolitical context of the American continent was very different than it is now. Then, the need to create a literary gathering for women writers went hand in hand with the desire to inform readers in the United States about the density and complexity of Latin American literature today. That is, the idea emerged from my own discomfort about the fact that Latin America is legible only through the few writers circulating in the media, cosmopolitan publishing houses, and the specialization of writers as limited by this market. At the same time, within the academic field, I sensed how this circulation was affecting programs of study focused on Latin American literature—programs that, in my view, should be constantly broadening their conceptions of literature and reading across the continent, rather than imposing theoretical and commercial mechanisms onto this complex textual corpus. This isn't a question of access alone. It exposes, too, the lack of readerly contexts: those that offer keys and enclaves for reading local poetics.

Literature was also playing a part in the protest movement against the femicides and indigenous genocides perpetrated

DISCURSO INAUGURAL

Mónica Ramón Ríos

Les doy la bienvenida a la sesión inaugural del Afest. Mi nombre es Mónica Ramón Ríos y soy la organizadora de este evento. Quiero expresarles mi felicidad y emoción de verlos a todos reunidos aquí esta noche. En su presencia se concreta un año y medio de trabajo, y el convencimiento de una potencialidad existente en la literatura: la de materializar a través de la ficción, del fabular y del acto estético, vínculos sociales.

Cuando empecé a organizar este evento en 2015, el contexto sociopolítico de América era muy diferente; en ese entonces, la necesidad de crear un encuentro literario entre escritoras tenía como objetivo actualizar a la comunidad lectora de Estados Unidos sobre la densidad literaria existente en Latinoamérica. Es decir, emergía de la incomodidad que me producía la idea de que Latinoamérica es inmediatamente legible a través de los pocos escritores que circulan por los medios, las editoriales cosmopolitas y la especialización del escritor delimitado por ese mercado. Al mismo tiempo, en el campo académico detecté cómo esa circulación afectaba los programas de estudios sobre literatura latinoamericana, programas que, a mi entender, deberían estar constantemente ampliando las concepciones del fenómeno literario y las lecturas sobre el continente, en vez de imponer mecanismos teóricos y mercantiles sobre ese complejo corpus textual. Esto no es únicamente un asunto de acceso, sino que hace evidente la falta de contextos lectores, esos que proporcionan claves y enclaves para leer poéticas locales.

Además de eso, la literatura también cumplía un rol en relación al movimiento de protesta contra los femicidios y el genocidio indígena llevado a cabo por los estados, que continúa

by various states, and which is ongoing in communities across Central America, the Andean area, the Amazon, the Caribbean, and the Southern Cone. The social movements and diverse civil society organizations in which some Afest-affiliated writers have participated (and still do) helped update a long history of feminist thought: a history of political and cultural projects dedicated to resisting the brutal weapons of capitalism; a state that condones the assassination of local leaders; and a system that allows women to be murdered in the houses and on the streets of their everyday lives. Literature is obsessed with the dead female body, an indolent image of the minoritization imposed on much of the population. Afest emerged at a time of growing need to recover the feminist memory as an instrument of protest amid an upsurge of liberal feminism, one easily appropriated by entities working to further entrench a system that has much of the planet's southern demographic engaged in constant struggle against the apparatus of subjugation.

Between then and now, however, the context has changed. In Latin America, in a coordinated movement among right-wing groups, three women-led governments were disassembled, one of which is barely surviving¹. Recent events in Argentina, Brazil, and perhaps in Chile—time will tell—preceded the reemergence of fascism in countries of the North Atlantic empire, internally bolstering the xenophobic, colonialist, capitalist, and dismantling policies of the social plot that the United States has consistently executed in our nations. With the development and expansion of intersectional feminism, women in the US have succeeded in incorporating a systematic, transnational critique—one that has been implemented for decades both in Latin America and in the US— into their philosophies and strategies of resistance. This is a strategic movement against a transnationally organized right wing, hoarding affectivities against continually minoritized subjects.

¹ Michelle Bachelet's government, by the time of this address.

en varias comunidades de Centroamérica, la zona andina, la Amazonía, el Caribe y el Cono Sur. Los movimientos sociales y las variadas organizaciones ciudadanas en las que participaron y participan varias escritoras afines a nuestro Afest, actualizaron un largo pensamiento feminista en torno al cual se articularon conceptos y prácticas políticas y culturales para una resistencia contra las salvajes armas del capitalismo, contra un estado que condona los asesinatos de las líderes locales y un sistema que permite que las mujeres sean asesinadas en las casas y las calles de su cotidianidad. La literatura está obsesionada con el cuerpo muerto de la mujer, imagen indolente de la minoritarización de gran parte de la población. El Afest surgió en un momento en que se hacía urgente recuperar la memoria feminista como arma de protesta frente al surgimiento de un feminismo de corte liberal, capaz de ser apropiado por entidades que profundizan un sistema que tiene a gran parte de la demografía del sur de este globo en constante lucha contra sus aparatos de sumisión.

Pero desde aquel momento el contexto ha cambiado: en Latinoamérica, en un movimiento coordinado entre los grupos de derecha, se desmantelaron tres gobiernos liderados por mujeres, uno de los cuales sobrevive apenas¹. Los acontecimientos de Argentina, Brasil, y quien sabe si Chile, antecedieron la reaparición del fascismo en los países del imperio noratlántico, que sincera hacia dentro del país las políticas xenófobas, colonialistas, capitalistas y desmanteladoras de la trama social que Estados Unidos ha llevado a cabo consistentemente en nuestros países. Con la actualización y ampliación del feminismo interseccional, las mujeres en Estados Unidos han logrado incorporar una crítica sistemática y transnacional que se ha llevado a cabo durante décadas tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos. Y este es un movimiento estratégico en contra de una derecha que se organiza transnacionalmente, acaparando las afectividades en contra de sujetos en proceso constante de minoritarización.

El Afest como “encuentro” es un programa político que

1 El gobierno de Michelle Bachelet en Chile, al momento de este discurso.

As an “encuentro,” Afest is a political program that advocates for transnational, trans-genre, and trans-identity connections, and it seeks to change the structures that minoritize us in our lives and as we practice our craft. Afest proposes a dialogue at the junction between an academic conference, a poetry reading, and a political rally, and it brings together writers, academics, translators, editors, and writers in this space. The model for today’s and tomorrow’s sessions is the assembly, a format that focuses on the future awaiting the community in attendance now.

I do not propose that Afest “found” anything, a practice I immediately associate with state violence. Instead, I hope it will join a series of events that have contextualized the discursively densest and most radical literatures being produced on this continent, in both Spanish and English. By this I mean the early twentieth-century feminist congresses and conferences held in Buenos Aires, Montevideo, and Santiago; the gatherings of Latin American writers in the United States; our own university assemblies; and the International Congress of Latin American Women’s Literature held in Santiago de Chile in 1987.

In the spirit of that congress, which took place almost thirty years ago, Afest doesn’t exist under the auspices of any particular institution. It exists, rather, in the coming-together of collaborations, motivations, and desires with respect to how literature and language are conceived in our environments. Therefore, it is both a proposal and an experiment in how to consider the circulation of literature today. The name “Afest” evokes the idea of a “fiesta” or festival, but it also evokes the idea of affection, the affective: it’s an encounter that reaches beyond the podium, beyond literary exercise. It is, in short, a hotbed of bodies, languages, concepts, theories, and literatures.

The “A” in Afest acknowledges that women intellectuals and writers have long addressed this culture of affectivity, broadening its categories to focus more on social connections than on a sadomasochistic exercise of love, marriage, or the maternal role. Here I turn to the conceptual richness of Alexandra Kollontai’s “winged

aboga por los vínculos transnacionales, transgénéricos y transidentitarios, en busca de cambios a aquella estructura que nos minoritariza en la vida y en el ejercicio de nuestra disciplina. El diálogo propuesto por este Afest sucede en una convergencia entre el congreso académico, la lectura poética y el mitin político, y funciona como un encuentro entre escritoras, académicos, traductores, editores y lectores. El modelo de las sesiones de hoy y de mañana es la asamblea, una práctica que se articula en torno al futuro de la comunidad que asiste.

Mi propuesta es que este encuentro no tiene carácter fundacional, una práctica que de inmediato relaciono con la violencia de estado, sino que se posiciona en una sucesión de eventos que proporcionaron contextos a las literaturas más densas y radicales producidas en castellano e inglés en este continente: los congresos y conferencias feministas de principios del siglo XX en Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile; los encuentros de los escritores latinos en Estados Unidos; las asambleas universitarias de las que participamos y el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana realizado en Santiago de Chile en 1987.

En el espíritu de ese Congreso, que se llevó a cabo hace treinta años, Afest no sucede bajo el alero de ninguna institución en particular, sino en la convergencia de colaboraciones, pulsiones y deseos sobre cómo concebir la literatura y el lenguaje en nuestros entornos. Es, por lo tanto, una propuesta y un experimento de cómo pensar la circulación de la literatura en la actualidad. El nombre Afest remite a la idea de fiesta, de festival, pero en particular a la idea de afecto: es un encuentro más allá del podio o del ejercicio literario, un hervidero de cuerpos, lenguas, conceptos, teorías y literaturas.

La «A» de este Afest reconoce que esa cultura del afecto ha sido tematizada por las intelectuales y las escritoras mujeres, ampliando sus categorías para pensar en los vínculos sociales más que en un ejercicio sadomasoquista del amor, del matrimonio o del vínculo materno. Convoco aquí la densidad conceptual del «Eros alado» de Alexandra Kollontai, el vínculo fraterno presentado por Rosario Orrego, la cultura del cuidado de Audre Lorde, el amor libre de la poeta chilena anarquista Ana Rosa y la

Eros,” the fraternal bond portrayed by Rosario Orrego, Audre Lorde’s culture of self-care, the anarchist Chilean poet Ana Rosa’s free love, and the feminist solidarity that marks our present-day demonstrations. I want to stress here that my intention isn’t to essentialize women; the idea is to explore the theoretical range that proliferates in the context of solidarity among minoritized subjects. Put another way, this “A” emphasizes how some of our bodily markings position us in terms of subjection in our workplaces, at home, on the street, in the political realm, in the act of speaking up, and in relation to our disciplines.

With the “A” in Afest, I want to underscore the potentialities that emerge when we recognize similar experiences in others and stop defining ourselves in the terms of the master, the boss, the leader, or capital—all of whom collude in administering material distribution and the application of rights. This Afest sees our encounter as a way to implement the ethics of recognition among each other—as others—and to untangle the categories and systems of power that have minoritized us. In this sense, my intention isn’t that we create an alternative literary field, but that we redefine the categories, histories, and narratives we use to read each other. To explore the unfolding of what Julieta Paredes has called our “categorías envolventes”: the many complex layers of body, materiality, spirituality, community, technologies, and so on, that encompass every aspect of our existence.

As a writer, I myself was shaped by the thinking of those women who organized or presented their work at the International Congress of Latin American Women’s Literature in 1987. They helped me understand what it means for a woman to take up the words and history contained in other women’s literary work. It imbued my own writing with the realization that poetics are also politics. And it offered me a critical framework for understanding the differences between these two moments, 1987 and 2017, as well as what it takes to organize such an event in the US as compared to the South. I see this gathering as an occupation of imperial territory through language. Over these thirty years, we have witnessed the development of a capitalist system that has

solidaridad feminista que se vive en las manifestaciones actuales. Con esto, quiero recalcar que esto no se trata de la esencialización de la mujer, sino de la proliferación de teorías que surgen en el contexto de la solidaridad entre sujetos minoritarizados. Dicho de otro modo, esta «A» recalca cómo ciertas marcas de nuestros cuerpos nos posicionan en términos de sujeción en nuestros lugares de trabajo, en nuestras casas, en las calles, en la política, en el acto de tomar la palabra y en relación a nuestros campos disciplinarios.

Con esa «A» del Afest quiero recalcar las potencialidades que surgen cuando reconocemos en los otros una situación similar y dejamos de definirnos por el amo, el jefe, el líder o el capital, todos ellos coludidos para administrar la distribución material y de derechos. Este Afest propone el encuentro como una puesta en práctica de la ética del reconocimiento del otro, con la posibilidad de desentrañar las categorías y los sistemas de poder que nos minoritarizan. No estoy proponiendo con esto crear un campo literario alternativo, sino redefinir las categorías, las historias y las narrativas con que nos leemos unas a otras. Investigar lo que Julieta Paredes ha llamado nuestras categorías «envolventes»: una existencia que se desenvuelve en capas múltiples y complejas que cruzan cuerpo, materialidad, espiritualidad, comunidad, tecnologías y así, hasta abarcar todos los aspectos de nuestra existencia.

El pensamiento de aquellas escritoras que organizaron o presentaron en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana de 1987 me formó como escritora; también me ayudó a entender el peso que conlleva que una mujer tome la palabra y la historia alojada en el ejercicio literario de las mujeres. Dotó mi trabajo literario de la comprensión de que las poéticas son también políticas. También me heredó un aparato crítico que me permite entender las distancias que existen entre estos dos momentos, el 87 y el 17, y qué significa hacer un encuentro en Estados Unidos, a diferencia de hacer uno en el sur. Tomo este encuentro como una ocupación de un territorio imperial a través de la palabra. En estos treinta años, hemos visto el desarrollo de un sistema capitalista que ha consistentemente desmantelado nuestra capacidad de acción colectiva para influir en la política; hemos visto cómo aquellos conceptos propuestos en 1987 han

consistently dismantled our own capacity for collective action as a way to influence political activity. We have seen how the concepts proposed in 1987 have altered their operability in the social arena. But I can also see, in what these women were doing in 1987, the creation of a literary field that compels us to create, collaborate, and listen to each other.

There are many women writers who should be here with today and were unable to attend. I convene their presences and their poetics, and I invite all of you to recreate these gatherings in different parts of the world and under the leadership of different organizers. But I also want to thank everyone who has helped me make Afest a concrete reality. Neither my ideas nor the event itself would have been possible without their continual dialogue, without their generous attention to countless details. Many, many people had the necessary vision—and the necessary madness—to visualize this encounter in their own institutions and in practicing their own craft. I'm grateful to the organizers, moderators, producers, and translators. And, of course, I'm grateful to the writers, participants, and readers. Thank you for coming and making this experience so important and so unique. It would take me a long time to name each and every one of you individually, but I invite you all to consult our program and explore their work on our website. Above all, I invite you to join us, to debate and interact in the way that feels most fruitful.

Thank you very much.

modificado su operatividad en la arena social. Pero también puedo detectar en la práctica de esas mujeres en 1987 la creación de un campo literario que nos conmina a la generosidad, a la colaboración y nos activa la escucha.

Hay muchas escritoras que deberían estar aquí y no pudieron venir. Convoco sus presencias y sus poéticas, llamando a todas ustedes a replicar estos encuentros en distintos lugares del mundo y de la mano de distintas organizadoras. Pero quiero agradecer también a todas esas personas que me ayudaron a la concreción de este Afest. Mis ideas y este encuentro no habrían sido posible sin el diálogo constante y la atención prestada a los mil y un detalles. Son muchísimas personas que tuvieron la visión y la locura suficiente para visualizar este encuentro en sus instituciones y en el ejercicio de sus disciplinas. Agradezco a las organizadoras, moderadoras, productoras y traductoras. Por supuesto, agradezco a las escritoras, a los participantes y lectores: gracias por venir y hacer que este encuentro sea importante y único. Me demoraría muchísimo en nombrar a cada una de estas personas; las invito a revisar nuestro programa y ver los detalles de sus trabajos en nuestra página web, y sobre todo los invito a que vengan a debatir e interactuar de la forma que deseen.

Muchas gracias.

Milagro Sala nació en San Salvador de Jujuy, Argentina, en 1964. Fue detenida el 16 de enero de 2016 en su casa, después de más de un mes de acampe en la plaza frente a la Casa de Gobierno en protesta por las medidas estatales para el registro de cooperativas, que buscaban desarticular entre otros a la organización Tupac Amaru, a la que pertenece.

Más de dos años después, Milagro Sala sigue detenida sin un proceso judicial consistente y en huelga de hambre.

Mond

Work Group A

Place: King Juan Carlos Center (NYU)

53 Washington Square South (between Thomson and Sullivan)

Room 112 - Portrait Room (Screening room)

9:00 am

Coffee

9:30 am – 12:00 pm

Session A1: Conceptos del Congreso del 87: Feminismo y femenino en la literatura

Moderator: Mónica Ríos

Speakers: Carmen Berenguer, Carmen Ollé

1:30 pm – 4 pm (in English)

Session A2: Creating concepts for today. Women's literature against authoritarianism, fascism, and capitalism

Moderator: Gabriel Giorgi

Speakers: Cristina Rivera Garza, Helena Maria Viramontes

Tuesd

Work Group A

Place: King Juan Carlos Center (NYU)

53 Washington Square South (between Thomson and Sullivan)

Room 112 - Portrait Room (Screening room)

9:00 am

Coffee

9:30 am – 12 pm

Session A3: Invocando tradiciones. Lecturas de escritoras latinoamericanas

Moderator: Paulina Soto Riveros

Speakers: Lila Zemborain, Nona Fernández; Mercedes Roffé

1:30 pm – 4 pm

Session A4: Poéticas actuales y conceptos operativos para el futuro

Moderator: Claudia Salazar

Speakers: Nadia Prado, Graciela Huinao

Opening Sessi

87/17: Treinta años de las polí

Where: Instit

Speakers: Carmen Berenguer, Mariel

Video screening: "Congreso de literatu

FEST

latinoamericanos en Nueva York

Marzo - 1 de abril, 2017

Monday, March 27th

Work Group B

Place: King Juan Carlos Center (NYU)

53 Washington Square South (between Thomson and Sullivan)

Room 215 - Library

9:00 am

Coffee

9:30 am – 12:00 pm

Session B1: Conceptos del Congreso del 87: Margen y género en la literatura

Moderator: Javier Guerrero

Speakers: Mariela Dreyfus, Lina Meruane, Marcia Mogro

1:30 pm – 4 pm

Session B2: Creando conceptos operativos hoy. Literatura de mujeres contra el feminicidio

Moderator: Licia Fiol-Matta

Speakers: Sara Uribe, Alejandra Castillo

Monday, March 28th

Work Group B

Place: King Juan Carlos Center (NYU)

53 Washington Square South (between Thomson and Sullivan)

Room 215 - Library

9:00 am

Coffee

9:30 am – 12 pm

Session B3: Invocando tradiciones. Lecturas de escritoras latinoamericanas II

Moderator: Germán Garrido

Speakers: Soledad Fariña, Carlos Labbé, Mariana Graciano

1:30 pm – 4 pm

Session B4: Poéticas actuales y conceptos operativos para el futuro

Moderator: Paulina Soto Riveros

Speakers: Mónica Ríos, Gladys González

Session / Sesión inaugural

Poéticas literarias de las mujeres y los sexos

Autógrafa Cervantes NY, 7pm

Speakers: Mariela Dreyfus, Alejandra Castillo and Mónica Ríos

Topic: "La escritura femenina latinoamericana", by Loty Rosenfeld

DISAPPROPRIATION FOR BEGINNERS

Cristina Rivera Garza
translated by Robin Myers

*I have now spoken in various gatherings about the concept of disappropriation—initially with reference to my book *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (Mexico: Tusquets, 2011), which is being translated into English by Robin Myers as *The Restless Dead: Necrowritings and Disappropriation*. Throughout these conversations, which have emerged from incisive questions, remarks, and suggestions of all kinds, I have gradually forged a more cohesive—and perhaps clearer—version of the same concept, though it remains (as it should) unfinished¹. The dictionary itself, in its most basic definition of the term (disappropriate: to remove something that has been allocated to someone), offers a call to action. It has involved and still involves the critical renunciation of what capital-L Literature does and has done: appropriating others' voices and experiences for its own benefit and its own hierarchies of influence. Disappropriation has involved, and still involves, exposing the mechanisms that permit an unequal exchange of labor: the labor that uses the language of collective experience for the author's individual gain. The comprehensive goal of disappropriation was, and is, to return all writing to its plural origin, and thus to construct future horizons in which writing joins the assembly in order to participate and contribute to the common good.*

A simultaneously backward and forward movement, disappropriation uncovers the past and blazes trails into the future at the

¹ Special thanks to Saúl Hernández Vargas for his comments and edits (Author's Note).

DESAPROPIACIÓN PARA PRINCIPIANTES

Cristina Rivera Garza

He hablado ya en bastantes foros sobre el concepto de desapropiación, en discusión primero en el libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (México: Tusquets, 2011). Entre una y otra conversación, a lo largo de los diálogos que han resultado de preguntas incisivas, llamadas de atención y sugerencias varias, he ido fraguando una versión más concisa, tal vez un poco más clara, aunque siempre inacabada, del mismo¹. Ya desde el diccionario, la definición básica del término (*desapropiarse*: dicho de una persona: desposeerse del dominio de lo propio) llama a la acción. Se trataba y se trata de renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia. Se trataba y se trata de poner en claro los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. Todo con el fin de regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común.

En un inicio, pues, el término intentaba describir el tipo de trabajo escritural que, en una época signada por la violencia espectacular de la así llamada guerra contra el narco, se abría para incluir, de manera evidente y creativa, las voces de otros,

1 Un agradecimiento especial a los comentarios y revisiones de Saúl Hernández Vargas (Nota de la autora).

same time. Initially, then, the term served to describe the kind of writing that, in an era marked by the spectacular violence of the so-called War on Drugs, would open itself up to include the voices of others in evident and creative ways, taking care to avoid the obvious risks: subsuming them into the author's own reach or reifying them in unequal exchanges characterized by profit or prestige for a select few. Critical and celebratory, always carried out in cooperation with others, disappropriation (in writing) issues a warning about what is in danger here and now: the construction of communal/popular horizons that secure the collective re-appropriation of the material wealth available, as Raquel Gutiérrez has argued².

But this entire lattice of ideas must be broken down, must be moved gently forward. Hence this version. I say that it is "for beginners" in hopes of reproducing, with a playful echo, the titles of the many different manuals that promise (often truthfully) that all of us will be able to use their instructions and knowledge for good. I also call it "for beginners" because, strictly speaking, that's what all of us are when—with any luck—we learn something from others.

1. Writing is work

Writing is not the result of inexplicable individual inspiration, but rather a form of material labor undertaken by concrete bodies in contact—tense, volatile, unresolved contact—with other bodies at specific times and in specific places. Writings, in other words, are bodies in contexts. As these bodies engage in contact with the common good that is language itself, the work of writing participates in different processes of production and reproduction of social wealth. In this sense, a writer doesn't represent reality. Rather, she presents it (that is, she produces it) in relation (or not) to literary traditions for their future reproduction through reading.

² See Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares: Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2017).

cuidándose de esquivar los riesgos obvios: subsumirlas a la esfera del autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia o el prestigio. Crítica y festiva, siempre con otros, la desapropiación hace —desde la escritura— un llamado de alerta para lo que está en juego: la construcción de horizontes comunitario-populares que aseguren la reapropiación colectiva de la riqueza material disponible, como argumentaba Raquel Gutiérrez².

Pero todo este entramado de ideas precisa de un desglose. Un ir en calma. De ahí esta versión. La llamo «para principiantes» con el fin de reproducir en un eco jocosos los títulos de esos muchos y variopintos manuales que nos prometen, a menudo verazmente, que todos podemos utilizar sus instrucciones y saberes para bien. También los llamo «para principiantes» porque, en sentido estricto, eso somos todos cuando, con algo de suerte, aprendemos los unos de los otros.

1. La escritura es un trabajo

La escritura no es resultado de una inspiración tan inexplicable como individual, sino una forma de trabajo material de cuerpos concretos en contacto —tenso, volátil, irresuelto— con otros cuerpos en tiempos y lugares específicos. Las escrituras, en otras palabras, son cuerpos en contextos. En su contacto con ese bien común que es el lenguaje, el trabajo de la escritura participa de distintos procesos de producción y reproducción de riqueza social. La que escribe, en este sentido, no representa la realidad, sino que la presenta, es decir, la produce, en relación a tradiciones literarias, o no, para su futura reproducción en forma de lectura.

² Ver Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2017).

2. Literature is an appropriation of what isn't literature

*Just as Jacques Rancière argued that all art, when well-studied, is a form of appropriation of what isn't art, we could also say that all literature is a form of appropriation of what isn't literature. Indeed, in *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, a translation by Zakir Paul that was published by Verso, Rancière meticulously analyzes 14 scenes that demonstrate how contact with and the incorporation of non-artistic experiences marks the beginning of what we call art, or the aesthetic regime of art, today.³ Because he believes that the rise of the arts in the West occurred precisely when the hierarchies established between the mechanical arts (handicrafts) and the fine arts (the pastime of free men) begin to shift, Rancière searches for that moment, or its echo, in every scene he analyzes. This is isn't vision of someone pursuing the marginal or the strange for its exotic value, but rather that of someone who wants to put it where it belongs: right where it was decided—gradually, and in contexts of great social and cultural tension—what defines art and what kinds of practices and knowledge would be so classified over time.*

[V]ulgar figures of genre painting, the exaltation of the most prosaic activities in verse freed from meter, music-hall stunts and gags, industrial buildings and machine rhythms, smoke from trains and ships reproduced mechanically, extravagant inventories of accessories from the lives of the poor.

All of this attracts our attention not as odd examples of what remained in the past, but as moments when the experience of sensitivity—the ways in which we perceive and are affected by what we perceive—are challenged and transformed. This is, indeed, an alternative history, if not an entirely opposite one,

3 Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Zakir Paul (New York: Verso, 2013).

2. La literatura es apropiación de lo que no es literatura

Así como Jacques Rancière argumentaba que todo arte es, bien estudiado, una forma de apropiación de lo que no es arte, es posible decir que toda literatura es una forma de apropiación de lo que no es literatura. En efecto, en *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, una traducción de Zakir Paul publicada por la editorial Verso, Rancière analiza detalladamente 14 escenas en las que se demuestra cómo el contacto y la incorporación de experiencias no artísticas marca el inicio de lo que denominamos arte, o el régimen estético del arte, hoy en día³. Porque cree que el surgimiento de las artes en Occidente ocurre precisamente cuando las jerarquías establecidas entre las artes mecánicas (artesanales) y las bellas artes (el pasatiempo de hombres libres) empiezan a vacilar, Rancière busca ese momento, o el eco de ese momento, en cada escena analizada. No es ésta la visión del que persigue lo marginal o raro por su valor exótico, sino de quien busca colocarlo en su justo sitio: ahí donde se decidieron poco a poco y en contextos de gran tensión social y cultural qué es arte o a qué tipo de prácticas y saberes le llamaríamos así con el paso del tiempo.

Las figuras vulgares de pinturas menores, la exaltación de las actividades más prosaicas en el verso liberado de la métrica, los números del music-hall, los edificios industriales y los ritmos de las máquinas, el humo de los trenes y los barcos reproducidos mecánicamente, los extravagantes inventarios de los objetos de las vidas de los pobres,

todo ello atrae nuestra atención no como raros ejemplos de lo que se quedó en el pasado, sino como ejemplos de esos instantes en que se reta y se transforma la experiencia de lo sensible, así como los modos en que percibimos y nos vemos afectados por lo que percibimos. Es una historia alternativa, si

3 Hay una traducción al español: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 2013).

to the accounts that present the growing autonomy of art as a natural and therefore inevitable development. A similar story starts to be told from the perspectives of post-autonomous literatures, including that of Josefina Ludmer, that have already shaken off the spell cast by the spontaneous, incorporeal, and merely individual production of literature.⁴

3. Other people's materials

Even if we talk about ourselves when we write, we are already, by the very act of writing, talking about others. There is no account of *I* that isn't, simultaneously and necessarily, an account of *you*, as Judith Butler reminds us in *Giving an Account of Oneself*⁵. Not only is it true that the language we write with contains both history and conflict; not only is the language we access, and which accesses us, already charged with experience and time. It is also true that the stories told with that language (or, better put, embodied by it) are the stories of others: from grandmothers' famous tales and the stories we hear in passing to the accounts contained (and authorized) in other books. The solitary figure of the author has helped conceal the complex relations of "shareng" (see point 8, below) and exchange that generate, in turn, the different forms of writing that she—with support from entrenched hierarchies of capital-L Literature—has generally claimed as her own. In this way, the appropriating author is a cover-upper in the literal and not necessarily moral sense of the term. Disentangling the materialities immersed in those authorial claims is the work of disappopriation.

4 Josefina Ludmer, *Literaturas post-autónomas*, <https://palabraimageninfod.files.wordpress.com/2015/07/literaturas-postautc3b3nomas-ludmer.pdf>

5 Judith Butler, *Giving an Account of One Self* (New York: Fordham University Press, 2005)

no es que opuesta, a los recuentos que presentan a la creciente autonomía del arte como un desarrollo natural y, por lo tanto, ineludible. Una historia similar empieza a ser contada desde las perspectivas de las literaturas post-autónomas, entre ellas la de Josefina Ludmer, que ya han escapado del encanto que dicta la producción espontánea, incorpórea, y meramente individual de la literatura⁴.

3. Los materiales ajenos

Incluso si al escribir hablamos de nosotros mismos, estamos ya, en el acto de escribir, hablando de otros. No hay recuento de yo alguno que no sea, al mismo tiempo y de manera necesaria, un recuento del tú, nos recordaba Judith Butler en *Giving an Account of One Self*⁵. No solo es cierto que el lenguaje con el que escribimos es uno con historia y con conflicto —un lenguaje al que llegamos y que nos llega cargado de experiencia y de tiempo—, sino que las historias ahí relatadas, o mejor, encarnadas, son de otros: desde los famosos relatos de las abuelas, las historias oídas al pasar, hasta los recuentos de otros libros. La figura solitaria del autor, con sus prácticas de devorador y su estatuto de consumidor genial, ha encubierto la serie de complejas relaciones de intercambio y de compartencia a partir de las cuales se generan las distintas formas de escrituras que, luego, firma como propias. El autor que apropia es, así, un encubridor en el sentido literal, y no necesariamente moral, del término. Desentrañar las materialidades inmersas en esas firmas autoriales es tarea de la desapropiación.

4 Josefina Ludmer, *Literaturas post-autónomas*, <https://palabrainimageninfod.files.wordpress.com/2015/07/literaturas-postautc3b3nomas-ludmer.pdf>

5 Judith Butler, *Giving an Account of One Self* (New York: Fordham University Press, 2005).

4. Geological writings

Disappropriation becomes visible and authorial appropriation becomes tangible. In doing so, disappropriation spotlights the work undertaken by practitioners of a language when others (some of whom are members of the very same group) turn it into writing. Thus, disappropriation exposes the plurality that precedes individuality in the creative process, opening a window onto the material layering often concealed by appropriative texts. In other words, disappropriation reveals the communal work of a language's practitioners and marks it as a source of creative work itself. In turn, it shows us the forms of self-production and the stories shared by collective subjects of enunciation. More than denouncing appropriation by means of an opposite discourse (often based on the same appropriative logic), disappropriation announces it; that is, it cracks it open, manifesting it in aesthetically relevant ways. Far from serving as a police force that hunts down any instance of appropriation in sight, the disappropriative aesthetic produces writing strategies that embrace, welcome, and ultimately incorporate—in open, playful, and non-conformist ways—the writing done by others. In producing layers upon layers of connection to language as mediated by others' bodies and experiences, disappropriative writings are geological writings.⁶ As a result, its way of "appearing" is usually attained by means of many different re-writing strategies, including excavation, recycling, and juxtaposition. While academic protocols make use of quotation marks and the bibliographical framework to account for its discourse-appropriating relationships through textual citations, disappropriative aesthetics draw from broader and more varied resources—linked, or not, to specific literary traditions, and also and more often linked to digital technology.

6 See the concept of the geology of violence in Sergio Villalobos Ruminott, *Heterografías de la violencia: Historia, nihilismo, destrucción* (Buenos Aires: Ediciones la Cebra, 2016).

4. Escrituras geológicas

La desapropiación vuelve visible —mejor, tangible— la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. La desapropiación, así, desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo. Deja ver, pues, las formas de autoproducción y las tramas en común de los sujetos colectivos de enunciación. Más que denunciar la apropiación desde un discurso adyacente (fincado, a menudo, en una misma lógica apropiativa), la desapropiación la anuncia, es decir, la pone de manifiesto de maneras estéticamente relevantes. Lejos de ser una policía a la caza de apropiaciones varias, la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y dan la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas⁶. Por eso, su forma de “aparecer” suele conseguirse a través de diversas estrategias de re-escritura, dentro de las cuales se pueden contar a las así llamadas excavación, reciclaje, yuxtaposición. Si bien los protocolos académicos se sirven de las comillas y del aparato bibliográfico para dar cuenta de las relaciones de apropiación de sus discursos a través de la cita textual, las estéticas desapropiativas echan mano de recursos más amplios, más diversos, ligados, o no, a tradiciones literarias específicas y, ligados también, con más frecuencia, a la tecnología digital.

⁶ Ver el concepto de geología de la violencia en Sergio Villalobos Ruminott, *Heterografías de la violencia. Historia. Nihilismo. Destrucción* (Buenos Aires: Ediciones la Cebra, 2016).

5. The unpayable debt

*Debt is the foundation of the post-financial capitalism we inhabit. The debt that made us social, according to Nietzsche, stalks us like a hungry dog around every corner. We are born with a debt. Over the course of our lives, all it does is increase. If the universe and its expenses have anything to teach us, especially in the United States, it's that the debt never stops growing. When we demand payment, the debt ties us down, determining every decision of our adult existences. From our clothes to our cars to our homes, the objects that render us indebted subjects therefore imprison us. Which is why, instead of covering the debt, Fred Moten and Stefano Harney propose exactly the opposite in *The Undercommons*. They propose increasing it: making it so enormous that it becomes impossible to pay.⁷ When disappropriation sets out to expose the links of debt that bind writing to a language's practitioners, what it actually does is default on the debt. A writer has no responsibility to others (which is optional); she is indebted to others (which is structural). This isn't a moral debt; it's a material one, because writing is labor. More than proof of the debt, writing, in its disappropriative form, is the debt in and of itself. The greater, longer, and more outrageous the writing is, the greater, larger, and more outrageous the debt is too. When we write disappropriatively, we aren't (un)covering the debt; we're discovering it.*

6. The communalist book

*The heart of Floriberto Díaz's theory of communality beats with the energy and effort of the labor that produces and reproduces social wealth. This isn't the salaried work through which bodily energy is exchanged for money, but rather that other kind of mandatory work, *tequio*, or collective service. In this way, in or-*

⁷ Fred Moten and Stefano Hareny, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013).

5. La deuda impagable

La deuda constituye la base del capitalismo post-financiero en el que vivimos. La deuda que, según Nietzsche, nos volvió sociales, nos acecha como un perro hambriento a la vuelta de toda esquina. Nacemos con una deuda y, a lo largo de la vida, no hacemos sino acrecentar esa deuda. Si algo enseña la universidad con sus altos costos, sobre todo en Estados Unidos, es que la deuda no deja de crecer nunca. Al exigir un pago, la deuda nos ata, determinando cada decisión de la vida adulta. Desde la ropa hasta la casa, pasando por el auto, los objetos que nos vuelven sujetos en deuda nos encarcelan. Por eso, en lugar de cubrir la deuda, Fred Moten y Stefano Harney proponen lo contrario en *The Undercommons*. Proponen acrecentar la deuda, volverla tan enorme que se vuelva impagable⁷. Cuando la desapropiación se propone sacar a la luz los lazos de deuda que atan a la escritura con los practicantes de una lengua, lo que hace en realidad es impagarla. El escritor no tiene una responsabilidad con los otros; tiene una deuda con los otros. La deuda no es moral, sino material (la escritura es trabajo). Más que la prueba de esa deuda, la escritura en su forma desapropiativa es la deuda misma, la deuda en sí. Entre más grande, larga, inaudita la escritura, más grande, larga, inaudita la deuda. Cuando escribimos desapropiativamente decimos no (en)cubriremos la deuda, la descubriremos.

6. El libro comunalitario

En el corazón de la teoría de la comunalidad de Floriberto Díaz palpita la energía y el desgaste del trabajo que produce y reproduce riqueza social. No se trata aquí del trabajo asalariado a través del cual se intercambia energía corporal por dinero, sino de esa otra forma de trabajo obligatorio, de servicio que es el

⁷ Fred Moten y Stefano Hareny, *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Pronto en traducción al español como *Los abajocomunes*, por Cristina Rivera Garza y Juan Pablo Anaya.

der to exist and be enunciated, Díaz's "I" doesn't only call for the "you" as referenced by Butler, but also for the we embodied by a communality in which *tequio* and the assembly are inexorable.

Constructed along vertical and horizontal axes, an account of the I in a communalist mode—a communalist book—would have to be located materially along the horizontal axis that specifies:

1. Where I sit and stand;
2. On the portion of the earth occupied by the community to which I belong in order to be myself;
3. The earth, as for all living beings.

The communalist book of the I would return, then, along vertical axes: "3. The universe; 2. The mountain; 1. Where I sit and stand." Like other theorists of communality, Díaz approaches the community "as something physical"; that is,

the space in which people carry out activities of recreation and transformation of nature, insofar as the primary relationship is between people and the earth, through labor.

The community becomes communality through a series of characteristics that Díaz calls immanent: a relationship with the earth that isn't a relationship of property, but rather of mutual belonging based, moreover, on labor, defining the latter as "a labor of materialization, which ultimately also means the re-creation of the created."⁸

In this way, what is "common," or in-common, isn't the book-object, the book-thing, but rather the process of production, re-appropriation, and disappropriation through which the book itself is generated, in constant bodily contact. The communalist book bears a signature, but not that of the author-appropriator who

8 Floriberto Díaz, "Comunidad y comunalidad," in Floriberto Díaz, *Escrito: Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*, Sofía Robles Hernández and Rafael Cardoso Jiménez, comp. (Mexico: UNAM, 2007), 39. The translation included here is my own.

tequio. Así, para existir y para contarse, el «yo» de Díaz no sólo requiere del «tú» al que hacía referencia Butler, sino más bien del «nosotros» encarnado en una comunalidad donde el tequio y la asamblea son ineludibles.

Articulado por ejes horizontes y verticales, un recuento del yo en modo comunalitario —un libro comunalitario— tendría por fuerza que ubicarse materialmente a lo largo de ese eje horizontal que puntualiza:

1. Donde me siento y me paro; 2. En la porción de la Tierra que ocupa la comunidad a la que pertenezco para poder ser yo; 3. La tierra, como de todos los seres vivos.

El libro comunalitario del yo regresaría entonces a lo largo de ejes verticales: «3. El universo; 2. La montaña; 1. Dónde me siento y me paro». Como otros teóricos de la comunalidad, Díaz se aproxima a la comunidad «como algo físico», a saber:

el espacio en el cual las personas realizan acciones de recreación y transformación de la naturaleza, en tanto que la relación primera es de la tierra con la gente, a través del trabajo.

La comunidad deviene comunalidad en base a una serie de características que Díaz denomina como inmanentes: una relación con la Tierra que no es de propiedad sino de pertenencia mutua basada, además, en el trabajo, entendido este «como una labor de concreción, que finalmente significa también recreación de lo creado»⁸.

Lo común, así, no es el objeto libro, la cosa libro, sino el proceso de producción, reapropiación y desapropiación a través del cual se genera, en contacto corpóreo y constante. El libro comunalista lleva una firma, pero no la del autor-apropiador que encubre el proceso de producción del texto, sino la de la autora en deuda, la de la autora que da la cara por las decisiones escriturales que

8 Floriberto Díaz, “Comunidad y comunalidad”, Floriberto Díaz. Escrito. *Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*, Comp. Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (México: UNAM, 2007), 39.

conceals the text's process of production; it is signed, instead, by the indebted author, the author who defends the textual decisions that constitute the fabric of the work being presented. The disappropriative author doesn't hide behind the mask of anonymity, either. That is, she doesn't conceal, through anonymity, the shared labor and desire that make up the text and give it life.

7. What is up to us because it affects us

The disappropriative writer works on what Raquel Gutiérrez has called internal horizons: "the most intimate content of the proposals undertaken by those who struggle." Components, too, of the unstable horizons marked by conflict and detotalization, these inner horizons are

contradictory; revealing themselves only in part, they are found, sooner than in positive formulations, in the set of discrepancies and ruptures between what is said and what is done, between what isn't said or done, in how the available desires and social capacities are expressed.⁹

The disappropriative writer emerges through this popular/communalist contact, working with pieces-of-language that unveil a world, layer by layer. In doing so, she must then return her text to its context, now transformed into the reading-assembly where everything is discussed because everything affects us all. In this way, even if the disappropriative text falls into the hands of Literature's tenacious employees (critics, specialists), it will continue along its path until it reaches its addressee: the reading-assembly. If an assembly "scatters power where it enables the re-appropriation of language and collective decision-making on subjects that are up to all of us because they affect all of us," then, in reaching the assembly, the disap-

⁹ Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2017), 27.

forman la trama del texto que entrega. La autora desapropiativa tampoco se esconde detrás de la máscara del anonimato, es decir, tampoco encubre con el anonimato la trama en común de trabajo y deseo que constituyen y estructuran al texto.

7. Lo que nos compete porque nos afecta

La escritora desapropiativa trabaja ahí en lo que Raquel Gutiérrez denominó como horizontes interiores: «los contenidos más íntimos de las propuestas de quienes luchan». Componentes a su vez de los horizontes inestables signados por el conflicto y la destotalización, estos horizontes interiores son

contradictorios, se exhiben solo parcialmente, o pueden hallarse antes que en formulaciones positivas, en el conjunto de desfases y rupturas entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que no se dice y se hace, en la manera cómo se expresan los deseos y las capacidades sociales con que se cuenta.⁹

Por eso, por haberse generado en ese contacto comunitario-popular, de pedazos de lenguaje que, capa sobre capa, presentan un mundo, a la escritora desapropiativa le toca llevar su texto de regreso a su contexto, esta vez convertido en la asamblea de la lectura donde todo se discute porque todo nos afecta. Así, aunque el texto desapropiativo pueda caer en manos de esos tenaces empleados de la Literatura que son los críticos y/o especialistas, seguirá su camino hasta llegar al lugar de su destinatario: la lectura de la asamblea. Si una asamblea «dispersa el poder en tanto habilita la reapropiación de la palabra y la decisión colectiva sobre asuntos que a todos competen porque a todos afectan», entonces, al llegar a la asamblea, el

⁹ Raquel Gutiérrez, *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*, (Madrid: Traficantes de sueños, 2017), 27.

propriative text is actually reaching its own birthplace¹⁰. The dialogue it sparks, the controversy or debate it triggers, only constitutes the book's continuity in others, in other sources, and by other means.

8. "Shareng"

According to the anthropologist Jaime Luna, *compartencia*, which we could translate as "shareng,"¹¹ secures the horizontal production and distribution of knowledge among equals.¹² Far from imposition, hand in hand with resistance, *shareng* (which is present both in a classroom and at a celebration) is also a fundamental element of reading. The disappropriative writer must not only decide among production strategies for her texts in relation to others; she must also settle and participate in their reproduction and distribution processes. Just like Ulises Carrión, maker of books (not only a writer of texts), the disappropriative writer must fuse intellectual work with manual work, actively participating in those book's processes of production, reproduction, and distribution. There are many decisions involved, and not all of them are structured vertically, following a logic by which what's above determines what's below. Publishing a text in an independent press to subvert the merely commercial circulation of books? Publishing a text in an independent press whose readers are already persuaded by its content? Publishing

10 *Ibid.*, 71.

11 Jaime Luna's neologism *compartencia* is derived from the verb *compartir* (to share). Luna took the standard verb *compartir* and stretched it, we could say, by changing a single vowel, to become *comparter*. Then he conjugated it into *compartencia*: the verb becomes a noun. Hence my English-language adaptation of "shareng" from "sharing" [Translator's note]

12 Jaime Martínez Luna, *El camino andado, tome 1* (Oaxaca: CMPIO/Coalición de Maestros y Promotores Indígenas de Oaxaca, CAMPO/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, CEEESCI/Coordinación Estatal de Escuelas de Educación Secundaria Comunitaria Indígena, 2013).

texto desapropiativo llega en realidad al lugar donde nació¹⁰. El diálogo que suscite, la polémica o el debate que genere, solo constituyen la continuación del libro por otros y en otros medios.

8. Compartencia

De acuerdo al antropólogo Jaime Luna, la compartencia asegura una producción y distribución del conocimiento entre iguales, de manera horizontal¹¹. Lejos de la imposición y de mano de la resistencia, la compartencia, que está presente tanto en el salón de clase como en la fiesta, también es un elemento fundamental de la lectura. A la escritora desapropiativa no sólo le toca decidir sobre las estrategias de producción de sus textos en relación a otros, sino también le corresponde dirimir y participar en los procesos de reproducción y distribución de los mismos. Justo como el productor de libros (que no únicamente de textos) de Ulises Carrión, a la escritora desapropiativa le toca fusionar el trabajo intelectual y el trabajo manual y participar activamente en los procesos de producción, reproducción y distribución de esos libros. Las decisiones son muchas y no todas ellas se estructuran de manera vertical, siguiendo una lógica donde el arriba determina el abajo. ¿Publicar un texto en una editorial independiente para subvertir la circulación puramente comercial de los libros? ¿Publicar un texto en una editorial independiente cuyos lectores están ya convencidos de su contenido? ¿Publicar un texto en una editorial comercial como una provocación para subvertir una conversación acrítica? Estas y muchas otras combinaciones son posibles, si no es que deseables. El libro publicado (ya por editoriales comerciales o independientes), que inicia

10 Ibid., 71.

11 Jaime Martínez Luna, *El camino andado*, tomo 1 (Oaxaca: CMPIO/Coalición de Maestros y Promotores Indígenas de Oaxaca, CAMPO/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, CEEESCI/Coordinación Estatal de Escuelas de Educación Secundaria Comunitaria Indígena, 2013).

a text in a commercial press as a provocation to subvert acritical conversation? Not publishing at all? These and many other combinations are possible, even desirable. As it begins its journey within the channels of capital, the published work (whether it's published by commercial or independent presses) doesn't necessarily need to limit itself to them or subsume itself within them. When the distribution of books published this way is connected to tequio, for example, subtle but important reversals occur: the book-as-merchandise escapes or is diverted from its ultimate end, which is to generate a surplus—and, essentially, to earn money for the few. Instead, as a text, it participates in strategies toward the common good. Creative Commons licenses offer myriad possibilities that guarantee the sharing of a text beyond monetary interests—while still enabling a fair commercial exchange among authors, publishers, and readers.¹³

The book, however, is only one way to momentarily capture the experience of reading—a station in the way, where appropriative writers often remain, and where disappropriative writers pass through en route to the reading-assemblies that are their final destination. In this context, what matters most is the decision-making of those engaged in the struggle. The path along these inner horizons that accompany unstable horizons, beyond state-centric axes, is always marked by the footsteps of those who came before. The disappropriative or communalist writer places her own feet in their tracks. And so, as José Revueltas once wanted, they become inhabited footsteps.

13 See, among others, Francisco Estrada Medina's analysis, "Estética citacionista y copyleft: Antígona González de Sara Uribe," at <https://7000robles.wordpress.com>.

su desplazamiento dentro de los circuitos del capital, no tiene necesariamente que subsumirse o limitarse a ellos. Cuando la distribución de libros publicados de esta forma se articula con el tequio, por ejemplo, ocurren sutiles pero importantes reveses: la mercancía libro escapa o se desvía de su fin último que es la ganancia, para participar, en tanto texto, en estrategias de bien común. Las licencias del Creative Commons ofrecen una plétora de posibilidades que aseguran la compartencia del texto más allá de los intereses de la ganancia, sin dejar por ello de asegurar un intercambio comercial justo entre autores, editores y lectores¹².

El libro, sin embargo, solo es una forma de captura momentánea de la escritura, una estación de paso donde a menudo se quedan los escritores apropiativos y por la que transitan apenas las escritoras desapropiativas en sus caminos hacia las asambleas de lectura que son su destino final. Y, en esto, la decisión de aquellos en lucha es lo que cuenta. El camino por esos horizontes interiores que se cuelan en los horizontes inestables, más allá de los ejes estado-céntricos, lo señalan, siempre, los pasos de otros. A la escritora desapropiativa o comunalitaria le toca poner el pie sobre esas huellas. De esa manera, como alguna vez quiso José Revueltas, se vuelven huellas habitadas.

12 Ver, entre otros, el análisis de Francisco Estrada Medina, “Estética citacionista y copyleft: *Antígona González* de Sara Uribe” en <https://700orobles.wordpress.com>

POESÍA\TEXTO\ESCRITURA/FEMENINA/ FEMINISMO

Carmen Berenguer

Este texto quiere dialogar en torno a las “escrituras” en la poesía de un corpus de autoras que participaron activamente con lecturas durante y después del Congreso de Literatura Femenina de 1987. Es decir, textos atravesados por el y los debates feministas desde el centro/periferia, centros metropolitanos del saber y el margen latinoamericano. Para ello he releído el libro *Escribir en los bordes* publicado a propósito de ese congreso en 1990. Y, producto de la lectura, he destacado citas de las organizadoras y académicas provenientes de los departamentos de español en Norteamérica y de las académicas de Chile que regresaban del exilio chileno, escritoras y poetisas de América Latina.

Quisiera puntualizar que, cuando realizamos el Congreso de Literatura Femenina, la academia estaba intervenida, y que la producción literaria femenina se inscribió paralelamente a las persecuciones y la instalación del modelo neoliberal chileno.

El canon en la poesía chilena es una construcción que pertenece a una genealogía masculina. Su soporte se basa en el prestigio de una heredad precedente, legitimada por su logos centrado en el falo. De tal modo que su poesía es hegemónica y patriarcal. De tal modo que he complejizado el espacio territorial y me ubico más bien en un mapa desterritorializado en el que lo plural es político decolonial y anárquico barroco. El mundo literario chileno es hace rato extemporáneo. Ahí la palabra “poeta” y/o “poetisa” es afuerina, exiliada, inmigrante, marginal, india con la pluma afilada.

Vale la pena despejar alguna pregunta. Por ejemplo, ¿cuál es la diferencia entre literatura y escritura? De modo general, puede decirse que la literatura pertenece al espacio magistral del significado fundado por la cultura grecolatina. Por el contrario, la escritura no excluye a ninguna cultura, en especial porque remite a una palabra que incluye la otredad. Además es interminable, porque es apertura, confesión, marca, cuerpo, espacio.

A propósito de escritura, existe un segmento de poetas que pone en entredicho un “yo” y articula una poesía más fragmentaria, poniendo en duda el mismo acto de escribir. Tal es el caso de *El primer libro* de Soledad Fariña, donde el sujeto de la escritura es el paisaje que deslumbra por primera vez. Así, en sus páginas se constituye el primer silabario como un nuevo mundo circundante de dudas en el acto sublime de nombrar, de atreverse a nombrar. Es un nuevo ejercicio, tanto que llevará a la autora en su segundo libro a una artesanía de la palabra, como si estuviera contando las palabras y las cosas en *Albricia*, luego en *La vocal de la tierra* y posteriormente en *Narciso y los árboles*. La estética de Soledad Fariña ocurre entre eros y paisaje, un mundo creado donde debía reconocerse una bisexualidad para eludir un sujeto fijo, para transitar por la ambigüedad antes que por la heterosexualidad normativa en la dualidad.

Así se fueron planteando diversas estrategias en la poesía chilena. Verónica Zondek, por su parte, desarrolló una escritura simbólica sobre el holocausto, una simbología de los huesos de sus ancestros judíos que vivieron el horror en los campos de concentración. Al mismo tiempo, estaba escribiendo un discurso de la realidad chilena en los años ochenta.

Eugenia Brito, en *Vía pública*, se desplazaba en el ritual de la urbe como mujer con una estética visual para una ciudad intervenida. En *Filiaciones* despliega un árbol genealógico de otras escrituras previas donde se reconoce. Luego, su discurso poético se fragmenta para situarse en una mirada más reflexiva sobre Latinoamérica en el libro *Desplazamientos*.

Elvira Hernández, en tanto, escribió un texto que circuló de forma inédita en los primeros años de la dictadura, *La bandera*

de Chile, donde reflexiona crítica, irónica y audazmente acerca del símbolo patrio herido. Los símbolos patrios fueron el bastión de las articulaciones en el discurso femenino por esos años, como en la novela *Por la patria* de Diamela Eltit y el poemario *A media asta* de mi propia autoría.

Entonces, ocurrió un cambio con respecto a ese primer discurso de la poesía escrita por mujeres en los ochenta. La poesía que siguió tuvo un discurso más apegado a la tradición lírica y a la utilización del “yo” pleno como eje articulador del sujeto femenino; así fue el caso de Teresa Calderón, Heddy Navarro, Paz Molina, entre otras.

La gestación en la poesía de un racionar y diferenciar por medio de la visualidad, del fragmento y de los diversos niveles de habla experimental, tenía como objetivo cuestionar la hegemonía masculina del canon literario. Escribir en aquel tiempo fue ingresar al lenguaje establecido en su heteronormatividad literaria y cultural, sin pasar por las interrogantes del desgaste de los discursos tradicionales después de los acontecimientos del quiebre institucional en 1973, cuando “la palabra” quedó suspendida, y luego sin poder unir ya nada en ese mismo quiebre, corte, suspenso que se produce en la lengua. La mudez tuvo que rehacer su tejido textual. La crisis institucional del año 1973, que puso en cuestión la utopía y el cansancio de las viejas formulas políticas, acentuó la necesidad de otras lecturas para ampliar los discursos teóricos, una torsión femenina de la masculinidad fundada en el logos androcéntrico.

La poesía de mujeres escrita en la década de los ochenta emerge en un contexto de violencia y represión. Los autores precedentes de poesía vanguardista, que aparecieron entre el gobierno de Allende y el golpe militar, recibieron el impacto de la crisis institucional. Hubo un corte estético producto del efecto de la misma crisis.

El lugar desde el cual se desarrollará la escena de la escritura chilena será el lugar del “margen”, desde el cual asegura su disidencia y garantiza la posibilidad de re-crear en el espacio los signos que desocupen el tramado urbano de la codificación

impuesta por el orden represor. Desde ese lugar marginal, lo que la nueva “literatura” tratará de hacer consiste en recomponer un orden simbólico otro, lo que pasa por supuesto por la trasgresión a la ley vigente. (Eugenia Brito)

La poesía de mujeres surge entonces en una rearticulación opositora a la dictadura de Pinochet. Se constituye con fuerza al alero de organizaciones universitarias, movimientos y organizaciones sociales. Escribir en Chile después del golpe fue escribir una palabra en una emergencia política, un activismo de la palabra. Esta producción de textos surge como desacato a las leyes imperantes, pues en esos años para publicar un libro había que pedir permiso al Ministerio del Interior y no existía el derecho a reunión. Así lo señala Soledad Bianchi:

Estos volúmenes, con distintos enfoques, intereses y estilos, pero expresados, por lo general, desde una sujeto que se identifica y se reconoce como mujer, van estableciendo una colección, un sedimento, de obras. Además, sin que sus autoras pertenezcan a un colectivo, sus encuentros —más o menos casuales— las hacen conocerse y situarse de otro modo en el panorama literario, al saber que, sin proponerse un programa común, ni coincidir en lecturas ni perspectivas ni métodos ni modos de abordar la literatura ni de expresar a la mujer, tampoco están solas.

Aun así, ¿es posible hablar de poesía femenina? La categorización de “lo femenino” como determinante de sexo y género en sus diversos niveles, ha sido problematizado por la crítica feminista. Principalmente se ha dicho que la feminización literaria de la comúnmente llamada “literatura femenina” supone un símil entre sexo y texto, y que bajo esta categoría las obras firmadas por escritoras pertenecen a la comunidad sexual de las mujeres. La obra así sería reproductora de imágenes y representaciones de determinados prototipos de identidad. ¿Bastaría que haya literatura escrita por mujeres para que se pueda inferir que eso es literatura femenina?

De Yolanda Oreamundo, nacida en Costa Rica en 1916, se escribe que «fue borrada del mapa literario centroamericano, ninguneada en México y en Estados Unidos». Que «es la primera mujer que rompió con el naturalismo de la última generación de la época moderna». Que es una autora «maldita y olvidada, que se atrevió a hacer escuchar su voz rebelde y a desafiar lo establecido por un sistema desigual» (Fuente: Latinoamérica Piensa).

Este tipo de mistificaciones y reducciones abundaron desde que el premiado autor nicaragüense Sergio Ramírez publica *La fugitiva* (Alfaguara, 2011), una novela sobre Yolanda Oreamundo. Su primera novela sigue extraviada.

NEGAR EL FEMINISMO

Lina Meruane

En la estela del emblemático congreso internacional de mujeres de 1987, organizado por osadas escritoras chilenas bajo un régimen tirano, también chileno, no es solo un gesto ceremonioso inaugurar otro congreso de mujeres. Es necesario, indispensable incluso. Porque hoy, en el lugar de este otro congreso, estamos bajo un tirano de varios rostros que son solo uno, asombrosamente siempre el mismo. Un rostro blanco y xenófobo. Un rostro misógino. Una máscara populista de la ultra derecha, la ultra capitalista. La catadura y la cara dura de muchos modos de violencia que se ejercen sobre una ciudadanía en abierta resistencia.

Mientras esto acontece en las calles estadounidenses y del mundo —no hay ya lugar desvinculado de otros territorios, ningún conflicto es ya sólo nuestro—, mientras rememoramos un pasado terrible y empezamos a conmemorar este incierto presente, quiero detenerme en algo que vuelve a agitarse en las avenidas del feminismo. No las necesarias manifestaciones que se suceden *contra* el asedio político, *contra* el abuso sexual en todas las esferas, *contra* la agresión psicológica que habitamos a veces sin comprenderlo, *contra* la desigualdad económica y la precarización del trabajo femenino. *Contra* la marginalización. Estos siguen siendo tiempos de enorme violencia contra las mujeres, violencia que a veces asume formas letales y que en otras constituye la lenta violencia de otras formas más sutiles, pero igualmente poderosas de aniquilación. Y es imperioso manifestarse para que no sigan desapareciendo las mujeres. Hay que decir, pensar, protestar, exigir: ni una menos,

nunca más. Agitando nuestras voces y nuestras pancartas, seguir escribiendo *contra*, seguir exigiendo políticas severas contra la injusticia.

Pero es otra la agitación a la que me refiero aquí, en esta mesa; es la preocupante *negación* actual del feminismo radical que cunde entre las mujeres que han conseguido ocupar lugares de privilegio, lugares hoy alejados del margen. Mujeres de la política y mujeres en la letra —a quienes la poeta Eugenia Brito situaba, en 1987, en un margen del sistema, como sospechosas, como rebeldes, a quienes antes la Mistral llamó locas y desvariadas, en la gesta de reconquista de su propia historia, de su único cuerpo, de espacios mentales en plena construcción, de una libertad compartida—, se ubican hoy ya no en el borde de lo social sino en el espacio constituido del discurso público. Mujeres con voto y voz, algunas de ellas, *no todas pero muchas*, y desde el centro y no la periferia esas intelectuales, *no todas, afortunadamente no todas, pero sí algunas*, empiezan a negar, con los hechos, con sus tácticas, el feminismo.

La decisiva gesta feminista del pasado.

Su apremiante necesidad en nuestro presente.

Imperativo resulta señalar que esa negación sigue dos modelos: uno, el descarado *antifeminismo* que continúa desestimando la existencia de un problema de género; otra, más enmascarada y subrepticia, la perversa negación del feminismo en el que incurre el *seudofeminismo* actual.

Ahora que tantas muchachas pueden optar a una educación no interrumpida por el apuro de ayudar a sus familias, de cuidar abuelos o niños propios y ajenos.

Ahora que muchas acceden a la universidad.

Ahora que más mujeres que antes consiguen trabajos dignos en vez de alienantes.

Ahora que algunas —*solo algunas, pero por ahora existen*— logran colaborar con compañeros que no las humillan ni las violentan, que consiguen parejas que ni las insultan ni las golpean ni las amenazan ni las violan, ni violan a sus hijas o hijos, sino al contrario, las tratan con el respeto que merecen y asumen que son, en todo, sus iguales.

Ahora que no se las manda a la cárcel por elegir una compañera sentimental.

Ahora que pueden divorciarse.

Ahora que no se penaliza la pastilla (por más que sigamos discutiendo el aborto universal).

Porque —vuelvo a decirlo— no niego yo que haya problemas urgentes todavía por solucionar (porque *nada está bien* para una inmensa mayoría de mujeres, son multitud las que viven vulneradas entre nosotras); lo que digo es que la situación privilegiada de tantas mujeres hoy ha hecho cundir la idea de que “todo está bien” y la perversa pregunta “de qué nos quejamos hoy”.

¿Qué ha pasado? ¿Nos creímos, algunas, que la situación personal de privilegio es la realidad de todas? ¿Privatizamos *nuestros* conflictos? ¿Nos cansamos de luchar una vez solucionadas *nuestras* propias dificultades? ¿Se nos olvidó que otras lucharon por los derechos que tenemos ahora, y que hace falta luchar por las que no los han conseguido? ¿Se nos acabó el combustible de la solidaridad? ¿Hicimos nuestros los mecanismos competitivos e individualistas del patriarcado capitalista?

Es esto lo que acusa, sin tanta pregunta retórica, con extraordinaria agudeza y escasa clemencia, un ensayo de lo más radical que he leído en bastante tiempo, un ensayo que respira el aire de indignación de ciertos ensayos radicales de otros tiempos, ensayos que se daban ya por anticuados. Las colegas feministas, las feministas-de-tomo-y-lomo (entre las que me cuento), van a levantar las cejas cuando escuchen que ese ensayo se titula *Why I am not a feminist*. Y no me sorprendería que las levantaran —*las cejas y las pancartas, los puños, los signos mentales de exclamación*—, porque muchas antifeministas del pasado han usado esa misma frase para anunciar su desafiliación de la causa.

Pero el problema, según lo plantea Jessa Crispin en su potente manifiesto antifeminista (o como se verá, anti-ciertos-devenires-del-feminismo-occidental-actual), no es que las mujeres de las clases privilegiadas estén dejando el título del feminismo.

En rigor, en su mayoría, lo están abrazando con un extraño entusiasmo.

Pero es un abrazo traicionero: lo que abrazan como feminismo no es ya lo que el feminismo había sido, una causa radical e insolente que para muchas era demasiado transgresor. Era un feminismo que solo algunas podían abrazar, las otras temían que su fuego las abrasara. El feminismo buscó entonces hacerse aceptable para todas y todos, y para lograrlo apagó el fuego y la contienda, las tetas al aire, los alaridos, las quejas, y alienando a las pensadoras más osadas, a las mujeres indispuetas del margen, y comenzó a banalizarse.

El feminismo que tantas abrazan hoy no es más que la modificación del feminismo. Se ha puesto “de moda” declararse feminista. Se ha vuelto conveniente entregarse a la campaña publicitaria de un feminismo deslavado que no requiere de ninguna prueba y hace las paces con la opresión creyendo que ha logrado todo lo que merece y que negociando el silencio a ella le irá mejor. Así, ese feminismo se ha convertido en lo que nunca fue, un movimiento moderado que agachó tanto el moño que ya no consigue despeinar a nadie.

Así es fácil llamarse feminista. Ese feminismo cool (ya no arden sus carbones) no exige renunciar a ningún privilegio, no exige compartirlo, no le pide a las mujeres hacerse responsables de sus actos ante los demás. Es más: cualquier decisión femenina, por mezquina que sea, por injusta, por explotadora, por frívola, por conservadora, se vende como una decisión feminista. Como un acto de merecida liberación.

Ser feminista desde esa clave implica aprovechar la realidad histórica de la víctima como escudo ante toda crítica. Justifica cualquier forma de empoderamiento, cualquier mejora de la propia vida, aun cuando ésta implicara pisotear las de quienes están por debajo, hombres o mujeres, pobres, marginales o inmigrantes.

Escindidas de la debida responsabilidad social y de toda conciencia política, a demasiadas mujeres hoy se les aplaude cuando logran posiciones de poder históricamente masculinas (sin atender a las concesiones que ha hecho para estar ahí, qué pacto siniestro le ha permitido quedarse), o cuando alcanzan una posición económica (sin reconocer el modo en que han ex-

plotado a otros para alcanzarla), o cuando se hacen célebres (sin examinar qué han hecho a lo largo de su carrera por apoyar o proteger a otras en el ascenso).

La problemática medida de este feminismo es el *cómo me va a mí* por encima del *cómo nos va a todas*.

Y es ese el punto más urgente: que ese feminismo transó la lucha colectiva, se olvidó de la desigualdad de clase y la discriminación racial, y se vendió a los valores del capitalismo. Puso su atención en un éxito privado que se mide en signo peso y que devalúa los afectos, la compasión, la solidaridad, el “vivir juntos” en comunidad con todos los otros.

Nos toca, hoy, a treinta años del valeroso congreso feminista celebrado en Chile, tener la valentía de examinar esos acomodos del feminismo-seudo y, desde una posición humanista, e incluso postantropocéntrica, preguntarnos cómo reponer en el horizonte de nuestras preocupaciones e interrogantes la responsabilidad por todos y todas, volver a pensar cómo transformar la realidad desde sus fundamentos en vez de conformarnos con una mejora cosmética por acá y otra por allá.

Porque no se trata solo de salir a la calle con pancartas, se trata de sostener un trabajo generoso y un pensamiento insoportable. Se trata de seguir pensando dónde encontrar valores alternativos en vez de simplemente repetir los valores que un sistema repugnante nos ofrece. Hay que recuperar nuestra imaginación propositiva, poner a funcionar nuestra capacidad de respuesta.

Se llame o no se llame “feminista”.

SENTARSE Y ESCRIBIR

Marcia Mogro

Es el congreso más importante que se ha hecho en Latinoamérica, porque ha permitido romper silencios: el silencio femenino histórico, el silencio de los que escribían en plena dictadura militar, el silencio de mujeres y de hombres (pues al congreso fueron invitados escritores e intelectuales de ambos sexos) que así tuvieron la oportunidad de verse, intercambiar y compartir experiencias y proyectos en un espacio momentáneo de libertad. El congreso ha permitido también visibilizar no solamente la escritura de las mujeres, sino también el espacio que podían ocupar.

¿Quiénes eran estas mujeres, dónde estaban, por qué y para qué deciden salir de sus casas y exponerse?

Me las imagino escribiendo y creando en los momentos de respiro entre casa, hijos y trabajo. Entre helicópteros y uniformes y terrores y familiares y amigos muertos o desaparecidos.

Muchas tenían ya proyectos poéticos, artísticos, performáticos, etcétera. O, por lo menos, un esbozo. No es casual que las mujeres que organizaron el congreso sean en la actualidad referentes literarios y culturales en Chile y también fuera. Su obra y quehacer cultural está marcado, aún en nuestros días por la mágica fuerza de los 80. Los lenguajes, los escenarios y los temas son una constante que proporciona una radiografía y ayuda a comprender el devenir político y social de esos años y revela el por qué del estado actual de los acontecimientos. Han pasado más de 30 años y, sin embargo, para la mayoría de ellas, sigue siendo un tema ser mujer en la escena cultural e intelectual. Esto, tanto en el ámbito de la academia como en el campo del trabajo independiente.

La dificultad de reconocimiento, de espacios y de oportunidades ha variado muy poco. Para las escritoras de poesía, específicamente, la autoedición ha sido y es no una opción, sino una necesidad. Como siempre hay excepciones, voy a mencionar a la legendaria Cuarto Propio y actualmente a la editorial Libros del Cardo de Gladys González Solís que, junto otras iniciativas ideadas por jóvenes, hacen posible publicar sin someterse a los caprichos comerciales de las grandes editoriales establecidas.

Muchas de esas mujeres que organizaron el congreso y otras que asistieron como invitadas siguen escribiendo en los márgenes, pero algunas han logrado entrar en la academia en Chile y en sus respectivos países.

Siempre me he preguntado por qué ese logro que parecía una conquista se transforma en una trinchera desde la que repiten las prácticas que alguna vez criticaron y contra las que lucharon. Ocupan lugares desde los que en algún momento de sus vidas imaginaron abrir los espacios a la creación y al pensamiento femenino relegado y clandestino. Pero, una vez ahí, ejercen el poder que antaño reprocharon, por el cual lucharon y que les afectó al negarlas, silenciarlas o ignorarlas. ¿Qué es eso? Lo mismo que pasa en todos los ámbitos: una vez puesto el anillo del poder, la ambición se apodera y construye su pequeño reino, en el que se instaura la misma o peor tiranía contra la que se luchó.

Por eso ahora, aquí, ya no me referiré a las escritoras ni a los escritores, sino al ser humano artista y/o intelectual. Me niego a escribir como hombre, me niego a escribir como mujer. Me niego a investigar los temas de moda, los más recurrentes o los intocados para generar un texto del gusto comercial.

El único modo de escribir, de hacer literatura, de hacer arte es desde la libertad. La única condición para el artista es la libertad. Por lo tanto, no tiene el deber de hacer su arte en función de nada más que la fidelidad a sí mismo y a su obra. El compromiso que se refleja en la obra tiene que ver con los valores personales, con las obsesiones y búsquedas, y no necesariamente con asuntos políticos, sociales o morales.

Soy boliviana y no tengo ninguna obligación de escribir de mi país, de mi tiempo ni en mi idioma. La única obligación que

tengo con la escritura es sentarme y escribir, sentarme y escribir, sentarme y escribir.

Ya mi entorno, mis vivencias y experiencias estarán o no reflejadas, mis influencias y obsesiones armarán un tejido, un bordado, un zurcido o un garabato que naturalmente será producto de mi historia y mi modo de estar en el mundo.

Lo único que debe tener la obra es un origen en la libertad más absoluta.

Por qué a tantos años del congreso del 87 estamos hablando de la «literatura femenina», de la literatura escrita por mujeres, de cómo publicar, de dónde leer, cuando ya a estas alturas del siglo no debería ser tema. El tema debería ser conversar sobre textos que nos interesen, sin importar el género, solamente lo que nos enriquezca, lo que nos encante, lo que nos afecte, lo que nos produzca un placer estético o una angustia existencial. Lo que nos muestre otros mundos, lo que nos abra otras ventanas. Publiquemos donde podamos, como podamos. Leamos donde sea, leamos donde haya una persona que quiera escuchar: ni caprichosa ni exigente ni ambiciosa. Escribir, escribir y escribir. Apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de una misma y las propias jerarquías de influencia.

Susana Chávez, nacida en Ciudad Juárez en 1974, dedicó su vida a publicar poesía tanto como a denunciar los asesinatos de mujeres en su ciudad. Fue agredida, torturada y asesinada en su lugar natal en 2011.

Se le recuerda por su activismo, que originó crónicas y novelas de autores de circulación masiva sobre su localidad de origen, y por acuñar la consigna «Ni una muerta más», base de la actual «Ni una menos». Hasta hoy, sin embargo, no existe un libro que compile sus poemas.

MÁS CAMINOS

Sara Uribe

Cuando recibí la invitación a participar en el Afest tenía apenas unos cuantos meses de haberme mudado del norte al centro de México. Había dejado atrás Tamaulipas, mi hogar por las últimas dos décadas, un territorio asolado durante más de diez años por la guerra contra el narcotráfico. El proceso de mi mudanza implicó la revisión de muchos documentos con el fin de depurar mis archivos personales. Fue en ese proceso que me topé con un expediente jurídico desconocido hasta entonces para mí. Se trataba de un montón de hojas membretadas y selladas que hablaban sobre mi madre, sobre cómo mi padre había intentado asesinarla obligándola a beber insecticida a punta de pistola. Pensé mucho en ese expediente cuando me percaté de que la mesa en la que participaría dentro del Afest llevaba por nombre «Creando conceptos operativos hoy. Literatura de mujeres contra el feminicidio». Pensé en que, si mi padre hubiera logrado su propósito, yo habría sido la hija huérfana de un feminicidio más de los miles que se cometen en mi país.

No fue sino hasta hace seis años, en 2012, que la palabra *feminicidio* comenzó a formar parte de la terminología legal de la ley federal mexicana, de manera que, en los documentos en que se describe cómo mi padre estuvo a punto de quitarle la vida a mi madre no aparece de modo alguno. Aunque mi madre levantó un acta de denuncia, el archivo no cuenta por qué ésta no procedió; lo que sí relata es que dos años más tarde de este intento de feminicidio ella regresó con él, volvieron a vivir juntos y fue entonces cuando me concibieron y nací. Al final, mi padre desapareció por voluntad propia de nuestras vidas. Nunca supe más de él. Por su parte, mi madre falleció cuando yo tenía diez

años a causa de un padecimiento de artritis reumatoide. Murió sin revelarnos jamás el grado de violencia que había sufrido a manos de mi padre.

Así, el tema asignado para mi mesa en Afest me hizo reflexionar sobre mi propia historia familiar, pero también, de forma inmediata e irremediable, me remitió geográficamente a Ciudad Juárez y al Estado de México, regiones con los números más altos de feminicidios en México. Recordé que durante una investigación sobre la nota roja de Chihuahua que realicé para un proyecto escritural durante 2013 y 2014, tuve que leer y aproximarme a los relatos de muchísimos feminicidios, los cuales, por supuesto, no estaban reconocidos como tales. Los cuerpos de las mujeres muertas, despojados de sus ropas, de su dignidad, de sus vidas enteras, yacían, en las fotografías de los periódicos en línea, sobre la tierra; algunos eran cubiertos con sábanas, otros difuminados con el barrido de pixeles. La mayoría de las mujeres muertas, casi todas, no tenían ni tendrían un nombre. Las únicas palabras usadas para nombrarlas, para referirse a ellas eran «una mujer no identificada».

Ahora bien, de la literatura, particularmente de la poesía escrita por mujeres en México en torno a los feminicidios, poco sabía cuando empecé a preparar mi participación para el Afest, poco sigo sabiendo ahora. No se trata de una literatura que reciba una amplia difusión, que uno pueda hallar en las mesas de novedades de las librerías. Mi ruta hacia las escrituras poéticas femeninas contra el feminicidio fue más bien a través de la vía académica. La tesis *Femicidios en Ciudad Juárez: estética política de la memoria*, de Deyanira Lizet Quintana Noriega, y el ensayo *Ciudad Juárez, “ni exótica ni emocionante”: (re)memoración de las víctimas desde los espacios de violencia en la poesía de Arminé Arjona y Carmen Julia Holguín Chaparro*, de Ana Gabriela Hernández González, me aproximaron hacia algunas de las poéticas de mujeres en torno a los feminicidios.

Que estas escrituras llegaran a mi vida y a mi horizonte de conocimientos de manera tan tardía me hizo experimentar una profunda vergüenza. Sentí vergüenza de no conocer el nombre de ninguna poeta de mi país que estuviera escribiendo sobre

cómo nos están matando. Sentí vergüenza cuando recordé que en 1993, cuando ocurrieron los primeros casos de feminicidio en Ciudad Juárez, yo estaba justo en el rango de edad que caracterizaba a las posibles víctimas: quince años. Esa ciudad del norte y sus muertas me parecían un lugar ajeno, lejanísimo; no entendía cómo ese territorio se comunicaba con el mío, no tenía una noción de país ni de cuerpo social: fui incapaz de discernir la relación de los cuerpos de esas mujeres con el mío. Sentí vergüenza por no haberme dolido entonces.

De esta manera, mi participación en el Afest consistió en compartir todas estas reflexiones ya descritas, pero, sobre todo, en abrir un pequeño espacio para que las palabras y las escrituras de las poetisas que escriben contra el feminicidio encontraran cajas de resonancia en quienes dialogamos aquella tarde y se hicieran escuchar fuerte desde su dolor, desde el lenguaje:

No el cigarro,
su brasa incandescente entre los muslos.
No los dientes
arrancando el pezón izquierdo.
No la daga
cercenando el seno derecho.
No el filero
separando las uñas de los dedos,
asestando cincuenta puñaladas.
No la piedra
fracturando el cráneo.
No las ratas de fuego
horadando la matriz.
No el cable
estrangulando,
ni las llantas del auto atravesando la espalda,
como el peso del poder que en vértigo descende
partiendo en dos.

[«Elegía en el desierto» de Micaela Solís, Chihuahua]

Y todos nos vamos
volviendo asesinos
con la indiferencia
con el triste modo
en que juzgamos:
“gente de tercera”
“carne de desierto”
sólo son mujeres
una nota roja
viento pasajero
que a nadie le importa.

[«Juárez, tan lleno de sol y desolada» de Arminé Arjona,
Ciudad Juárez]

Cuando entramos a la oficina,
la mujer ni siquiera levantó la vista
del expediente que hojeaba.
Su secretaria le informó
que estábamos ahí
por el caso 762 [...]
La mujer anunció,
sin quitar los ojos de los pliegos
que no miraba,
que el caso 762 se cerraba [...]
Antes de salir
yo me incliné sobre su escritorio
y mi sombra le produjo
un sobresalto [...]
—Se llamaba Sara
—le dije,
y me fui.

[«A tu prójimo amarás» de Carmen Julia Holguín Charro, Chihuahua]

Durante los días que duró el Afest tuve la oportunidad de escuchar a mujeres brillantes y críticas reflexionar sobre las luchas del feminismo, sobre sus propias luchas como mujeres y como escritoras, sobre batallas perdidas o ganadas, sobre cómo aún siguen en pie. Pude ver también, en el Instituto Cervantes, durante la inauguración, las imágenes de archivo del grupo de escritoras chilenas que en 1987 realizaron el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana y me sentí profundamente emocionada y conmovida por ser parte de un encuentro que rememoraba aquel otro de tres décadas atrás. Pero después, cuando el encuentro terminó y yo regresé de nuevo a casa, a mi vida cotidiana, fue entonces cuando empecé a darme cuenta cómo todas las voces de esas mujeres increíbles habían dejado en mí montones de preguntas, montones de búsquedas, montones de lecturas por hacer: me habían dado, generosamente, más caminos para recorrer el feminismo de la mano de la literatura y, por ello, les doy las gracias a todas.

LA IMAGEN DEL CUERPO FEMINISTA

Alejandra Castillo

Desde este concepto convocamos, por primera vez en nuestro país, a una conferencia en torno a la literatura producida por mujeres latinoamericanas y esto significa un gesto político, pero un gesto político complejo dirigido a la historia como poder, a la historia de la literatura en cuyo amplio y sostenido relato se ha trazado una fina pero estricta división espacial, limitante para el cuerpo textual femenino.

(Diamela Eltit, *Las aristas del congreso*)

Si existe alguna correspondencia entre imagen y cuerpo, esa correspondencia es la letra. Una correspondencia paradójica. Puestas en el ejercicio de establecer el juego de intercambios que implica el co-responder, podríamos preguntarnos, a pesar de la extrañeza, por la antelación, la anterioridad, del cuerpo de su espectro impreso. ¿Cuánto de sus líneas, contornos y formas se mantienen visibles en la sustracción de su reflejo narrado? O, tal vez, nos podríamos preguntar si hay cuerpo —su imagen— sin técnica. Durante el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina, realizado en Santiago de Chile en 1987, desde distintas perspectivas se buscó explorar esta relación paradójica entre letra e imagen que no parece ser distinta a aquella que se signa bajo las palabras de *poder* y *cuerpo*.

En el contexto que este congreso abre, Nelly Richard advierte que

cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el “devenir—minoritario” de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de

poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial.¹

La letra como dispositivo de poder «fija» y «norma», pero establece, asimismo, los posibles e imposibles de un cuerpo.

¿Qué ocurre si este cuerpo es sexuado? ¿Tiene alguna relevancia preguntarlo? Preguntas sencillas, es cierto, pero de un poder de desestabilización y diseminación insospechadas. En la ligazón entre la letra y el cuerpo y, por sobre todo, en la sospecha en lo que esa ligazón mienta es donde se comienza a configurar una nueva escena para el feminismo en América Latina. Una escena feminista que no sólo busca insistir en los mecanismos clásicos para la transformación de los órdenes de opresión y dominio, sino que también busca que no se le pase desapercibido este dispositivo normativo y de control que es “la letra”. En esta línea de intervención, Eugenia Brito, en la introducción a la edición de las actas del congreso que llevó por título *Escribir en los bordes*, indica que

no fue casual que un pensamiento sobre la relación en la mujer, la escritura y el poder hubiera surgido justamente en un país dominado por una tiranía y que ese pensamiento hubiera emanado de los cuerpos que ocupan el lugar más resistido de esa tiranía: la escritura.²

La letra, un código curioso que anudando la ley del alfabeto y del diccionario no solo delimita, sino que constituye letra por letra un cuerpo. No podemos dejar de advertir, a su vez, un orden de dominio —así también lo enseñan las mujeres escritoras participantes del Congreso del 87. No hay cuerpo sin letra: solo en la recitación diagramática de nombres y figuras se retienen paisajes, se contienen flujos y se aquietan tránsitos. La letra, así descrita,

1 Nelly Richard, “Tiene sexo la escritura”, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993, pág. 36.

2 Eugenia Brito, “Introducción”, *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana*. Santiago, Cuarto propio, 1990, pág. 7.

más que secundaria o parasitaria de la imagen se constituiría en la base del régimen estético moderno.

¿Cómo alterar este particular dispositivo corporal? ¿Cómo hacer del cuerpo un lugar de interrupción de los órdenes de dominio? Este punto en común, sin embargo, se presentaría al modo de una sospecha. La sospecha, o desconfianza, que parece instalarse en lo relativo al “habla”. Este distanciamiento con la «locuacidad del habla», por tomar una expresión de Foucault, no las lleva a pensar la política feminista por fuera de sus regímenes de enunciación; les hace necesario contar con ellos. De ahí que se preste meticulosa atención a los modos en que esta “habla” se narra, se enuncia, se archiva. La emergencia de lo político-feminista solo es posible en la interrupción de aquellas narraciones, en la discontinuidad de «lo dado y la evidencia de lo visible»³. Es por esta detención en el habla y sus regímenes de enunciación que la voz —su verdad, presencia y visibilidad— se constituye e interrumpe en, y por, la letra. Entendida ésta como uno de los elementos esenciales que constituyen el dispositivo de poder que forma/delimita un cuerpo. La letra como afirmación y alteración del dispositivo corporal. La letra como lugar de fijeza y alteraciones. Quizás en ese sentido habría que entender aquella relación propuesta por Diamela Eltit en la que enlaza la conquista, el dominio y la duplicación de la voz. En una línea de esta relación, Eltit sostiene:

Nuestra historia, trazada sobre una derrota territorial al mundo indígena, ha empujado a esos ancestros fuera del relato, instalando, en cambio, una voz duplicada de la conquista, en el férreo tramado de la historia. Esta antigua voz dominante incubada artesanalmente en el cuerpo de la mujer indígena, ya violada, ya obsecuente, ya aterrada, portadora mayoritariamente de la modificación ética y cultural de nuestro continente, sometió a las otras voces.⁴

3 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008, pág. 52.

4 Diamela Eltit, «Las aristas del congreso», *Bordes de la escritura*, op. cit. pág. 17.

No habría que mal entender este pasaje y pensar en una vuelta ideal a la “verdadera voz” de América, a la “verdadera voz” de las mujeres. Nada estaría más lejano. Distinto al gesto feminista descolonial que urde cuerpo, esencia y comunidad, el gesto feminista que se instala en el congreso de escritura de mujeres de 1987 asume “amorosamente» el dispositivo de poder de la letra, esto es, un trabajo de desmontaje desde y en la letra. Quizás uno de los modos más habituales de definir el feminismo en América Latina sea como “política de mujeres”. Y no es extraño que así sea. Es en nombre de las políticas de mujeres como en la primera mitad del siglo XX lograron ser visibles para las democracias latinoamericanas, en tanto ciudadanas de derecho propio. Es desde los feminismos de la identidad como se ha logrado introducir lo femenino en la trama jurídica, bajo la figura de los derechos humanos de las mujeres, por ejemplo. Y es desde estos feminismos de mujeres que con éxito se ha logrado describir la política de la representación parlamentaria en el “dos” que las políticas de la presencia suponen. ¿Por qué, entonces, cuestionar estos feminismos que se proyectan desde las políticas de mujeres? ¿Acaso no demuestran a cada paso su eficiencia? ¿No han logrado hacer de lo público un lugar que también se dice con nombres de mujer? Es cierto, sin embargo, que hay un desacuerdo entre las mujeres y las políticas de la presencia. De algún modo las políticas de la acción afirmativa para poner en práctica su conocida eficiencia deben presuponer una definición de mujer lo suficientemente transversal y transparente como para ser útil en el juego de la política.

No es nuevo indicar que esta definición no es otra que la mujer-madre, todo cuidado y protección. Definición que vuelve transparentes a las mujeres, idénticas a sí mismas, proyectando en el espacio de la política una definición *a priori* que las define una y otra vez aferradas a un cuerpo reproductivo. Condición para las políticas de la afirmación de las mujeres que oscurece, sin embargo, historias, cuerpos, sexualidades, políticas y, por paradójico que sea, también identidades. *Las mujeres son idénticas*. Su historia es la de la emancipación de los derechos cuya genealogía comienza a tramarse desde los primeros embates de

Mary Wollstonecraft contra el orden revolucionario masculino con el que se daba inicio a la modernidad política; con las primeras peticiones de las sufragistas inglesas al derecho a voto; para, luego, dar cabida a los feminismos de la primera y segunda ola. *Las mujeres son idénticas*, idéntica es su historia. Sus cuerpos son maternos, blancos. Su identidad se anuda en la letra, los derechos y la ciudadanía. *Las mujeres son idénticas*, su clase es la clase del privilegio ilustrado. Esa es nuestra historia, debemos contar con ella. Pero también es urgente empezar a (des)contar de ella para dar cabidas a otras genealogías, cuerpos y políticas del feminismo; otras historias que se narran en la genealogía de la liberación, cuyas referencias nos llevarán a nombres como los de Sojourner Truth y a su potente pregunta: ¿acaso no soy una mujer?

Las historias de esclavitud y liberación darán posibilidad, a mediados del siglo XX, a los feminismos de Angela Davis y bell hooks. Feminismos de la liberación que volverán explícita la complicación de las mujeres con la política, complicación que no sólo se resuelve con adoptar el orden ilustrado en miras de la incorporación, el reconocimiento. Esta complicación de las mujeres y la política —que es también una complicación con los feminismos de la emancipación— pondrá en escena otros cuerpos: mujeres negras, chicanas, latinas; otras sexualidades desanudando el binomio feminismo-reproducción desde feminismos lesbianos.

Otras historias como aquellas que son compiladas en *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, editado por Cherrie Moraga y Ana Castillo el año 1988. Un libro-monstruo que transita de este lado y del otro de la frontera, entendida ésta ya sea como territorio, sexualidad, escritura y lenguas. Un libro como metonimia del cuerpo; un libro como una puente, una espalda que soporta, que lleva el peso de prácticas y saberes de las mujeres de color. Es en este punto en el colectivo de identificación «mujeres de color» donde me gustaría situar un posible lugar del desleimiento de los feminismos de la emancipación. Un primer acercamiento a esta definición «mujeres de color» nos podría hacer pensar en

una política de la identidad que propiciara una segura vuelta al verdadero ser de las mujeres latinoamericanas.

Distinto a aquello, el colectivo de identificación «mujeres de color» da cabida a las prácticas y políticas de mujeres chicanas, asiáticas, afrodescendientes, indígenas y latinas. Mujeres de color, entonces, como un colectivo de des-identificación que permite pensar las políticas de las mujeres cuestionando el rasgo identitario que le es propio. Quizás al modo que insinuaba Gloria Anzaldúa cuando, alejándose del dos de lo masculino/femenino, se declaraba

una persona queer, soy dos en un único cuerpo, tanto hombre como mujer. Soy la encarnación de los hieros gamos: la unión de contrarios en un mismo ser⁵.

O tal vez como lo sostenía Chela Sandoval al aventurar metodologías de las oprimidas conceptualmente cercanas a los feminismos cyborg. En este sentido Sandoval afirma:

Las tecnologías que componen las metodologías de las oprimidas generan formas de agencia y conciencia que pueden crear modos efectivos de resistencia bajo las condiciones culturales de la postmodernidad, y pueden considerarse constituyentes de una “cyborg” de resistencia⁶.

Feminismos de mujeres de color que desde este lado se sitúan en la polémica y la interrupción del sentido común compartido. Feminismos que se instauran en tanto zona fronteriza, intermedia, trabajando interpretativamente sobre la pesada herencia y legado del pensamiento occidental y sobre su incesante re-elaboración o traducción. Feminismos que bien podríamos llamar poscoloniales en su gesto de instalarse cuestionadoramente en

5 Gloria Anzaldúa, “Movimientos de rebeldía y culturas que traicionan” en VV. AA., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid, Traficantes de sueños, 2004, pág. 76.

6 Chela Sandoval, “Nuevas ciencias. Feminismos cyborg”, *Ibíd.*, pág. 85.

el dos de la razón moderna colonial y su resistencia. Feminismos cuya emancipación también ponen atención a la “letra”.

Habitualmente tendemos a pensar que el gesto emancipatorio se propaga de voz en voz, en un especie de contagio cuyo principio estaría principalmente en el movimiento, en la acción. O quizás de modo más enigmático —espontáneo, casi mágico tal vez—, el movimiento de la emancipación tomaría lugar cuando la masa cobra cuerpo. En la unión espontánea de un conjunto desordenado de sujetos que luego se transforma en un cuerpo compacto, tal como lo describiera Elias Canetti en *Masa y poder*:

Un fenómeno tan enigmático como universal es el de la masa que surge de repente allí donde antes no había nada. Puede que ya se hubieran reunido unas cuantas personas, cinco, diez o doce, no más. Nada se había anunciado, nada se esperaba. Y de pronto se llena de gente.⁷

Y «de pronto se llena de gente», así parece ser la alquimia de la revolución o de la revuelta: donde en un momento no había nadie luego se halla una muchedumbre. E insisto, «se llena de gente»; esta insistencia no tiene otra intención que hacernos volver la mirada a esa «gente». ¿Quién es esa gente? Más propiamente dicho: ¿por quiénes está conformada esa gente, esa muchedumbre? Una respuesta distraída nos haría responder: la masa, la muchedumbre, la gente, está conformada por hombres y mujeres. Si eso fuese así, si la suma de los cuerpos en la gesta de la revolución o de la revuelta se contara de dos en dos —se contara en igualdad de hombres y de mujeres—, el movimiento o la acción revolucionaria también sería parte de la política de las mujeres; pero, como bien sabemos, no ha sido así. La política del habla, y por ello la emancipación, con su sola invocación no favorece a las mujeres. De ahí la necesidad de la duplicación, del artificio, de la voz *en* la letra. Hasta aquí las mujeres que parecen “hablar” están mudas. Su representación siempre está

⁷ Elias Canetti, *Masa y poder, Obra completa I*. Barcelona, De bolsillo, 2005, pág. 12.

fuertemente contenida por la mano de algún hombre que escribe y educa sus miradas, sus gestos y sus palabras.

¿Dónde, entonces, la emancipación? Es en este punto donde nos distanciaremos de la idea de emancipación como simple “acción”. Dado este principio motor tendemos a pensar, en consecuencia, que todas aquellas situaciones signadas por la quietud de un cuerpo estarían lejanas de la agitación de la emancipación. Contrario a ello, creo que es posible (quizás hasta obligatorio) un tipo de revuelta que bien podría ser llamada la emancipación de la “palabra muda”; una emancipación que se da en y por la escritura. Una particular revuelta que silenciosamente se trama en textos escritos que comenzaran a rodar descuidadamente —cual piedras— por la ciudad. Esta es la revuelta que toma lugar antes y después de realizado el Congreso del año 87. La literatura es el reino de la escritura, de la duplicación y el artificio. Por ello, tal vez, su afinidad con el feminismo, entendido como la monstruosidad de la interrupción. ¿Acaso no es eso mismo el feminismo? Es el deshilamiento del tejido de una ordenación de clases cuya explotación no se sustenta sólo en lo económico, sino que implica un pacto interclasista —en lo relativo a la apropiación del cuerpo de las mujeres— y es también el dispositivo de la familia heterosexual.

Si la letra es la metáfora y el transporte necesario de una política de la alteración del reparto de lo sensible, entendido este último como la distribución y la re-distribución de los lugares, las identidades, la palabra y el ruido, lo visible y lo invisible, la literatura será el régimen estético de la alteración, toda vez que halla su mejor descripción en la “indeterminación” y la “disrupción”: señas ambas que se desdobl原因 de modo decisivo como cuestionamiento y destrucción de la legitimidad de la circulación de la palabra, de la relación entre sus efectos y de las posiciones de los cuerpos en el espacio común⁸. Es precisamente esta cualidad de desdoblamiento lo que convierte a la literatura, en tanto aparato de escritura, en el dispositivo democrático por excelencia. No es casual, entonces, el vínculo entre literatura y

8 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*. París, 2000.

feminismo. La literatura es, entonces, el reino de la escritura, lugar de la palabra que circula por fuera de toda determinada relación de discurso⁹.

Prescindiendo de la obvia referencia a la letra/literatura como lugar de subversión, lo relevante de esta política de la literatura es un indisoluble y contradictorio entrelazamiento entre unidad y separación, entre actividad y pasividad, y entre continuación e interrupción. Esta duplicidad de registros será mejor descrita bajo la nominación de “pensatividad”. La coexistencia de dos regímenes de expresión y representación (letra e imagen) sin relación definida de antemano. En este particular orden de expresión y representación que anuda letra e imagen es donde podríamos situar la operación crítica que se despliega en el Congreso de Literatura de Mujeres de 1987. Si la estética tiene que ver con los modos en que las formas se visibilizan en el espacio de lo común, no sería del todo desacertado afirmar que toda estética incorpora también una poética; esto es, modos de decir, modos en que la letra se vuelve imagen conjugando dos modos de expresión: las retóricas de la emancipación contenidas en la letra, como también las lógicas de dominio que la ley impone.

Bien podríamos sugerir que el movimiento feminista que este congreso desplegó va desde la letra al archivo y de éste a la imagen. Los posibles contornos de una imagen no sólo se contienen en la palabra sino, sobre todo, en el sistema de citas que gobierna la comparecencia/emergencia de discursos y prácticas en un momento determinado. Este sistema de citas no es otra cosa que un archivo. En otras palabras, un archivo estructura los términos de un discurso estableciendo los límites de lo que se puede y lo que no se puede enunciar y ver en un tiempo y lugar dado. Resulta difícil, entonces, describir un archivo solo en su materialidad. De algún modo, el archivo se constituye siempre en un ambiguo “entre dos” entre materia y forma, entre letra e imagen. Empero, el elemento aun más pregnante que describe la lógica del archivo es la doble actualidad que instala. Doble

9 *Ibíd.*, págs. 21-28.

actualidad escindida entre soportes (materiales e inmateriales) y los efectos de realidad que reproducen. En virtud de la doble duplicidad que el dispositivo archivo contiene es que es imposible contenerlo bajo la arquitectónica de la memoria propuesta por el museo o la biblioteca. El archivo siempre es un exceso, un salto fuera del archivo. A los efectos de profundizar aun más en el funcionamiento de este dispositivo, habría que decir que lo propio del archivo es, paradójicamente, el cuestionamiento del sistema de clasificación y ordenación.

Queda aquí al descubierto la dialéctica entre destrucción y alteración que anima al archivo como dispositivo corporal. A partir de lo que esta dialéctica inscribe es posible sostener que lo que siempre subvierte al archivo son las propias letras/imágenes que lo constituyen. Letras/imágenes, entonces, como archivos inmateriales, archivos invisibles que emergen como efectos de visualización de los mismos archivos.

Es un archivo raro, este que se comienza configurar en el contexto del Congreso de Literatura del 87. Un archivo feminista, un archivo callejero y letrado que va narrando la emancipación en la duplicidad de la letra. Un archivo abierto, expuesto y producido en el margen o lindes de la razón bibliotecaria y sus sistemas de clasificación. Nelly Richard advierte al respecto que

la herencia de textos recibida como legado histórico-cultural tiene una conformación dada por las escalas de selección e interpretación de los materiales del pasado que fija la autoridad (masculina) del saber histórico de la cultura oficial. Estas escalas van definiendo el Canon mayor que cada literatura reconoce como norma, para desplegar alrededor de ella la dialéctica continuidad/ruptura que articula la relación de los textos a los códigos de transmisión del saber literario¹⁰.

Dicho de otro modo, un archivo que en el acopio, selección y colección de libros escritos desde un vector de “lo femenino” como

10 Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, op. cit., pág. 38.

interrupción dará visibilidad a otros nombres, cuerpos, límites y transgresiones al canon masculino y al cuerpo hetero-normado que describe. Un archivo que provee de señas e indicios de un feminismo de la disidencia. Un feminismo que se afirma y disiente a la vez. El índice de esta disidencia no se confía, sin embargo, en la palabra sino que en la letra. Es en el redoblamiento pasivo, parasitario tal vez, de la palabra en la letra donde se sitúa este feminismo disidente. Es en este segundo gesto, que se resta de la performatividad de la palabra, donde este feminismo disidente se restará también de la afirmación de los géneros. Es precisamente en esa sustracción de la palabra donde se plantea otro feminismo, uno disidente. Un feminismo que descrea del poder de la voz, puesto que no sólo sospecha de la afirmación del tiempo presente que sin mucha vigilancia recrea, una y otra vez, el tiempo pasado en lo que tiene que ver con nombres y cuerpos, sino que sospecha también del movimiento, espejo silente de la palabra, que en desapercibidos gestos, muecas y mimos reproducen jerarquías, subordinaciones y exclusiones. A esta dimensión usualmente olvidada de la política de izquierda, siempre y únicamente preocupada de la palabra, Julieta Kirkwood la llamará «cinestésica de la dominación». Esta peculiar dimensión posa la mirada en la inercia de los mandatos cotidianos que a pequeños golpes de voz y de movimientos automáticos van construyendo el género. Este arte de la dominación por el “movimiento”, que siempre va urdida a la palabra y casi siempre se nos pasa inadvertida en lo inaparente de lo cotidiano, asigna un género, define roles y constriñe cuerpos. De tal modo que deconstruir el género para Kirkwood pasa necesariamente por disentir de la palabra y del canon que ella porta. Conocida la dominación y su mecanismo, las escritoras que fueron parte del Congreso del 87 parecen plantear un feminismo no tan interesado en el “movimiento” y no siempre descrito desde la palabra, sino en un feminismo “disidente” cuyo mecanismo no será otro que el de la letra. Un feminismo del retraso de la letra. Un feminismo afirmado en el gesto moroso de leer y sobre-escribir la historia, la política y la teoría desde esquinas inesperadas. Un feminismo que se detiene en lecturas lentas y a contrapelo de los mitos y las certezas provistas por el

conocimiento neutral, abstracto y masculino. En la invención de otros nombres, cuerpos y genealogías de la diferencia, este feminismo no puede, y he ahí su radicalidad, sino proyectarse «disidentemente en cuanto mujer»¹¹.

11 Julieta Kirkwood, *Feminarios*. Santiago, Documentas, 1987, págs. 19 y 36.

El 8 de marzo de 1908 más de 15.000 mujeres inmigrantes de Europa a Estados Unidos ocuparon las calles de Nueva York para exigir una jornada laboral de 10 horas, el mismo salario que sus colegas hombres y mínimas condiciones higiénicas. Era también un homenaje a la multitudinaria marcha de los obreros textiles neoyorquinos del 8 de marzo de 1857, que cambió las condiciones de los hombres trabajadores de esa industria.

7 días después, cerca de 130 trabajadoras de la fábrica algodonera Triangle Shirtwaist de la misma ciudad se declararon en huelga y se tomaron la línea de montaje. Los dueños de la fábrica cerraron las puertas y provocaron un incendio para sacar a las huelguistas a la fuerza. Las llamas se extendieron. La totalidad de las manifestantes murió abrasada al interior de su lugar de trabajo.

**SIN MODERACIÓN NECESARIA. AFEST,
EL SÓLIDO TEJIDO DE LA SOLIDARIDAD
POLÍTICA DE LAS ESCRITORAS
LATINOAMERICANAS**
Paulina Soto Riveros

Mi rol como moderadora en Afest resultó ser un aprendizaje diverso del que a la fecha había ejercitado en salas de clases, congresos académicos o como profesora. Mi técnica para despertar el debate es sospechar. Y en Afest así lo hice. Incluso conociendo los tiempos políticos neoconservadores que las escritoras pretendían desafiar. Tras estudiar la configuración de las mesas, dudé de la reinscripción que Afest realizaba del Congreso Internacional de Literatura Femenina desarrollado en 1987. La carencia de paneles que incluyeran perspectivas queer, transgénero y transexuales, por ejemplo, parecían indicarme un sesgo relativo a la importancia política del encuentro realizado bajo la vigilancia dictatorial. En mi memoria, desafiando la dictadura, las palabras de Carmen Berenguer y Raquel Olea, entre otras participantes, resonaban diversas. El Congreso del 87 fue un encuentro de crítica neofeminista pensado desde Latinoamérica y respaldado en una nueva noción de diferencia de género —diversa a la perspectiva de los años 60. Fue entonces cuando se reconoció el logotipo caudillista de la dictadura. Se develó el tambaleo de la pluma prócer cual monolito caído. El poder de esta política neofeminista intersectaba la diferencia sexuada, política y cultural para generar activismos culturales de mayor transversalidad y vigencia, a través y a posteriori de la dictadura.

Eran tiempos en que se reconocían y vindicaban a otras y otrxs.

Pero, en esta ocasión, mi duda debatiente solo guiaría mis propias contradicciones en mi mente encosmesticada. En la inauguración del encuentro, Mónica Ramón Ríos, escritora y coordinadora del Afest, aclaró la problemática envuelta en lo que desde mi punto de vista resultaba un sesgo casi canonizante de escrituras femeninas que parecían delegar otras escrituras. El capital político de un Congreso neutralizado nacionalmente estaba siendo doblemente expropiado por una retórica de otredad travestida de merchandising. La literatura, con ademanes neoimperialistas, transformaba en fetichismo y espectáculo el activismo de las políticas literarias de género. Se unía a una erótica de morbosa celebración que involucraba hechos tan vulnerables como el femicidio. Afest apuntalaba, justamente, a ese transformismo estético-mercantil y a sus disfraces estetizantes. Se celebraba el congreso para recuperar, al mismo tiempo, la resistencia de su compleja política basal.

Ni la moderación ni la duda astuta eran necesarias. En el transcurso de las mesas redondas, lecturas poéticas y críticas, los debates se rieron de la falacia del principio de la no contradicción. Las discusiones se abrían hacia una política de solidaridad, lenta y sólida en pos de la ampliación —y no expropiación neoconservadora— de mundos posibles para pensar políticas estéticas de interacción. Las escritoras activistas no buscaban una canonización guerrillera contra la masculinidad. Las poses debían reconocer la subjetividad —masculina, femenina, trans— como voces colectivamente extranjeras de frente al imperio económico. Se debía desmitificar la hegemonía del tabú homosocial y sus espectáculos predilectos, las escenificaciones de tratas de blancas como uno de ellos.

Lo había olvidado. Pero estas escritoras, entre muchxs otrxs, son realmente las autoras que Walter Benjamín denominaría productoras. Su pluma no se subordina a luchas políticas partidistas; generan ingenierías de suyo. Técnicas de producción de lectores-escriitores. Recordé a Carmen Berenguer —al menos una década atrás— recitando en la Universidad de Chile de la mano de Pedro Lemebel. Imaginé la conquista de un lenguaje semiótico proyectado más allá del mito uterino y ligado a

procesos de generación de activismo que no desean basarse en ser antagonistas de la masculinidad. Recordé, finalmente, ese lugar como mi hogar, ese refugio de la dictadura, ese sólido techo ofrecido por sus estéticas cómplices y no tuve que dudar de mí al reconfortarme en el simple gesto de escuchar las formas en que, entre diálogos extendidos, se proyectaban imágenes de un pasado oculto y se observaban, a su vez, formas de expandir nuestras nociones de comunidad.

EL TERROR Y LA PARADOJA

Nona Fernández¹

De niña, en el Chile de los setenta y los ochenta, padecí tres grandes terrores que me acechaban por la noche. El primero era el ruido de los helicópteros que sobrevolaban mi barrio. Los milicos se paseaban en el cielo nocturno para ir a allanar la villa que estaba cerca de mi casa. Nunca vi lo que pasaba allá, pero mi imaginación infantil se desataba entre las sábanas de mi cama recreando en mi cabeza escenas terroríficas, con persecuciones y detenciones, con golpes, gritos y balaceras. Desgraciadamente mi imaginación no estaba tan errada.

El segundo terror que padecí fue el de los apagones. Una vez cada tanto explotaba una torre de alta tensión en algún lugar de la ciudad y todo quedaba a oscuras. Black out, negro total. En ese escenario encendíamos un par de velas y pasábamos la noche así, con el peso de la oscuridad sobre la espalda, escuchando una radio a baterías que intentaba rastrear las noticias del apagón.

El tercer terror, que es el que más quiero enfocar esta noche de festejo, es un miedo atávico que siempre sentí a las monjas. Estudié en un colegio religioso. Había una de ellas en cada rincón. Sor Paulina en la sala de clase, Sor Consolata paseando en los patios, Sor Judith leyendo en la biblioteca, Sor Rosa vendiendo dulces en los recreos. Eran amables y cariñosas, estaban lejos de ser la caricatura de la rigidez y lo estricto, pero sus hábitos oscuros y sus tocas y sus velos me ponían muy nerviosa. Sus cabezas cubiertas

¹ Discurso leído en la Feria del Libro de Guadalajara, México, el 29 de noviembre de 2017, por la obtención del premio Sor Juana Inés de la Cruz. La autora lo envió expresamente para este libro, en lugar del texto de su intervención en Afest.

levantaban mis sospechas, me hacían imaginar que escondían algo ahí abajo. Quizá una calvicie o una gran cicatriz o un tercer ojo en la nuca o algún otro rasgo inquietante y peligroso.

Cuando hace casi un mes atrás la voz de la querida Laura Niembro me anunció al teléfono que yo era la ganadora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz, un largo listado de emociones e imágenes desfilaron por mi cabeza. En ese carrusel de instantáneas insospechadas, de golpe, resucitó una escena en la biblioteca de mi colegio, en la que alguna de aquellas monjas de mi infancia, Sor Dora, para ser justa, me habló de una antigua hermana mexicana que escribía poemas. Así dijo, “una hermana mexicana”. Debo haber tenido ocho o nueve años cuando leí por primera vez uno de esos poemas. Mentiría si dijera que recuerdo cuál, pero debe haber sido la lectura de mis primeros versos. Seguro doña Gabriela Mistral me reclame desde su tumba, pero si mi memoria no me engaña, le debo a Sor Juana y a Sor Dora, y no a Gabriela, la lectura de mis primeros versos. Y en la felicidad del anuncio del premio, pensé que quizá ahí había partido todo para mí, en esa escena inaugural, en la inoculación de esos versos, y que finalmente todo era una paradoja, porque mis terrores de niña estaban secretamente emparentados a este reconocimiento a mi escritura.

Qué enigma escondían aquellas monjas de mi infancia bajo sus velos, nunca lo supe. Pero debajo del velo de Sor Juana se escondía un poema. Mis sospechas de niña no estaban erradas. Sin duda había que temerles. Qué más inquietante y peligroso puede haber que un poema.

Siempre imaginé a Sor Juana encerrada en la tranquilidad de su claustro, en el silencio de su celda, con un espacio absolutamente sagrado para escribir y leer. En ese paraíso, su genialidad y lucidez no podía más que robustecerse como lo hizo. Cuánto hemos fantaseado las mujeres con la idea de un espacio permanente y profesional para la escritura, una celda silenciosa donde ejercer a tiempo completo el oficio, sin el agobio del «Ángel de la casa», como lo llamaba Virginia Wolf, ese agobio de lo doméstico, también de lo familiar, lo profesional, incluso de lo estético. Un paraíso de escritura sin costos y sin culpas.

Pero también imagino el infierno del encierro en el claustro, la incomodidad del disfraz de la monja, la molestia de esa toca calurosa, de ese velo sobre la cabeza. Y entonces vuelve el terror de mi infancia. Y vuelve la paradoja. Porque la escritura, la gozosa escritura fue, y sigue siendo para las mujeres, una zona incómoda. Aún escribimos reclamando visibilidad, exigiendo que no se nos catalogue, que no se nos rotule, que no se nos deje fuera de los grandes temas, de las grandes discusiones, de los grandes anaqueles. Aún nos castigamos con el cilicio por todas las ausencias domésticas y familiares que cometemos cuando escribimos. Y pagamos los costos de tirarnos al vacío en este ejercicio tan peligroso como ese poema que escondía Sor Juana bajo su velo. Y otra vez el terror y la paradoja. Porque a eso se resume la escritura. Al terror y la paradoja. De qué se trata finalmente todo esto si no es de meter la cabeza y la pluma en ese terror, en los miedos antiguos y los futuros, pagar el precio que la vida nos cobra por hacerlo y correrles el velo, mirarlos a la cara, intentar descubrir el enigma, la cicatriz, el tercer ojo. Cargar con las culpas y hacerle frente a la oscuridad del apagón, volver a escuchar esos temidos helicópteros sobre el techo de la casa, desatar la imaginación y ver lo que nunca vimos.

Nací el año 1971, tenía dos años cuando llegó el Golpe Militar. Crecí en ese tiempo oscuro y extraño que fue la dictadura chilena y salí al mundo entre marchas, velorios, helicópteros y funerales. Soy parte de una generación medio perdida, que no fue protagonista de nada, pero que observó con ojos adolescentes e intentó a sus pocos años movilizarse. Creo que estamos un poco condenados al recuerdo. Quizá por eso, sin plan, sin propósito, como un acto orgánico, cada libro que he escrito lo he hecho pensando en esos niños que fuimos. Resucito historias que viví, que se cruzaron en mi camino, que escuché, que me contaron, e intento darles un espacio en el ahora porque creo firmemente en la posta de la memoria. Me interesa construir esa memoria colectiva. No la oficial, no la anquilosada en museos o manuales. No la de los buenos y los malos. No la que tranquiliza y apacigua. Creo en la memoria viva, la que hacemos entre todos, la hecha a retazos con los recuerdos de unos y

otros. Creo en ese monstruo temible e inclasificable, que reclama y que exige. Porque así son los recuerdos. Ingovernables, rebeldes, antojadizos. Se salen del libreto, asaltan desde el pasado y nos hacen entender que el pasado no existe, que es tan sólo una inquietante dimensión del presente.

Los pastores en los campos, en las zonas donde la contaminación aún no ha llegado por completo, conducen sus rebaños dejándose guiar por las estrellas. Marcan sus rutas mirando esas luces lejanas que no son más que destellos de cuerpos astrales que ocurrieron hace millones de años. La luz de ese pasado es parte de nuestro presente, ilumina como un faro nuestro futuro. Esas estrellas hablan sobre nuestras cabezas. A ratos tienen las caras de los niños que fuimos y que ya no están, los que cayeron en un combate estúpido a los quince años. A ratos tienen la cara de los protagonistas de todos esos funerales y velorios a los que asistí de niña.

Walter Benjamin, anotó en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*, escritas en 1940, cuando intentaba atravesar los Pirineos escapando de la policía española y nazi que lo buscaba por ser judío y marxista, que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Todo vale en el registro, todo sirve en la recopilación, en el reciclaje de la escritura y la memoria. Yo me robo esas historias que siguen brillando sobre nuestras cabezas. Y como tengo vocación de forense o de médium, me gusta investigar esos cadáveres, ponerlos en la mesa de la autopsia, reconstituir las escenas de sus crímenes, escuchar sus voces muertas y hacer lo mismo que los pastores, lanzarlas al presente para que sirvan como una guía. Porque nada de lo que ha acontecido se debe dar por perdido para la historia.

El 2 de diciembre de 1972, hace casi cuarenta y siete años, el presidente chileno Salvador Allende Gossens, muy cerca de aquí, en la Universidad de Guadalajara, dio uno de los discursos más contundentes y sólidos de su corta e interrumpida carrera presidencial. En él se dirigió a los jóvenes estudiantes

y lanzó aquella frase tremenda, a estas alturas tan manoseada, de que ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica. Habló, entre otras cosas, de los privilegios del estudiante universitario, de su responsabilidad histórica, de su necesario compromiso con su época. Y yo, que ando convocando muertos y escenas pasadas, cito estas palabras frente ustedes, porque tengo la fantasía de que alguno de esos jóvenes estudiantes esté aquí esta noche. Y quiero recordar con él o con ella ese discurso del pasado y dispararlo al presente traspasándolo a la escritura. Discursear desde este podio, jugando a ser Allende, y convocar a las jóvenes escritoras y los jóvenes escritores. Instarlos a escribir bien. Muy, pero muy, bien. Pero a hacerlo también con responsabilidad histórica. Abriendo la ventana a esta época delirante que es nuestro escenario. Tenemos el privilegio del manejo de la pluma, hagamos con él algo que dinamite, que nos explote en la cara y nos haga reaccionar. Ser escritor y no ser revolucionario debiera ser también una contradicción hasta biológica. Y aunque la escritura es un espacio de libertad absoluta, libre de responsabilidades, otra cosa es lo que le toca a cada escritor. Libertad y responsabilidad histórica. Suena raro. Para algunos, aburrido. Para mí, aterrador. Y ahí otra vez la paradoja. Porque ya lo dije, a eso se resume la escritura, al terror y la paradoja. Vivimos tiempos extraños, ya lo sabe México. Ya lo sabe América Latina. Quizá nunca hemos estado fuera de ese lugar de extrañeza y oscuridad. Lo decía Allende hace cuarenta y siete años aquí en Guadalajara. Entonces cómo no sentirse convocados. Es un deber dinamitar con un poema, como los que escondía sor Juana bajo su velo, esa extrañeza y esa oscuridad que nos cubre desde hace siglos.

En Chile estaremos de elecciones presidenciales en unas pocas semanas más y, haciendo un paréntesis, que me perdone aquí la audiencia, debo invitar a los chilenos de esta sala a mirar las estrellas, a escuchar lo que sus voces sabias y luminosas nos dicen desde el pasado: no voten por Piñera. No voten por Piñera. No voten por Piñera.

Sor Juana Inés de la Cruz tenía cuarenta y seis años y cinco meses cuando falleció el 17 de abril de 1695. Murió en una celda de su convento, víctima de una epidemia de peste junto a varias religiosas más. Sus últimos años, imagino, deben haber sido tristes y silenciosos. Alejada de las letras y de sus libros, obligada a abandonar su pluma, muerta en vida, así lo pienso, a sus cuarenta y seis años y cinco meses, edad tan fértil para una escritora, sólo dejó de respirar. Algo en ella, de seguro, ya había muerto. Hoy, 29 de noviembre de 2017, trescientos veintidos años después, me encuentro aquí frente a ustedes, con mis cuarenta y seis años y cinco meses, la misma edad que Sor Juana tenía cuando murió, recibiendo este premio que lleva su nombre.

La coincidencia me perturbó bastante cuando la descubrí, debo decirlo.

Otra vez el terror y la paradoja.

Espero sinceramente no fallecer frente a ustedes luego de leer este discurso, o por lo menos no hacerlo antes de evidenciar por completo esta reencarnación momentánea que estoy experimentando. Creo sinceramente que en el mapa astral de la escritura, todas y todos estamos entrelazados por hilos invisibles, en una posta de saberes y letras, de contenidos e imágenes, de luces y de sombras, que comenzó hace tanto y de la cual sólo somos una pequeña estación.

Tengo la misma edad que Sor Juana tenía en el momento de morir y aquí, frente a ustedes, tomo su relevo y me comprometo a vivir largos y felices años, por todos los que ella no vivió. A escribir, con menos talento, sin duda, por todo lo que ella dejó de escribir. A leer todos los libros que ella no pudo leer. A disfrutar del terror. A disfrutar de la paradoja. A sacarme el velo de la cabeza, a botar el cilicio, a intentar dinamitarlo todo con una ráfaga de poemas. A ser tan revolucionaria como ella pudo y más. En mi calidad de médium, con el espíritu inmaculado que hoy reencarno para ustedes, en nombre de Sor Juana y en el mío, agradezco al jurado, a Cristina Rivera Garza, a Daniel Centeno Maldonado, a Eduardo Antonio Parra, a la Feria del Libro de Guadalajara y a todos los presentes por este momento luminoso que ahora mismo lanzo al futuro con la forma de una estrella.

HACIENDO NÚMEROS, DELINEANDO ESTRATEGIAS

Mercedes Roffé

Después de mucho considerar el título bajo el cual se convoca este grupo de trabajo —«Invocando tradiciones. Lecturas de escritoras latinoamericanas»—, pensé que, realmente, a esta altura —y a diferencia de lo que se podría haber propuesto en los años 80— la cuestión no pasa ya por armar un canon de escritoras latinoamericanas ni por la malhadada estrategia de armar antologías y convocar festivales y encuentros centrados en escritoras mujeres.

Ya no.

Es obvio que detrás de algunas de las más brillantes y renovadoras plumas de Latinoamérica en los distintos géneros —crónica, novela, crítica, dramaturgia, poesía— lo que encontramos son mujeres, talentosísimas mujeres, y esto dicho sin chauvinismo alguno. Solo hay que leerlas para comprobar que es así.

Por lo demás, sé que quienes nos reunimos aquí estos días tenemos mucho camino andado en estas materias. Podemos agregar uno o dos nombres más, seguir recuperando cada tanto alguna voz brillante que haya quedado en las sombras, o proponer autoras novísimas y renovadoras. Ese flujo es constante. No creo que sea ahora un problema. Puntualizar uno o dos nombres más no me parece prioritario en un encuentro de esta envergadura. Hay otros canales mucho más económicos para hacerlo.

Para lo que sí creo que este espacio puede resultar el marco apropiado —por reunir a escritoras de distintos puntos de Latinoamérica y por proponer un sesgo de activismo, de política

cultural, que otros entornos no favorecen o incluso castigan— es para plantearnos qué pasa y qué podemos hacer que pase, de aquí en adelante, con esa tradición, ese canon ya ampliamente delimitado y esos nuevos aportes de escritoras, artistas plásticas, pensadoras y cineastas que constantemente se le van sumando.

Seguramente quienes me conocen y están hoy en esta sala estarán familiarizadas con algún sector de mi obra o al menos sabrán que se me ha convocado aquí como poeta. Aun quienes sepan que mi formación académica se centró en la Edad Media, seguramente desconocerán mis investigaciones, ya lejanas, en ese campo.

Traigo esto a colación porque en el año 1996, si mal no recuerdo, fueron invitadas al Instituto Cervantes de Nueva York la editora y una de las poetas incluidas en una antología que sin duda fue importante, la segunda antología histórica de poesía española escrita por mujeres, *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1995), cuyo antecedente inmediato había sido la no menos histórica compilación *Las diosas blancas* (1985), que incluía los nombres de poetas del nivel de Ana Rossetti y Blanca Andreu, quienes sin duda renovarían el apelmazado canon de la poesía española que circulaba hasta entonces.

Era, pues, el año 96, creo, cuando se presentó en el Instituto Cervantes *Ellas tienen la palabra*. Hacía meses que había estado esperando esa celebración en New York. Y no hacía más de tres años que me había doctorado con una tesis sobre los debates medievales a favor y en contra de las mujeres.

De modo que cuando la celebración tomó el viso de declararse un hito en la historia de la humanidad, un paso inédito en la historia de la creatividad de las mujeres, no pude sino oponer un argumento muy triste:

OJO, no son ni somos las primeras, esto no es un hito, no es un quiebre de ningún tipo en la historia de la humanidad y mucho menos en la historia de la creatividad de las mujeres.

Las mujeres hicieron filosofía en Atenas, administraron sus posesiones en los años oscuros de la Edad Media mientras sus muchachos iban a matarse entre ellos, relumbraron

con su talento como cronistas o místicas en el esplendor del primer humanismo, fueron parteras, médicas, compositoras en la Europa del siglo XII, fueron poetas y filósofas en la Florencia del Renacimiento, fueron las más conspicuas novelistas en la Inglaterra del siglo XVIII, de la que solo quedaron los nombres de cuatro o cinco escritores, Henry Fielding, Samuel Richardson, Daniel Defoe y Jonathan Swift. ¿Qué pasó con todas ellas? ¿Ninguna era buena? ¿En qué colección las podemos leer, siquiera para evaluarlas? ¿En qué programas de estudios se las incluye? Quizás algunas fueran tan buenas como resulta ahora Anne Brönte, ni bien se le retira el velo de sus dos hermanas.

Como bien sabemos, mucho se ha hecho en estas últimas décadas por recuperar esos nombres, esas obras. A diario, ahora, podemos colaborar, compartiendo algunas entradas muy apropiadas de Facebook.

Frente a esta historia, mi pregunta es qué podemos hacer para que la tradición de escritoras latinoamericanas que estamos reivindicando y constituyendo nosotras mismas no pase a ser una camada más de esa historia de sistemáticas borraduras. Seguramente, se me diría, como en aquella ocasión en el Cervantes, hace ya 20 años, que las cosas han cambiado, que ya no podemos compararnos con tantas otras intelectuales, artistas, científicas borradas de la historia tanto tiempo atrás. Sin embargo, no hay más que detenerse a meditar en esto y vemos que esa historia ya nos va pisando los talones: recién estamos reconstruyendo una lista medianamente legítima de la Generación del 27, en contraste con el expurgado corpus que generó la antología de 1932 de Gerardo Diego; recién estamos reconstruyendo el mapa completo de lo que fue la Generación Beat en los años 60 y 70, años tan cercanos que muchas de nosotras ya íbamos a la escuela.

Más tremendo y cercano todavía: las más sonadas antologías reunidas en los USA en celebración del fin del siglo XX borraron olímpicamente a todas las poetisas —era la mayoría mujeres— que fueron claves en los años 80 y principios de los 90 por

su articulación de una poética ligada a las políticas de la identidad. Hablo de poetas que fueron claves en 1980, 1990, y que en 1999 fueron desaparecidas por la prepotencia de grupos que se pretenden los únicos contestatarios, los únicos experimentales, los únicos que detentan una “verdad” inventada por ellos mismos. Si leemos los términos en que esos grupos justifican la razzia que hicieron, podemos creernos sus argumentos y maravillarnos incluso de su radical progresismo. Si leemos su proceder a la luz de la historia que estoy tratando de trazar, empezamos a sospechar que las razones de esa borradura son otras. Razones que, por cierto, nos atañen. En este encuentro y en esta mesa, y en el destino de nuestra propia obra, nos atañen.

La pregunta que se me impone, desde hace tiempo, y que quiero compartir con ustedes, no es pues, cómo seguir recuperando lo que otras mujeres hicieron antes que nosotras, cómo seguir celebrando lo que hacemos, lo que somos... sino más bien, ¿qué podemos hacer para que todo nuestro trabajo no sea una etapa más de esa historia de creatividad y olvido sistemático, de talento y menosprecio sistemático, de logros y desaparición y borradura, y prepotencia machista, sistemáticos?

En esa reunión del 96 urgía sentirse plena, positiva, segura de lo logrado. No era mi intención erigirme en el nubarrón de la tarde. Así que ante las exaltadas reacciones —«es otra época», «las cosas han cambiado», «las condiciones son otras»—, amainé. ¿Cómo congeniar mi experiencia de medievalista con el hecho ineludible de querer festejar, como nadie, la antología de poetas que acababa de salir?

Pasaron veinte años. Lo que ahora quiero compartir ya no es la experiencia de varios siglos de historia, sino algunos de los procedimientos en los que hoy, día a día, reconozco el esfuerzo del sistema, encarnado incluso a veces en algunos de nuestros más cercanos pares y amigos, por seguir borrándonos: en la universidad, en las galerías de arte, en las editoriales, en las lecturas, en los festivales, en las cátedras.

Para resumir brevemente lo que dicho hasta ahora: esto ya pasó muchas veces; la creatividad nuestra que nos reunimos a compilar, realzar y celebrar, ya pasó muchas veces; no es la primera

vez que escribimos, ni que pintamos, ni que enseñamos, ni que ayudamos a parir y a no morir de una peste. Y cada vez que han querido pasarnos con la aplanadora por encima, lo han hecho y lo han logrado. Por eso lo que quiero proponer aquí y ahora no es la ampliación de una tradición o un canon, sino una serie de estrategias que nos ayuden a preservar ese canon que con tanto esfuerzo hemos logrado recuperar y del que hoy formamos parte.

Solo una salvedad antes de seguir adelante. Es obvio que el mayor interés en borrarlos viene de los varones. No porque yo sea andrófoba, ni mucho menos. Sino porque es su prerrogativa en tanto varones la que está en juego ante todo lo que, como feministas, y aun como mujeres, cuestionemos. No los odio ni me odian. Es una realidad histórica. De no ser así, no estaríamos aquí reunidas, lo que sin duda habría sido una enorme alegría: que nada de lo que estoy diciendo necesitara ser dicho, ni pensado, ni sentido.

Lamentablemente, no es así. Y no es mi culpa si lo veo.

La segunda salvedad es que hay tantas mujeres como hombres sosteniendo esas prerrogativas. De eso no hay duda. Al contrario, está más que comprobado.

De modo que tanto las estrategias de borradura de las que voy a hablar como las estrategias de superación de las mismas implicarán, lo marque o no, la participación —y a veces, la obsecuente complicidad— de gran parte del entramado social, incluido, claro está, un enorme número de mujeres.

Estrategias de borradura

—Festival Internacional de Poesía en un país latinoamericano, Sesión inaugural (autoridades, prensa, paparazzi, auditorio colmado): 7 poetas premiados, del país y del extranjero, todos varones.

—Festival Internacional de Poesía en otro país latinoamericano: el 80% de los poetas varones asisten a una lectura de un poeta local, que todos dicen ser menos que mediocre. Al terminar la

lectura del poeta, viene una lectura conjunta de poetas latinoamericanas entre las que figuran nombres como los de Piedad Bonnet, Edda Armas... Termina de leer el poeta local, que habían tachado de mediocre. Todos los poetas españoles e hispanoamericanos, nuestros pares, se levantan y se van, antes de que empiece nuestra lectura.

—Festival de Literatura Latinoamericana de la Universidad de [un país latinoamericano]: ni qué decir que los miembros de la organización son todos jóvenes estudiantes, de entre 20 y 27 años, la nueva generación, nuestro futuro: de TOOODOS los géneros literarios y de TOOODOS los países de Latinoamérica, se invita a once escritores y una sola escritora.

—Editorial latinoamericana especializada en ensayo. Revisando el catálogo hace un par de años, encuentro: 49 escritores publicados, una escritora, una compiladora.

—Editorial estadounidense especializada en traducción, recientemente PREMIADA por su tarea de difusión de la literatura en otras lenguas. La fundadora, dueña y directora editorial, es una mujer norteamericana de menos de 50 años que fundó su editorial en el 2004. Haciendo números con una amiga del comité especializado en traducción de la PEN American Association encontramos, hace uno o dos años: 97 escritores varones traducidos, 7 mujeres. De todo el mundo. De todo el siglo XX.

—Un detalle menor, si cabe: conozco a una poeta brasileña, una de las poetas beatniks de Brasil, en el Festival de Lima (unos 40 poetas invitados) y vuelvo a encontrarla en un nefasto festival de literatura en Houston (unos 10 escritores invitados, ella y yo somos las únicas dos mujeres además de LA DIRECTORA del festival). El año pasado, la poeta brasileña muere. Publico la noticia en Facebook. Ni uno solo de los poetas asistentes a ninguno de los dos festivales donde habíamos estado juntos (así como de ningún otro) deja huella de su paso por la triste noticia. Borradura. Desprecio total. Hasta por la muerte de una.

—Un cómputo engañoso: a raíz de una investigación ligada a estos temas, debo hacer un recuento de los poetas varones y las poetas mujeres publicadas por algunos de los sellos de poesía argentina actual de mayor trayectoria. En la mayoría, se mantiene un precario, pero indiscutible equilibrio entre poetas varones y mujeres. En una de las colecciones, sin embargo, el número de mujeres es notablemente mayor. Se trata —rebobino—, de una editorial que está cobrando unos U\$2000 por publicar tu libro. Ese es el reducto en el que el número de autoras mujeres crece de manera descomunal. Un fenómeno similar sucedió con una editorial activa en los años de la dictadura: se jactaba de ser solidaria con el poderoso estallido de la poesía escrita por mujeres: cobraba, en ese entonces, unos U\$3000 por título publicado. Así que ojo con los números: no siempre significan lo que nos quieren hacer creer.

—Las invito a recorrer los programas de estudio de la mayoría de las universidades latinoamericanas y, por qué no decirlo, europeas y estadounidenses, en lo que respecta a las áreas de Literatura Española y Literatura Latinoamericana. Cuando encuentren una escritora mujer, por favor chiflen. Cuando encuentren un poeta o una dramaturga, avisen y hacemos un potlach.

Estrategias de contestación

—Poco antes de dejar de salir, felizmente, esa institución con fines de lucro que se llamó, en Argentina, *Diario de Poesía*, se le reclamó públicamente al dueño, en un Festival Internacional, por qué ese medio no publicaba a ciertos poetas: «Es mi plata», fue la respuesta, «y hago lo que quiero». «No tengo que publicar a nadie que no quiera. Es mi dinero.»

Así que todas las estrategias que podamos pergeñar deberían tener en cuenta este principio tan egregio: una cosa es actuar, delinear estrategias frente a organismos gubernamentales; otra cosa es pergeñar estrategias frente a empresas privadas,

que están tan en su derecho de invertir en lo que se les antoje, como nosotras en el nuestro de no seguir consumiendo sus prescindibles productos. Y digo bien, “consumiendo”, ya que de lo que se trata es, como bien ha dejado este empresario en claro, que lo que tiene es una empresa y que va a seguir invirtiendo su dinero en lo que más le convenga.

En cuanto a otro tipo de eventos, como los auspiciados por universidades públicas o privadas (que reciben donaciones tanto de hombres como de ilustres, adineradas mujeres), financiados total o parcialmente por casas de la cultura, fondos nacionales de las artes, cancillerías y sociedades de fomento, creo que valdría la pena, y esta es la principal convocatoria a la que hoy las invito, a tratar de dejar en claro que lo que están administrando son nuestros impuestos, nuestro dinero, y que si no dan pruebas de usarlo en inversiones culturales que nos beneficien en tanto mujeres, o en tanto cualquier tipo de minoría que paga impuestos, se atengan a tener que dar algún tipo de explicación o rendición de cuentas sobre algo que bien podríamos llamar, por tendencioso, malversación de fondos fiscales.

Este es un haz de estrategias que me gustaría que pensáramos hoy, juntas, y que siguiéramos pensando y articulando en los próximos meses, por las vías que podamos.

—Otro haz de estrategias es algo que aprendí aquí, a fines de los 80, ni bien llegar a Nueva York. No sé si ahora sigue existiendo, pero existía por entonces un grupo de acción feminista que creo que se llamaba o se reunía bajo el lema *We Are Watching*. Cada dos semanas o una vez por mes nos reuníamos en una iglesia del East Village, un espacio totalmente despojado en la más estricta tradición cuáquera. Allí se debatían los temas urgentes que nos atañían como mujeres, pero lo que más me impresionó fue su manera de incidir en el tejido social a través de un procedimiento muy simple y muy poco agresivo: «*We Are Watching*» era el lema escrito en unas pancartas con las que algunas de las activistas del grupo se acercaban allí donde se estuviera ejerciendo una micropolítica machista.

¿Que Rolex hace una publicidad con una mujer desnuda y la sube en pleno Times Square? Diez mujeres con pancartas se paran debajo del gigantesco anuncio con su lema *We Are Watching*.

¿Que el arzobispo de Nueva York recordó malamente el fatídico mito de Eva y la serpiente? Ocho mujeres se plantan en las escalinatas de Saint Patrick con sus pancartas *We Are Watching*.

¿Que un profesor de la Universidad de Sydney en Maryland no ha incluido ninguna escritora en su lista de lecturas de doctorado? Allí van las once mil vírgenes a la puerta de su despacho con las pancartas en alto *We Are Watching*.

Solo eso.

Pienso en los tantos eventos a los que asistimos. Pienso, más aun, mucho más aun, en toda la ofensa y la grosería y el pasarnos por alto y el “chicas, no entendieron” que nos depara Facebook cada día, diez veces por día.

¿No les gustaría armar un grupo en el que por cada “descuido”, por cada insulto, por cada lista de diez varones invitados o publicados o mencionados o citados en una ocasión cualquiera (un festival, un catálogo editorial, una lista de candidatos al Nobel, una selección de autores incluidos en el próximo taller de lectura o en el programa del próximo curso doctoral), por cada foto de mujer descuartizada o desnuda o escotada para publicar una moto o un perfume o una pizza, por cada amiga que sube la foto de la torta que hizo su hija y del diploma de genio de su hijo, ¿no les gustaría que pudiéramos aparecer, algunas de nosotras, con nuestro modesto, modestísimo lema *We Are Watching*, Te estamos viendo? Tal vez no lo hayas hecho por mal. Qué va. Tan embebido lo llevás en la sangre, tan incrustado está en el sistema, que seguro que ni te diste cuenta. Pero *Te estamos viendo*. No para condenarte, necesariamente. No podemos tanto. Sino para que reacciones y te hagas cargo de tu propio machismo, seas mujer o varón, no importa. Podemos estar pendientes de lo que se te escapa, de la hilacha que te cuelga por debajo de todo tu progresismo. Podemos sacarte las castañas del fuego, si querés. Te ayudamos —es lo que mejor nos han enseñado a hacer.

Virginia Vidal (1932-2016), activista chilena del periodismo de izquierda y feminista, en sus siete novelas, entre ellas *Cadáveres del incendio hermoso* (1990) y *Letradura de la rara* (2013), propone cruzar la polifonía con el realismo de archivo para reescribir la historia desde sus voces marginalizadas.

Sin embargo, hasta hoy se habla de ella como “la única periodista chilena que estuvo en la entrega del nobel a Neruda” y “la mejor amiga de Coloane”.

ARTE, SEXUALIDAD Y FEMINISMOS EN LOS TIEMPOS DEL #METOO

Claudia Salazar Jiménez¹

Recientemente, en diversos lugares del mundo, ha habido intentos de censurar ciertas obras de arte con la excusa de que ofrecen una versión “ofensiva” de la sexualidad. En determinados contextos, estos intentos de censura han sido relacionados con el movimiento #MeToo, gracias al cual muchas mujeres salieron a hablar públicamente, después de años y décadas de silencio, sobre las agresiones sexuales que han sufrido. Me parece importante reflexionar sobre la relación entre los intentos de censura al arte y las expresiones de la sexualidad, con este momento de arrollador avance del feminismo en que por fin las mujeres alzan sus voces. Este avance parece espantar a muchos y ha provocado una reacción del puritanismo más rancio.

El pasado diciembre, más de 10 mil neoyorquinos recolectaron firmas para solicitar al Metropolitan Museum of Art que retirara el cuadro «Thérèse Dreaming» de Balthus, por representar de una manera muy sexualizada a una adolescente. Si el cuadro no era retirado —continuaba el reclamo— el museo debía contextualizar su inserción haciendo explícito el interés del pintor por las chicas más jóvenes. La respuesta del Met fue no retirarla, pues «el arte debe representar diversas épocas y no solamente la actual», y recalcó su misión de «estudiar y conservar obras de arte significativas para conectar a la gente con la creatividad, el conocimiento y las ideas».

1 Una versión previa se publicó en el diario limeño *El Comercio* el 25 de febrero de 2018. La autora lo envió expresamente para este libro, en lugar del texto sobre su moderación en Afest.

Hace algunas semanas surgió el incidente de la Manchester Art Gallery en torno al cuadro «Hylas y las Ninfas» de John William Waterhouse, donde vemos a Hylas, el amante de Hércules, a punto de ser secuestrado por varias ninfas representadas como jóvenes adolescentes con los torsos desnudos. Los curadores decidieron retirar el cuadro para provocar un debate sobre la selección de las pinturas de la galería. La mayoría de las reacciones en medios de prensa y redes sociales —incluyendo la mía— fueron de rotundo rechazo a lo que se interpretó como una censura. En el ámbito de habla hispana, la prensa transmitió la noticia a medias, y solo horas y una oleada de indignación después, agregaron que el retiro del cuadro se daba en el marco de una performance propuesta por la artista Sonia Boyce. Ella llamó a todo esto «arte en acción»: una manera de poner a la gente a conversar sobre arte y procesos de curaduría.

No es casual que ambas situaciones se den en plena efervescencia del #MeToo, movimiento por el que conocidas actrices de Hollywood han dado a conocer los abusos sexuales de Harvey Weinstein, uno de los más poderosos empresarios del medio cinematográfico. Las actrices revelaron la manera en que muchas de ellas fueron sometidas a chantajes sexuales para no arriesgarse a perder trabajos y dejar sus carreras en ruina. Como un serio efecto dominó, se han multiplicado las acusaciones y entre ellas está esa potente imagen de las jóvenes ex integrantes del equipo estadounidense de gimnasia que desfilaban una tras otra revelando años y años de abusos por parte del médico del equipo. Las mujeres no quieren permanecer más en situación de silencio frente a tantos años de abusos sistemáticos y se niegan a quedar como puras víctimas. Es un punto de inflexión histórico. Un Pachacuti.

Cuando las estructuras retumban y se tambalean, vienen los coletazos. Pienso en las intelectuales y actrices francesas —Catherine Deneuve entre ellas— que publicaron una carta tachando al #MeToo y al feminismo contemporáneo de movimiento puritano. Pero las francesas exageraron, y su postura frente al feminismo es francamente errónea.

Hay una ola de puritanismo censorador, sí, pero ésta no viene del feminismo. Un caso reciente ha sucedido con Egon Schiele. Para celebrar los 100 años del nacimiento del artista, la municipalidad de Viena decidió organizar por toda la ciudad exposiciones de sus cuadros de desnudos y luego llevarlos por distintas ciudades europeas. Alemania y el Reino Unido se negaron rotundamente a presentar las obras, tildándolas de “pintura pornográfica”. Como respuesta, los vieneses han colocado una banda sobre estos afiches para ocultar sus genitales que dice: «Lo sentimos, tiene cien años pero aún es muy atrevido» y el hashtag #AlArteSuLibertad.

Si no es el feminismo, ¿cuál es entonces el origen de estas censuras? ¿Qué es lo que realmente produce espanto en estos cuerpos desnudos?

En 1966, Susan Sontag concluía su ensayo *Contra la interpretación* con estas palabras: «Lo que importa ahora es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. [...] En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte». Este aprender a ver más es una buena entrada para pensar en las relaciones entre arte y sexualidad en este tiempo donde las mujeres, gracias a las propuestas feministas, vamos tomando espacios que antes no se veían y que abren nuevas maneras de entender y vivir el erotismo.

En buena parte del arte europeo, como lo ha señalado John Berger en su documental *Ways of Seeing* (que se puede ver por completo en YouTube), el despliegue de la desnudez de la mujer ha sido representada para el placer de un espectador masculino. La mujer ha sido usualmente representada como un sujeto pasivo y disponible para satisfacer otros apetitos que no siempre son los suyos. Esta mirada ha provocado, a lo largo de la historia, la demonización de la sexualidad femenina y la construcción de los arquetipos de la bruja y la prostituta como resultado del pánico ante una sexualidad femenina desbordada. Porque ese desborde implica una posible subversión de las relaciones de poder.

En el mundo occidental, el catolicismo y el protestantismo estigmatizaron los placeres de la carne al considerarlos pecaminosos. Como bien lo ha señalado Michel Foucault en su *Historia*

de la sexualidad, el sexo no es algo meramente natural, sino un instrumento de poder que ha construido aparatos de sujeción durante siglos. El sexo, según Foucault, ha permitido al Estado regular poblaciones, disciplinar los cuerpos, clasificar identidades, vigilar a los niños y a las familias, y distinguir lo normal y lo perverso. El pánico a la sexualidad es un pánico a su potencialidad perturbadora.

Por otro lado, el silenciamiento es una estrategia típicamente machista. Como lo ha señalado la historiadora Mary Beard en su recientemente publicado *Mujer y poder*, el poder del hombre y la configuración de su masculinidad están correlacionados con su capacidad de silenciar a las mujeres. Telémaco hace callar a Penélope para ir ocupando el lugar dejado por Ulises. ¿Cómo pasamos entonces de considerar la liberación de la sexualidad femenina como algo perturbador y transgresor a creer que estas censuras al arte tienen algo que ver con el feminismo?

De hecho, no tienen nada que ver. Como feminista, pienso que la censura no tiene cabida en esta lucha por una sociedad más igualitaria, donde se respeten los derechos, la dignidad y la vida de las mujeres. Esas estrategias de censura, silenciamiento e invisibilización provienen de sectores que pretenden mantener un *statu quo* que no solamente afecta a las mujeres sino también a los hombres. El patriarcado nos fuerza a vivir en un marco jerarquizado que ya no da para más y que mantiene infelices a hombres y mujeres, que mantiene una cultura de la violación donde se enseña a las mujeres a cuidarse para no ser violadas, en lugar de enseñar a los hombres a no violar. Una cultura que devasta a los hombres más jóvenes y los empuja a cometer actos de extrema violencia (recientes estudios están demostrando la relación entre las masculinidades tóxicas y los frecuentes tiroteos en Estados Unidos).

El trabajo del feminismo en la producción artística se ha enfocado en visibilizar la perspectiva femenina y rescatar a las mujeres creadoras cuyo trabajo ha sido borrado a lo largo de la historia. En esto se enfocan los feminismos y no en censurar el arte. Cerrar nuestra mirada a la otra mitad de la población mundial es perder de vista esa perspectiva que necesitamos para derribar las

narrativas patriarcales que son el origen de la discriminación de género. ¿Cómo hablar de arte sin pensar en Remedios Varo, Tilsa Tsuchiya o Tarsila do Amaral, cuya recién inaugurada exhibición en el Museum of Modern Art de Nueva York nos recuerda la importancia de su creación para el modernismo brasileño?

El origen de estas censuras puritanas es la reacción desesperada frente a las mujeres que, por fin, alzan su voz. Los feminismos en su diversidad proponen crear un mundo donde podamos vivir nuestra sexualidad sin temor a que seamos objeto de burla, de represión o de que nos maten frente a una justicia que parece inoperante (como acaba de suceder en el Perú con el caso de Arlette Contreras). Sabemos bien que borrar, retirar o censurar el arte no es una respuesta. No queremos hacerle al arte lo que nos han hecho a las mujeres durante toda la historia. Frente a los imaginarios y producciones culturales que cosifican a las mujeres nuestra respuesta es CREAR nuevas representaciones. Respondemos desde la creación, no desde la censura. Necesitamos crear un mundo con nuevas posibilidades donde la vida sea mejor para todas las personas.

DE LO ORAL A LA ESCRITURA

Graciela Huinao

La primera escuela de mi raza
es el fogón
en medio de la ruka
donde arde la historia de mi pueblo.
(Graciela Huinao, *Walinto*)

Ser mujer y pobre pareciera ser una definición inalterable que cae sobre la mayoría de las mujeres indígenas, en cualquier punto de la tierra. Hoy sabemos que, desde que empezaron a delinearse los primeros códigos sobre piedras y en todas las civilizaciones, el ser mujer se ha bosquejado con huellas de sub-individuo. Eso ha quedado plasmado en los libros más antiguos del mundo.

El año 1492 nos hicieron creer que hubo un “descubrimiento”. Los pueblos originarios sabemos que en esa fecha comenzó un genocidio sistemático. Como mujer testifico que ese acontecimiento dividió nuestro ser, y el ser indígena nos dejó en un eslabón menor al de *ser mujer blanca*. Y nos obligaron a ser pobres, robándonos la tierra. Fue la condicionante más severa; esa pobreza que te duele en la mirada y que te humilla el espíritu: pobreza de hambre.

Y... desde hace más de 500 años la naturaleza nos ha enseñado a defender nuestras trincheras socioculturales para dar a conocer a la sociedad “mayoritaria” que los mapuche no somos un subpárrafo en la historia de Chile, sino un pueblo milenario que ha resistido a todos los atropellos humanos, y que nuestra lucha es para que simplemente nos dejen ser, con todas nuestras virtudes y con todos nuestros defectos. Y que no somos más ni menos superiores a otros pueblos, sino iguales.

En ninguna parte de la historia de Chile se dice que mi pueblo fue “pacificado” con las armas y la cruz, y que hemos vivido los peores atropellos, la usurpación de nuestra tierra, la difamación de nuestra cultura, la violación de nuestra religiosidad y la temida discriminación como la marca a fuego que nos endosan desde antes de nacer.

Históricamente, ha sido difícil para la «gente de la tierra», y en particular para las mujeres, abrirse camino por una sociedad tan hostil. Para ello hemos tenido que lidiar por 300 años contra la corona más poderosa de Europa y doscientos años más de lucha contra un Estado invasor, arribista, clasista y discriminador como es el chileno. Para tener un pequeño asomo cultural en la historia de este país, el día de hoy, se cree que la mujer indígena sólo sirve para estar en el servicio domésticos de una casa acomodada. Y no es porque no sea capaz de desarrollarse en otro trabajo, sino que las posibilidades son exiguas: hasta hace unos años, el estudio superior era una utopía. Y las que han podido abrirse camino en otras áreas han tenido que pagar un alto costo: la migración se debía pagar con lágrimas.

No conozco a ninguna mujer mapuche que me haya dicho «dejé mi tierra por gusto». Por el contrario, siempre que me hablan de su madre tierra lo hacen con un dejo de nostalgia, aunque haya pasado más de medio siglo del día que salieron de su hogar. Este desplazamiento involuntario no sólo arrastra cuerpo y espíritu, sino que con ellas viaja toda la cultura que las vio nacer, y a puerta cerrada en su nuevo hogar reviven los ritos de su comunidad. Esta migración siempre ha sido forzada, y cuando decimos «salí en busca de nuevos horizontes», detrás de esta poética frase existe una serie de acontecimientos no tan románticos que forzaron esta situación.

El destierro es una palabra amarga, y quienes la hemos masticado sabemos los síntomas que produce: ser exiliados en nuestra propia tierra. Es un exilio que jamás tiene recompensa, que no tiene defensa como “derecho humano” alguno, que ningún partido político en sus campañas se arriesga a defender y que ningún credo religioso predica en sus iglesias. Es un atropello.

Debo señalar que en muchas familias de mi pueblo somos la primera generación que tuvo la oportunidad de aprender a leer y escribir. Y que la historia, las costumbres de nuestro pueblo fue transmitida de generación en generación. Agradezco a mis antepasados por esa acción que pareciera ser muy primitiva, pero que nos ha permitido mantener la memoria de nuestro pueblo hasta hoy: la oralidad.

Ir de lo oral a la escritura no es un acto exclusivo de la mujer, sino un derecho humano: tener la posibilidad de dar a conocer los acontecimientos históricos de la propia tierra con el propio puño. Y hoy a las mujeres originarias se les ha exigido desarrollar nuevas tácticas para luchar contra la usurpación y el despojo; una defensa propia es la escritura. Sé que mi lucha no es distinta a la de miles de mujeres que viven en la marginalidad y reconozco con humildad que la madre naturaleza me honró al revelarme esta nueva estrategia para luchar: la palabra.

Se derrumbaron las últimas tablas ahumadas de las ruka. Y para que no se desmorone la historia, lo coloquial de nuestros pueblos, con responsabilidad, hemos tomado la escritura para acuñar la voz de nuestros ancestros, para dejar un testimonio escrito a las futuras generaciones.

Para el chileno no es saludable esconder una historia que le pertenece y que lo ha “oxigenado” históricamente, a sabiendas que, tratándose de Chile, es una población mestiza.

Quizás, en la tierra de nuestros antepasados nuestros abuelos en algún trawün, en torno a un fogón universal, conversarán y reflexionarán si la descendencia está haciendo bien el trabajo. Espero que así sea.

Las noticias de femicidios, donde las vidas de las mujeres quedan reducidas a sus roles de víctima, y los femicidios políticos de las activistas Berta Cáceres y Maricela Tombe en Honduras y Colombia, impugnan a reflexionar sobre esa literatura que ha vuelto a encontrar el motor de su historia en el cuerpo muerto de una mujer. A fines del siglo XIX en Chile, el asesinato de la joven Sara Bell cometido por su aristocrático amante (que escapó del juicio y la sentencia secundado por jueces y políticos con quienes solía ir de fiesta) causó revuelo en la población local. Un escritor de la época, Carlos Lathrop, redactó un libro de aproximadamente mil páginas donde construyó la figura de la vulnerabilidad misma en la mala fortuna de Bell, canalizando la fascinación colectiva por el cadáver femenino. El libro se convirtió en un éxito de ventas que rápidamente acalló el espíritu intervencionista de Lathrop y, con el olvido del libro, se normalizó la estructura que había permitido el asesinato de Bell.

LA ESCRITURA DE MUJERES EN EL CHILE DE LOS 80

Soledad Fariña¹

El contexto

A fines de los años 70 en Chile, inserto dentro de alguna institución alternativa u organización no gubernamental, aparece el Movimiento de Mujeres. Con características a veces más, a veces menos feministas, poco a poco se va delineando un discurso cada vez más compartido y proveniente mayoritariamente de las Ciencias Sociales.

El gran aporte teórico al feminismo ligado a la acción política del momento se lo debemos a la socióloga Julieta Kirkwood. Sus análisis parten de los desafíos teóricos que presentan los entonces llamados “temas” o “problemas” de la mujer, dentro de un proyecto global de liberación. En su libro *Ser política en Chile*², Julieta Kirkwood inicia su reflexión precisando el objeto a estudiar, y la primera pregunta que se formula es *¿qué es o qué son las mujeres?*

El incluir como objeto de las ciencias sociales lo que tradicionalmente había sido considerado un tema privado, personal, era para Kirkwood una de las grandes dificultades, así como el asunto del lenguaje académico, insuficiente para la

1 Nueva versión del artículo “Los inicios de la crítica literaria feminista”, en revista Mapocho N° 55, 2004.

2 Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Editorial de la Facultad latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), Santiago de Chile, 1989.

demanda feminista que en ese momento estaba en los inicios de su expresividad. Al avanzar en su aproximación teórica, sus interrogantes como las siguientes van profundizando en las características del momento político, la dictadura: ¿es posible construir un proyecto político alternativo de liberación y democracia donde sea efectivamente resuelto el problema femenino? ¿Quién debe formularlo? ¿Cuáles son las interconexiones de la liberación femenina con la liberación social? ¿Cuáles las nuevas categorías a incorporar en el análisis? ¿Es válida la oposición tajante entre lo público y lo privado, entre lo racional y lo afectivo, dentro de una concepción de la historia y del cambio abierto al devenir?

Junto con plantear interrogantes, Julieta Kirkwood enuncia su desafío más relevante: la perspectiva feminista promueve y destaca, tanto a partir de la presencia de la mujer en la historia como en el momento presente, la necesidad de estudiar, comprender y explicitar los contenidos y demandas de los distintos movimientos femeninos sin reducir su problemática a cuantificaciones de participación política, laboral, sindical, sino que tratando de captar su más profundo significado de contestación frente a un orden tradicionalmente discriminatorio hacia las mujeres, así como poner en relevancia sus aportes, latentes o manifiestos, al proyecto de cambio global.

Se trataría, en otras palabras, de desacralizar el análisis de lo femenino, que no se realiza a partir de un individuo ni de un grupo con identidad, sino desde sujetos que aún no son tales sujetos. Sus supuestos teóricos son estos:

—Hay una historia no conocida ni reconocida de la mujer en Chile, que es percibida cuando sale a la luz en forma de crisis.

—Estas crisis tampoco son claras expresiones de una reivindicación neta femenina; con frecuencia aparecen teñidas de contenidos valóricos e ideológicos contemporáneos a su surgimiento, oscureciendo su contenido femenino más propio.

—Desde los inicios está presente la demanda femenina por la construcción de una sociedad no opresiva ni discriminatoria: el ser persona.

—La rebeldía o contestación femenina surge cuando hay una toma de razón o de conciencia de la contradicción entre los principios universales de igualdad teórica y las vivencias concretas de desigualdad experimentada entre los sexos.

Julieta Kirkwood recorre la historia del quehacer político de la mujer en Chile, la dicotomía entre feministas y políticas. Ambas, feministas y políticas, parecen coincidir en un propósito: lograr el reconocimiento de la posibilidad histórico-civilizatoria de la emancipación de la mujer. En lo que no hay acuerdo es en los fines, objetivos, métodos, teoría, praxis y prioridades que asumirá la emancipación global de la sociedad. Unas quieren hacer política desde las mujeres, a partir de sus propias carencias y alienaciones. Las otras, tradicionales, quieren la suma y la inserción masificada de las mujeres en una propuesta política anterior al planteo de sus necesidades, en el supuesto de que éstas serán incorporadas en el futuro.

Y aquí es donde aparecen los que ella llama «nudos del feminismo», problemas recurrentes y difíciles de abordar para el feminismo, asumido éste como el hacer política desde las mujeres: el nudo del *saber* y el nudo del *poder*.

Kirkwood elige mirar el mundo del conocimiento desde la perspectiva de Foucault, quien afirma que hablar del conocimiento desde la marginalidad es hablar simultáneamente de una voluntad de saber, de un querer-saber, contrapuesto a la violencia de las ideas admitidas, del partido tomado que se apropia de la verdad y que desplaza a su contrario al error, dejándolo allí instalado. Hay entonces una necesidad de elaborar o recuperar el saber para sí desde el feminismo.

A fines de los 70 y principio de los 80 proliferaron los centros de estudios, institutos y movimientos, todos centrados en diversos aspectos culturales que apuntaban al desarrollo de las potencialidades de las mujeres. Sus filiaciones variaban desde

las investigaciones académicas hasta la organización popular, siendo algunos una mezcla de ambos. Esto hizo que a principios de los 80 —y debido sobre todo al funcionamiento de los comedores populares, ollas comunes, etcétera, bajo el alero de la Vicaría de la Solidaridad— se hubiera establecido una malla social bastante amplia en la región metropolitana y en otras áreas del país. Instaladas principalmente en las poblaciones metropolitanas y unidas a otras organizaciones, éstos conformaron los movimientos sociales que impulsaron, al margen de los partidos, la resistencia a la dictadura.

Producción literaria de mujeres durante la dictadura

Desde un principio las expresiones de arte estuvieron ligadas a actos de resistencia, especialmente la poesía, la música, la pintura y el teatro en distintos sectores sociales.

Luego de las protestas en contra de la dictadura de los años 83 y 84, y con el endurecimiento de la represión, en lo que respecta a la vida cultural, el aislamiento fue casi completo. Sin embargo, es en ese clima adverso donde muchas mujeres se reconocen y son reconocidas como sujetos activos en la lucha callejera, en las organizaciones solidarias y en la implementación de todo tipo de resistencia, pues junto a la creación de espacios de acción también se habían creado espacios de reflexión.

Es en estos espacios autónomos donde las mujeres se piensan ya no sólo en relación a un opresor visible, sino también en relación a un sistema que ha impedido su inserción como gestoras y productoras de cultura desde sus especificidades, diferencias y potencialidades. Como afirmaba Julieta Kirkwood:

El análisis que puede hacerse es simple y parte de la idea gruesa de que hoy las mujeres podemos —deseamos— realizar una nueva conciliación con la lectura, con la historia, con el poder.

La apertura de las mujeres a reflexionar sobre el lenguaje e instaurar su propio discurso hace que no sea azarosa la aparición de una importante producción de poesía, narrativa y crítica escrita por mujeres. En esa década publicaron las poetas Paz Molina, Carmen Berenguer, Heddy Navarro, Soledad Fariña, Eugenia Brito, Elvira Hernández (Teresa Adriasola), Verónica Zondek, Teresa Calderón, Astrid Fugellie, Alejandra Basualto, las narradoras Pía Barros, Diamela Eltit, Ágata Gligo, Eugenia Prado, entre muchas otras. Entre las críticas y ensayistas, Ivette Malverde, Marta Contreras, Lucía Invernizzi, María Eugenia Góngora, Raquel Olea, Eliana Ortega, Lucía Guerra, que se sumaron a narradoras y poetas de décadas anteriores como Mercedes Valdivieso, Ximena Adriasola, Cecilia Casanueva, Stella Díaz, Eliana Navarro, Delia Domínguez, Teresa Hamel y muchísimas otras en las décadas anteriores.

Sin embargo, la recepción de estas obras era prácticamente inexistente. La crítica que podía visibilizar a un autor o autora era escrita en las páginas de un diario conservador que apoyaba la dictadura, siendo esta producción de mujeres ignorada o, en el mejor de los casos, leída desde el estereotipo. Las obras de escritoras y críticas europeas, norteamericanas e incluso latinoamericanas no llegaban al país, el que en realidad estuvo cerrado a todo lo que culturalmente ocurría en el exterior durante los años de dictadura. Por otra parte, la brutalidad del régimen era el único acontecimiento que acaparaba la atención del exterior.

Estas mismas razones hacían que la inquietud por la puesta al día e intercambio de conocimientos fuera aún más necesaria para las escritoras, quienes veían como urgente la producción de espacios más amplios de reflexión. Es por eso que, a pesar de las dificultades que representaba implementar un evento en los años de dictadura y más aun si éste era autogestionado, a mediados de 1986 un grupo de escritoras³ convocó al Primer Congreso Latinoamericano de Literatura Femenina, a realizarse en agosto de 1987.

El objetivo principal de este Congreso sería confrontar escrituras e interrogar a la cultura. Pero había muchas otras

3 Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Eugenia Brito, Nelly Richard y, desde Estados Unidos, Eliana Ortega.

interrogantes, por ejemplo: ¿cuál sería el marco en que se desarrollaría? ¿Cuáles los temas o problemas atinentes a la literatura femenina? Los primeros temas surgen desde el campo mismo de la creación. La relación cuerpo-escritura, planteada por las teóricas francesas Hélène Cixous y Luce Irigaray, y difundidas en las sesiones de preparación al encuentro, fue importante para que algunas escritoras abordaran la cuestión del sujeto en la escritura, la noción de diferencia, y la fricción o lugar conflictivo de este sujeto con la “cultura universal”. Así lo señalaba yo en una publicación de la época:

Recurriendo a la ficción de un lugar primigenio, carente de sentido, que recogerá las pulsiones del cuerpo, la mano —terminal de la corriente pulsional— intenta convertir en gesto el acto escritural. Pero, ¿permite ese trazo que afloren versiones de una sintaxis, de una estructura metafórica o de un imaginario expuesto en su diferencia?⁴

Pensarse desde Latinoamérica

Junto a la noción cuerpo-escritura como posible lugar de la diferencia, las condiciones históricas, sociales y políticas fueron tema relevante desde el inicio de estas reflexiones. Pensando en el papel de la intelectual latinoamericana, la académica y ensayista Marta Contreras afirmaba que

la cuestión candente hoy día para el intelectual es pensar sobre su identidad y su función en un contexto específico: Latinoamérica. La mujer intelectual agrega a esa reflexión la de su identidad y función como mujer, tratando de entender qué le corresponde hacer hoy día, que tenga suficiente asiento en la realidad y que la atraiga tanto como para dedicar sus energías creadoras a ello.⁵

4 «Palabras de mujer», *Lar*, Concepción, agosto de 1987.

5 Ídem.

Cecilia Vicuña, poeta chilena residente en Nueva York, expresaba su preocupación sobre la necesidad de no confundir nuestros planteamientos con los de la metrópolis:

La pregunta sobre nuestro ser era hasta dónde teníamos conciencia de nuestro mestizaje, de la forma en que nosotras podíamos continuar las formas ancestrales llevándolas más allá, hacia nuevas expresiones, o en que podíamos continuar aceptando los disfraces, patrones o visiones europeas [...]. Veía la necesidad de un salto hacia una independencia, hacia ser plenamente mujeres sureñas, dueñas de una identidad, de un ser y una visión aún inéditos, aún desconocidos en el mundo.⁶

Asimismo, Lucía Guerra comentaba que

en el caso específico de la producción literaria de la mujer latinoamericana, [...] a menos que nuestra crítica adecúe las postulaciones anteriormente comentadas a nuestra problemática tercermundista, creo que caeremos en una práctica ya tradicional en algunos sectores de la intelectualidad masculina: la dependencia cultural que en vez de diálogo y apropiación se convierte en pasivo mimetismo.⁷

El “espacio de las escritoras latinoamericanas” fue ampliado, al ser incorporada a las discusiones la realidad de las escritoras “hispanas” en los Estados Unidos. Como señala Eliana Ortega,

somos herederas de una cultura de silencio [...] El llamado “boom” de la novela hispanoamericana sólo indica que los

6 Cecilia Vicuña, en carta a Soledad Fariña de julio de 1990.

7 Lucía Guerra, «Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista», *Ibíd.*

norteamericanos han descubierto que los hombres latinos saben escribir.⁸

Una nueva teoría

El problema se centraba, entonces, en empezar a elaborar una teoría desde las obras mismas y desde su lugar de producción: la experiencia singular de pensamiento de mujeres latinoamericanas. Lo señala Raquel Olea:

Leer textos producidos por mujeres, desde una perspectiva de mujeres, es, como primera instancia, un encuentro de adversidades y resistencias: leemos textos producidos en la adversidad de una sociedad patriarcal, resistiendo las imposiciones de una crítica hegemonizada por el poder masculino.⁹

Las interrogantes planteadas en el Congreso habían desencadenado multitud de otras interrogantes. Había una clara opción por abrirnos a propuestas nuevas de lectura, ¿pero cuál era nuestra relación de escritoras con el trabajo creativo de nuestras antecesoras? O, al abordar la crítica literaria norteamericana y europea, ¿estaba ésta aportando o condicionando nuestro pensamiento? ¿Cómo se vinculaba nuestra reflexión literaria con una reflexión general sobre la condición de la mujer o con el trabajo político de la contingencia para derrocar a la dictadura?

Para indagar en esos temas, algunas de las participantes en el congreso crearon el Taller de Lecturas de Mujeres en la Casa

8 Eliana Ortega, «Discurso poético de la mujer puertorriqueña en USA: nuevas voces de liberación anacaoniana», en *Escribir en los bordes*, Eugenia Brito et al. Santiago: Cuarto Propio, 1990.

9 Raquel Olea. *Crónica de una lectura*. Cuadernos de La Morada. Santiago, noviembre de 1989.

de la Mujer La Morada¹⁰. El trabajo se centró en la lectura y recepción de textos que, en Chile y Latinoamérica, estaban problematizando la cultura desde una «doble negatividad: como mujeres y como mestizas».

El trabajo del taller fue el intento de profundizar en una crítica feminista, releer a escritoras de la tradición y establecer un corpus teórico con nuestras especificidades culturales. Sin embargo, en la práctica, fue imposible dejar de *hacer mella* (tomando la acepción de Sara Castro¹¹) con el corpus de crítica feminista francés, alemán, norteamericano, siendo nuestras demandas teóricas la mayoría de las veces insatisfechas, pero no pudiendo, otras, dejar de identificarnos con la búsqueda de las mujeres —del “centro”— tras su palabra y su representación en el discurso.

La (no) instalación en los medios

En diálogo permanente con las obras de creación, la crítica feminista chilena buscó, desde sus inicios, establecer las bases de un discurso y un corpus teórico que, si bien se apoyaba en algunos conceptos y reflexiones de la teoría foránea, intentaba establecer sus propios parámetros a partir de las especificidades políticas, sociales y culturales del país y también de la región. Durante los primeros años de posdictadura, los espacios culturales parecieron abrirse, lo que fue aprovechado de diferentes maneras. La Casa de la Mujer La Morada continuó por un tiempo aglutinando el pensamiento crítico que aún no se instalaba en la Academia. Su medio de comunicación, la radio Tierra, fue uno de los principales vehículos para diseminar ese pensamiento. Al ser un proyecto cultural de mujeres abierto

10 Guiado por Eliana Ortega, Raquel Olea, Elvira Hernández, Verónica Zondek, Alejandra Farías, Soledad Fariña.

11 Sara Castro. «La crítica feminista y la escritora latinoamericana» en Eliana Ortega y Patricia Gonzáles. *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Huracán, 1985.

hacia toda Latinoamérica, los contactos con escritoras y críticas de la región se mantuvieron, así como con sectores progresistas de la Academia norteamericana. En forma paulatina fueron abriéndose en la Universidad de Chile programas de Estudios de la Mujer, llamados más tarde Estudios de Género, donde se ha establecido en forma más institucional, y por lo tanto más cerrada, la crítica literaria (¿feminista?, ¿de mujeres?, ¿de género?). Con el cierre de casi todos los medios de prensa escrita alternativos a la derecha económica¹² también se cerraron las oportunidades de que esta crítica llegara a los medios masivos. Por eso fue muy significativo el nacimiento y la permanencia de la editorial Cuarto Propio, que hasta la actualidad ha editado prácticamente todo el material de crítica feminista al que ya nos hemos referido.

Finalmente, las poetas, narradoras y ensayistas que en los 80 nos reunimos a reflexionar sobre nuestras escrituras, intentamos concurrir con una visión más en las diversas visiones del imaginario colectivo que es la cultura. Al atrevernos a exponer nuestro deseo en la palabra no estábamos ya hablando desde la carencia. Pero al escribarnos, sobre todo, estábamos inventándonos, creando nuestra identidad —realidad— de sujeto mujer y latinoamericana. En tanto nos estuviéramos pensando, constituyendo, armando, no agotaríamos las preguntas. Más bien las expondríamos al roce con otras para seguir abriendo espacios.

Así como el mayor éxito de la dictadura fue suprimir los espacios colectivos, el mayor logro de las mujeres en esos años fue no sólo gestar espacios reales y mentales de resistencia, sino profundizar en las reflexiones e intentar compartirlas incansablemente, instalándolas en otros lugares. Uno de éstos fue la gran interrogante sobre nuestra comparecencia —o ausencia— en el discurso dominante (¿qué otro sentido profundo tendría plantear la “emergencia” de una escritura femenina?).

El acceso (hipotético) de las mujeres a niveles de decisión nos hizo, en esos años, replantearnos —y a veces plantearnos

12 Especialmente el diario *La Época* y la revista *Apsi* tenían secciones de crítica literaria, artículos y comentarios sobre poesía en general, que incluía frecuentemente artículos sobre poesía de mujeres.

por primera vez— nuestra relación con el poder y, por supuesto, nuestra comparecencia o acceso al nivel más sensible del poder: el discurso (hegemónico, occidental y masculino) que seguía imperando en Chile después de los años de mudez y susurros.

El aporte a la cultura de las mujeres que nos interrogábamos desde la literatura en esos años fue establecer la posibilidad —hacer posible, con el poder de la palabra— que los discursos llamados de minorías, subyugados por un discurso dominante, irradian, incidiendo en la reformulación de un discurso gastado, desilusionado, del que en alguna medida también formamos parte.

Compartiendo las propuestas feministas de revisión de los conceptos éticos y estéticos que rigen la cultura —y haciéndonos cargo de mantener utopías¹³ en un momento en que éstas no estaban de moda— imaginamos sociedades más justas desde un concepto distinto de cultura, no desde una concepción universalizante o de “gran relato” que subordina a otros, sino desde muchos pequeños relatos que no creen llevar en sí la verdad, sino a (duras) penas el balbuceo de constituirse.

La emergente crítica literaria feminista de esos años optó por trabajar desde los textos creativos y en reflexión conjunta con creadoras para intentar formular un corpus teórico que no fuera una reproducción de la crítica europea y estadounidense. En estas reflexiones y estudios fueron también imprescindibles los textos de pensadores y pensadoras de “nuestra América”, ensayistas y teóricos en los que siempre estuvo presente nuestra diferencia.

13 Los primeros años de la postdictadura chilena coincidieron con el momento de auge de la época llamada “fin de las utopías”.

LA BRECHA Y LA MEMBRANA

Carlos Labbé

Hay una brecha entre tú y yo.

La acabo de escribir, dime que no la percibes.

Ahí está. Cuando la anoté nos separó, sin embargo vuelves a leerla y se disuelve, sólo queda un espacio blanco al que no puede dejar de volver nuestra atención. La brecha nos convoca. Para eso escribo, para establecerla; para eso leo, para que se disuelva: soy un hombre entre mujeres en un encuentro de escritores donde se ha tachado la e y se invoca un movimiento fluido de vocales, la u, la i, la i, la a: *justicia*. Esa palabra justicia no incluye la e de escritores, terminal de mi apellido y de la expresión hombre; por eso aspiro a esa palabra.

Sea entonces esa la primera tradición que quiero invocar, y que me parece constitutiva de cualquier idea de literatura, ejercicio de paladear y hacer que resuene lenguaje ahí donde había un hueco, un borroneado, un desaparecimiento: la tradición de la búsqueda de justicia, el acto de enunciar lo que la literatura debe a las mujeres por obligarlas a esa brecha una y otra vez. La primera novela feminista latinoamericana, según el archivo de anteaer, es *La brecha*, publicada por la chilena Mercedes Valdivieso en 1961. ¿Pero qué hace a una novela feminista y no simplemente una novela escrita por una mujer? Esta línea de diálogo, ubicada justo al medio del libro:

—¿Supones que yo aceptaré haber fracasado en mi matrimonio? Seguiremos juntos aunque sea necesario darte de bofetadas.

Como adivinas, es la voz del marido ante la decisión que la protagonista toma de separarse de él. Una novela feminista, aventura, es a la literatura lo que un ensayo chicano es a la cultura latina en Estados Unidos: un discurso que hace explícito que está consciente de su lucha política, de su condición invocante, de su búsqueda de una comunidad justa, según la definición de Gloria Anzaldúa en su *Borderlands/La frontera*. No importa tanto que el divorcio en Chile haya sido legal casi 35 años después de la publicación de *La brecha*, sino la violencia que palpita en esa línea de diálogo central de la novela. El resto de las páginas es reparación, esfuerzo, cariño incluso por el esposo lejano. Esa es también mi brecha: soy un hombre y en esa novela primera el hombre agrade aunque sea con su respuesta, con su reacción primera ante la proposición de su pareja, para luego huir y nunca más volver. Como escritor —en singular sólo tengo una letra e— trabajo con la imaginación crítica del discurso, así que mi reacción tradicional será el intento de crear una reparación ficticia, construir un lugar con palabras donde yo no sea él ni la mujer sea abofeteada por mi diálogo, un espacio justo donde huir como quería en mi propia novela *Locuela*, y sin embargo ahí la ciudad fantástica de Neutria se derrumba con el abuso y cede, mejor, la voz a la agredida Violeta Drago para su venganza.

Hay una brecha que me hace tropezar durante ese reflejo de escape hacia comunidades noveladas que es una prerrogativa de los escritores latinoamericanos: el imaginario condado de Yoknappatawpa de algunas novelas de William Faulkner, que en la tradición literaria macha de Latinoamérica inspiró el San Agustín de Tango de los Juan Emar, la Santa María de Onetti, el Comala de Rulfo, el Macondo de García Márquez, la Ciudad de los Césares de Manuel Rojas, la Zona de Saer, la Santa Teresa de Bolaño, acaso el Chimbote de Arguedas, ese Yoknappatawpa de Faulkner en la niebla exquisita de su experimentación verbal donde se trenzan todos los tiempos históricos de un lugar al sur de Estados Unidos suspende la abolición de la esclavitud afro-norteamericana, la cancela hasta traerla a nuestros días de violencia racial creciente. Esa es también la tradición que quiero

invocar aquí, la brecha que surge cuando no se habla de ella ni se deja de hablar de ella como una adicción, un trauma, un defecto corporal. En su ensayo «Faulkner and Desegregation», James Baldwin enfrenta a Faulkner por sus declaraciones en que pide que la integración de la comunidad negra en la sociedad estadounidense sea lenta, progresiva, y que la población blanca y la población negra tengan un punto medio de encuentro en que no se juzgue a los habitantes del sur por su pasado esclavista; que los descendientes de esclavistas y orgullosos de eso, como él, «están equivocados», reclama Faulkner, pero es así porque deben de alguna manera liberarse «de quedar obsoletos en sus propias tierras». He ahí el origen del lugar imaginario que construye Faulkner. El vanguardista ingreso del caos verbal psicoanalítico en el relato costumbrista de los escritores es el ejercicio del trauma; no el cierre de la brecha, sino una verborrea circular de culpa. «Cuando los esclavos [fueron liberados de] sus dueños», observa Baldwin, «a los dueños se les quitó también cualquier posibilidad de liberarse de los esclavos».

Y yo no quiero habitar en la brecha que acabas de percibir.

Yo no quiero habitar en una brecha formada de palabras bélicas sobre esclavos y dueños, pues qué pasa ahí con las esclavas y con las dueñas. Tampoco quiero construir una obra alta sobre la injusticia para, desde el penthouse de esa obra alta, titular a mis últimos libros *Memoria de mis putas tristes* y *Travesuras de la niña mala*. A propósito, dice García Márquez:

Faulkner está metido en toda novelística de la América Latina; y creo que [...] la gran diferencia que hay entre nuestros abuelos y nosotros, lo único distinto entre ellos y nosotros es Faulkner; fue lo único que sucedió entre esas dos generaciones.

Eso se lo dice a Vargas Llosa en una entrevista recíproca. Y este último agrega, en un ensayo suyo posterior:

El mundo desde el cual [Faulkner] creó su propio mundo es muy similar al mundo latinoamericano. En el Sur Profundo de Estados Unidos, como en Latinoamérica, coexisten dos diferentes culturas, dos diferentes tradiciones históricas, dos diferentes razas —que juntas viven en una coexistencia difícil, llena de prejuicios y violencia.

Para la tradición de los escritores latinoamericanos, la brecha es el espacio que va desde el hombre blanco, occidental, escritor como sus abuelos, hasta los indígenas latinoamericanos y los afrodescendientes del sur de Estados Unidos, similares entre sí en su subalternidad, y sólo la novelística faulkneriana de utopía experimental por medio del lenguaje puede volverse tradición mutua, lengua de diálogo, porque es un puente por donde circularía la gran cultura europea y norteamericana.

Así estamos: a los escritores latinoamericanos se nos dan muchas oportunidades si abrazamos esa tradición, si queremos ser letrados, experimentales y culposos; para acceder, debemos escribir a lo mejor sobre la coexistencia difícil, llena de prejuicios y violencia, de dos razas en un mismo territorio. Nunca hemos de escribir sobre la mujer y el hombre más allá de la brecha, que en las novelas contemporáneas se vuelve melancolía amorosa; nunca hemos de escribir sobre sexualidades, sobre dos o más sexualidades, si no tenemos un programa biográfico involucrado, si no vamos a profitar de la propia diversidad sexual. La tradición de la novela feminista, en la literatura de la brecha, puede ser abrazada por un hombre sólo si quiere oponerse a otros machos, a los abuelos de García Márquez y Faulkner, esos dos que bien podrían haber sido mis propios abuelitos. Pues bien, quisiera rehacer la cita anterior de Baldwin: *cuando las mujeres [fueron liberadas de] los hombres, a los hombres se les quitó también cualquier posibilidad de liberarse de las mujeres.*

¿Como escribir una literatura comprometida con una política de los géneros desde una masculinidad que no se defina por las diversidades sexuales ni por las razas? ¿Cómo escribir y al mismo tiempo evitar elegir entre la imitación de Faulkner o

la paráfrasis de Baldwin? ¿Puedo ser un hombre heterosexual latino, latinoamericano, y aspirar legítimamente a escribir en la tradición de Marosa di Giorgio y de Rosario Castellanos, querer firmar una novela como *El cuarto mundo*, como *El monte* o como *El affair Skeffington*? ¿Cuál es la membrana por medio de la cual nos toca y tocamos el mundo, qué nos define, sino este cuerpo y algo que no ocupa espacio pero lo cambia y que se llama lenguaje? Tal vez la brecha sea sólo una membrana, es decir una materialidad impermeable o porosa según qué la toca. «Necesitamos una nueva masculinidad», colige Gloria Anzaldúa en mi traducción. Y continúa:

Necesitamos que hagas una reparación pública: [pero] para decirlo, para compensar tu propia sensación de estar lleno de defectos, te esfuerzas por tener poder sobre nosotras, borras nuestra historia y nuestra experiencia porque eso te hace sentir culpable. [Sin embargo,] la respuesta al problema entre las razas blanca y de color, entre masculinos y femeninas, implica subsanar la división que se origina en la base misma de nuestras vidas, nuestra cultura, nuestros idiomas, nuestras reflexiones. Arrancar completamente y de raíz el pensamiento dual de la conciencia individual y colectiva es el comienzo de una larga lucha, una que sin embargo podría, esperando lo mejor, traernos el final de la violación, de la violencia, de la guerra.

Esa es mi tradición y esa la tuya.

«La novena versión de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Bolivia abrió hoy con un escándalo y protestas contra un mural crítico con la Iglesia católica y el Estado, obra de un grupo de feministas bolivianas.

«La organización feminista Mujeres Creando, tras ser invitada a participar en la Bienal y con motivo del Día de la Mujer Boliviana, pintó la fachada del céntrico Museo Nacional de Arte con dibujos y frases cargadas de crítica contra los símbolos de la Iglesia católica y la sumisión de las mujeres en el país, constató Efe» (Agencia EFE)

«Trabajamos cerca de 18 horas continuas con un diseño discutido y definido por Danitza Luna, Esther Argollo y mi persona, ambas compañeras desertoras del mundo del arte, desconocidas y anónimas que representan esa gran masa de creatividad intensa que la institución cultural boliviana excluye, expulsa y desconoce.

«Trabajamos sobre dos instituciones centrales de la sociedad: la Iglesia y el Estado, sin colocarnos en un lugar de demanda, de pedido, ni de victimización, que es lo que se espera y acepta de las mujeres. Nosotras nos ponemos en otra posición, hablamos desde nuestro pensamiento, ponemos a prueba sus verdades con poderosas metáforas.

«Un Cristo que carga una cruz hecha de penes, un cardenal que se masturba y una Virgen que invita a pecar. Tres figuras acompañadas de grafitis que invocan e invitan a la rebelión, a la desobediencia y a la duda profunda: tu iglesia crucifica mujeres cada día, el feminismo las resucita.

«En el caso del Estado, recreamos un escudo boliviano donde el Cerro Rico de Potosí aparece completamente hueco, el cóndor, el bufeo de los ríos benianos y el jaguar huyen de la escena dantesca de un país en destrucción.

«Este escudo queda incrustado dolorosamente sobre la espalda de un hombre desnudo, obligatoriamente arrodillado porque su pene se encuentra sujeto con una cadena a un lingote de oro. Se trata de la crítica al Estado patriarcal extractivista y depredador que tenemos. Es una representación del “hombre boliviano” genitalizado e inconsciente de su propia decadencia»

(María Galindo)

COLOQUIO DE TRADUCCIÓN DE AFEST

curado por Heather Cleary

31 de marzo de 2017, Centro KJC de NYU

AFEST'S TRANSLATION COLLOQUIUM

curated by Heather Cleary

March 31, 2017, KJC Center-NYU

**THE TRANSLATION
COLLOQUIUM AT AFEST:
LOOKING BACK TO
THE FUTURE**
Heather Cleary

When Mónica approached me in the fall of 2016 with her plan to rekindle conversations begun at the International Conference of Latin American Women’s Literature (Santiago de Chile, 1987) with Afest, and an invitation to organize a colloquium on translation as part of the event, one thing (and only one) was immediately clear to me: I wanted the colloquium not only to highlight the remarkable work produced by the authors invited to participate in Afest, but also to underscore the ethos of the conference itself. Beyond the usual reflections on the theory and craft of translation, the colloquium needed to participate in Afest’s broader discussions of literature, gender, and the shifting landscape of the literary marketplace—and to do so in a way that favored dialogue and collaboration over the more hierarchical models of a panel, or even an interview.

For all these reasons, I decided on a mentorship exchange. Translators in the early stages of their careers were matched with mentors, and each selected a text written by one of the invited authors to translate. Just as the 1987 conference in Santiago sowed the seeds of our conversations in New York City in 2017, it was my hope that the translation colloquium would not only help connect the invited authors with a readership in English and provide a forum for discussing the current state of

translation into English, but would also further strengthen the wonderful community of Spanish to English translators working today, and foster conversation and collaboration among different generations and perspectives.

To drive this point home and endow the colloquium with a sense of cohesiveness, the theme “Generation” informed both the selection of texts to be translated and the participants’ interventions on the day of the event. I invited interpretations of this theme including, but not limited to: “generation” both as the act of creation and as a categorical marker; translation as intellectual genealogy; *Nachleben*, as both translational generations and the generative afterlife of the original; and how translators’ experiences might differ, or have differed, from one generation to another.

Above all, it was my hope that the colloquium would provide an opportunity to think about translation as a mode of generating spaces of resistance and ex/change. Judging by the powerful texts and introductory interventions brought together that day—which ranged from reflections on past and present forms of colonialism, to postcards from devastated social and natural landscapes, to alternative frameworks for thinking about family and womanhood, to a paranoid-critical jaunt through the hallowed halls of capitalism—I think we managed to do just that.

I would like to thank Mónica Ramón Ríos for organizing this incredible event and inviting me to be a part of it, the authors who sent in their works to be translated, the King Juan Carlos I of Spain Center at NYU for hosting us, and Carlos Labbé for his help in shepherding this book into print. I am also deeply grateful to the participants in the translation colloquium, though “gratitude” seems too small a word to do justice to the contributions of Esther Allen, Sandra Kingery, and Mara Faye Lethem, who so generously shared their expertise and experience with our group of emerging translators, offering them mentorship in the fullest sense of the word. Many thanks also to Sarah

Bruni, Arielle Concilio, Lizzie Davis, Robin Myers, Rebekah Smith, Margaret Towner and Charlotte Whittle, the extraordinary group of translators who came together to share their vital renditions of these works and insightful reflections on their process.

TRANSLATING
ALEJANDRA CASTILLO
Arielle Concilio

As Afest's program and others here have mentioned, we are witnessing a crisis of fascism and capitalism, an age of expanding borders, the rise of ethnonationalism, monolingualism, misogyny, xenophobia, racism, homophobia, transphobia, Islamophobia, ableism, and the list goes on. Those of us here know that translation is a vital political tool for combatting what Yasmin Yildiz refers to as the "myth of the mother tongue," or the invention of monolingualism. Translation not only enables us to combat the violence of linguistic and national borders but also static conceptions of gender, sexuality, and the body.

As both a literary translator and scholar of feminist studies and translation studies, who has spent the past couple of years thinking and writing about the boundaries of gender, language, sexuality, nation, the body in relation to translation, you can imagine that I was thrilled by the opportunity to translate the philosopher Alejandra Castillo's theoretical text, "Feminismos del segundo sexo."

Castillo's text, from her book *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio*, published in 2007, begins by locating the central problematic of both feminist theory and practice in the body. More specifically, the body gendered and sexed as woman/female. She then moves through a genealogy of feminist politics/theory of the body, beginning with Simone de Beauvoir, moving to Judith Butler, who disentangles sex from gender, to Gayle Rubin, Rosi Braidotti, and Donna Haraway. This genealogy is an all too familiar one in U.S./Northern/Atlantic,

English-language dominant contexts—one that most notably, reveals the absence of Latin American women writers, of writers who do not write in English, of transnational feminist writers. And so, it is within this genealogy that Castillo locates the Chilean feminist Julieta Kirkwood, who despite her significance in Latin America, has remained absent from U.S./Northern/Atlantic canons of feminist tradition and scholarship.

In discussing what Castillo refers to as the “enigma of the body,” she writes that Kirkwood “struggles to faithfully translate the knot that articulates these other feminisms of the second sex,” translating from de Beauvoir’s famous syntagm “One is not born, but rather becomes, a woman” (“la mujer no nace, se hace”) to “One is not born, but rather is made, a woman,” (“no se nace mujer, se es hecha mujer”), revealing the passive voice of the verb.

Castillo’s essay is also deeply intertextual, with multi-layered references and citations that she weaves together and pursues to arrive again at what she refers to as the aporetic of the body, echoing the syntactical repetition of Kirkwood that she earlier notes. This of course makes for a rich and challenging translation process. Citations that originally appear in French or English are given in the Spanish translation, and when translating Castillo’s text from Spanish into English, I returned to the English translations of the French.

In moving among languages and translations of translations, one calls to mind Octavio Paz’s assertion that “all translations are a translation of a translation of a translation.” In his essay “Traducción, literatura y literalidad” he notes, “Every text is unique and, at the same time [...] is the translation of another text. No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation.”

The process of translation itself, then, as Paz points out, reveals the very instability of both the body and language that are

represented in binary conceptions within translation studies: for example, translation and original, author and translator, source language/target language, productive/reproductive or, expanding upon today's theme of generation, the generative and the regenerative.

Historically, the reproductive or regenerative has been associated with the feminine and bodies marked as female, and productive or generative with the masculine and bodies marked as male. Of course, these binaries have themselves deeply influenced translation theory and practice as feminist translation studies scholars, like Lori Chamberlain and Sherry Simon have pointed out. Yet their solutions all too often rely on an essentializing "feminizing" translation strategy that remains closed to a wider possibility of genders, embodiments, while also failing to think through specificities and differences across race, ethnicity, sexuality, religion, and ability.

So, how might the feminist translation studies scholar go about translating a feminist text? What strategies might she employ? What does the transformation of the material body of a text look like in another language? And how is this aided by the translator as an embodied subject or agent?

Again, as both a literary translator and scholar of feminist studies and translation studies, I think and write often about linguistic and bodily boundaries, about the relationship between author and translator, about how and what it means to translate both from the body and beyond it; how translation is an embodied experience that allows for the possibility of subverting or reinforcing sexual and gender binaries.

Just as Castillo's contemplation and movement through the "feminisms of the second sex" simultaneously call into question and "insists" on the importance of what she refers to as "the archive of the body" and "the knowledge that it deploys," translation, and translating her specific text also reveal the unstable

binaries of the body of the author and the body of the translator—she who generates the text and she who regenerates the text, and the body of the author/translator and the body of the text, in turn, subverting the very binaries of sex and gender.

A quick anecdote. I translated and edited the bulk of Castillo's text in various hospitals, where I was completely bed bound, and suffered innumerable male doctors who all seemed to insist that their knowledge of the body (particularly of the female body, I might add) was greater than my own body-knowledge. I translated and edited Castillo's text, as I do most, using speech to text and text to speech technology. My reliance on audio technology over the past few years to write, but most especially after a traumatic brain injury, has not only forced me to pay closer attention to sound, tone, rhythm, voice, register, but also to the bodily-cognitive processes that happen in translation. Translating Castillo's text, then, under these conditions, it seems, brought me closer to grasping the aporetic of the body, as she poses it.

FEMINISMS OF THE SECOND SEX¹

Alejandra Castillo

translated by Arielle Concilio

Each body is the superposition of an infinite number of planes, Jorge Luis Borges once said. The word “body” denotes a substance infinitely superimposed upon itself in the exposition of its matter. It names, not without indifference, a surface that is represented only in the multiplicity of its expanses. And yet, in spite of its excess, the word “body” labors to signify a body. Always, even there, at this incipient moment, what is tirelessly sought is a body. By the logic of its definition, then, each body holds within its viscera an aporetic, a thought about both the known and the unknown. A thought that announces less the work of a contradiction than the vacillation of a figure of speech. Therefore, if an aporia literally evokes an absent path, an irresolvable difficulty, it also reveals a limit between what is and what could be. The aporia, an end of the road that in this case comes precisely to recognize itself in the metaphors of an I tangled with the familiarity of a body; or that, on the contrary, seems aligned with those images that indulge in describing their materiality as remote or strange, under the sign of a coincidence, of an ex-citation. The body, then, as the strange. The place of residence of the intimate and innermost, of that which hides in plain sight, at the same time, a surface on which gazes rest, a space in which we feel ourselves on display.

Ways of speaking the body—as metaphors of limits, of that which obstructs, of what should be endured, surpassed. Metaphors of

¹ This text appears in Julieta Kirkwood. *Política del nombre propio*. Santiago, Editorial Palinodia, 2007).

FEMINISMOS DEL SEGUNDO SEXO¹

Alejandra Castillo

Todo cuerpo es la superposición de un número infinito de planos, dijo alguna vez Jorge Luis Borges. La palabra “cuerpo” designa una substancia infinitamente superpuesta en la exposición de su materia. Ella nombra, no sin cierta indiferencia, una superficie que se representa sólo en la multiplicidad de sus extensiones. Y, sin embargo, y a pesar del exceso, la palabra “cuerpo” se esfuerza en señalar un *cuerpo*. Siempre, incluso ahí, en la inminencia de la partida, lo que incansablemente se busca aprehender es un cuerpo. Así, por la lógica de su definición, todo cuerpo entraña una aporética, un pensamiento de lo determinado y lo indeterminado. Pensamiento que anuncia menos el trabajo de una contradicción que la hesitación de un decir. Pues, si aporía mienta literalmente una ausencia de camino, una dificultad insoluble, también enseña un límite entre lo que es y lo que podría ser. Aporía o fin de camino que aquí no viene sino a reconocerse en las metáforas de un *yo* engarzado a la familiaridad de un cuerpo; o que, por el contrario, parece coincidir con aquellas imágenes que se complacen con describir su materialidad como lo ajeno, como el signo de un accidente, de una *ex-citación*. El cuerpo, entonces, como lo extraño. Lugar de residencia de lo más íntimo, de aquello que se oculta a la vista, y, al mismo tiempo, superficie en que reposan las miradas, espacio en que nos sentimos expuestas.

Modos de decir el cuerpo en tanto metáforas del límite, de lo que obstaculiza, de lo que debe ser sobrellevado, sobrepasado. Metáforas del cuerpo que no son sino otros nombres para

¹ Texto tomado del libro *Julieta Kirkwood. Política del nombre propio*. Santiago, Editorial Palinodia, 2007.

the body that are not but other names to name the corpus of feminism. The word “body” thus becomes a cryptonym of feminism. An occult name that in the tenuity of the syntagm “on ne naît pas femme: on le devient,”² has begun to expose its explosive meaning. Woman is not born, but becomes a body, is made into a body. Simone de Beauvoir writes,

To be present in the world implies strictly that there exists a body which is at once a material thing in the world and a point of view towards this world; but nothing requires that this body have this or that particular structure.³

The body and its relation to the world, then, is not determined beforehand. This, and not another, is the conclusion that the aporetic of The Second Sex claims as its own. A conclusion that alerts us to a body that resists being a body. A limitless body, always open, foreign to the consequence of its infinite planes. And, nevertheless, a body that is continuously obliterated in its own projection.

Simone de Beauvoir will tell us, enigmatically, that woman is her body.⁴ Woman is her body, but it is strange to her, “she feels her body most painfully as an opaque, alien thing.”⁵ Woman is her body, but it is distinct from her: how do we respond to this enigma of woman? How do we be our bodies? This has been, without question, one of the principal enigmas of feminist politics. An enigma that has sought its resolution through a complete recovery of

2 Simone de Beauvoir, “Biological Data,” *The Second Sex*, trans. H.M. Parsley (New York: Knopf, 1953), 7.

3 Simone de Beauvoir, “Biological Data,” *The Second Sex*, trans. H.M. Parsley (New York: Knopf, 1953), 63.

4 *Ibid.*, 67.

5 *Ibid.*

nombrar el *corpus* del feminismo. La palabra “cuerpo” deviene así criptónimo de feminismo. Nombre oculto que en la parvedad del sintagma «on ne naît pas femme: on le devient»², ha comenzado a exponer su explosiva significación. La mujer no nace, se hace un cuerpo, se crea un cuerpo. Escribe Simone de Beauvoir:

La presencia en el mundo implica rigurosamente la posición de un cuerpo que sea, a la vez, una cosa en el mundo y un punto de vista sobre ese mundo, aunque esto no exige que ese cuerpo posea tal o cual estructura particular³.

De este modo, el cuerpo y su relación con el mundo no está decidida de antemano. Esta, y no otra, es la conclusión que la aporética de *El segundo sexo* reclama como propia. Conclusión que nos advierte sobre un cuerpo que resiste ser un cuerpo. Un cuerpo siempre abierto, ilimitado, extraño a la trascendencia de la infinidad de sus planos. Y, sin embargo, un cuerpo que continuamente se oblitera en su propia proyección.

A la manera de un enigma, Simone de Beauvoir nos dirá que la mujer es su cuerpo⁴. La mujer es su cuerpo, pero este le es extraño, es una cosa «opaca que le es enajenada»⁵. La mujer es su cuerpo, pero este es distinto de ella: ¿cómo dar respuesta a este enigma de la mujer?, ¿cómo ser nuestros cuerpos? Este, sin lugar a dudas, ha sido uno de los enigmas principales que ha afectado a toda política feminista. Enigma que ha intentado ser esclarecido mediante una recuperación total del cuerpo de la mujer, en tanto

2 Simone de Beauvoir, “Enfance”, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. París, Gallimard, 1949, pág.13.

3 Simone de Beauvoir, “Les données de la biologie”, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. París, Gallimard, 1949, pág. 40.

4 *Ibíd.*, pág. 67.

5 *Ibíd.*, pág. 67.

woman's body, as pure materiality/maternity.⁶ Or, on the contrary, through the subversion of corporality, on the basis of a radical exceeding of its limits.⁷ In any case, one could exceed one's own body, which does not mean, however, that she can remain definitively beyond it. This, precisely, is the subversive aporia that affects all feminist politics.

The enigma of the body, in other words, is the enigma of feminism. It is not surprising, then, that feminism has insistently posited the problematic of the body as the basis of its reflections. It is well known, for example, that Julieta Kirkwood would end her notes on Los nudos del saber feminista with the no less enigmatic sentence, "my body is mine,"⁸ a redundant phrase that, in its syntactical repetition, and in the desire for absolute possession she demands, seeks to subvert the patriarchal structures of authoritarian order. Let us call attention to the fact that this desire for absolute possession of the body has no objective beyond that of problematizing the stable and reassuring allotment of sexes, genders, and identities.

As such, and in keeping with the traces the syntagm "One is not born, but rather becomes, a woman" has left on the feminist corpus, it should come as no surprise that Judith Butler has recently been able to revitalize the discussion about sexual identities on the basis of a reflection that has sought to claim itself an heir of the aporetic of the body traced in The Second

6 Iris M. Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton UP, 1990.

7 Judith Butler, "Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault," Sarah Salih and Judith Butler (ed.), *The Judith Butler Reader* (Blackwell: Oxford, 2004), 21-38.

8 Julieta Kirkwood, "Tiempo de mujeres", *Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago, Cuarto Propio, 1986, 236.

pura materialidad/maternidad⁶. O, por el contrario, que ha buscado ser contestado a través de la subversión de la corporalidad, a partir de un radical sobrepasamiento de sus límites⁷. Pues, siempre, en todo caso, se podría sobrepasar el propio cuerpo, lo que no quiere decir, sin embargo, que una quede definitivamente más allá de él. Esta, precisamente, es la aporía subversiva que afecta a toda política feminista.

El enigma del cuerpo, en otras palabras, es el enigma del feminismo. No asombra por ello que, a la manera de una insistencia, el feminismo haya puesto en la base de su reflexión la problemática del cuerpo. Notorio es, por ejemplo, que Julieta Kirkwood diera final a sus notas sobre *Los nudos del saber feminista* con la no menos enigmática sentencia «mi cuerpo es mío»⁸, locución redundante que en la reiteración de la sintaxis, y en el deseo de posesión absoluta que ella demanda, busca subvertir las estructuras patriarcales del orden autoritario. Llamemos la atención sobre el hecho de que este deseo de posesión *absoluta del cuerpo* no tiene más objetivo que problematizar el seguro y tranquilizador reparto de sexos, géneros e identidades.

Del mismo modo, y siguiendo las marcas dejadas en el corpus feminista por el sintagma «la mujer no nace, se hace», tampoco ha de extrañar que Judith Butler haya podido revitalizar recientemente la discusión sobre las identidades sexuales, a partir de una reflexión que ha buscado reclamarse heredera de la aporética del cuerpo esbozada en *El segundo sexo*⁹. Recordemos

6 Iris M. Young, *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, Princeton University Press, 1990.

7 Judith Butler, “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault”, Sarah Salih y Judith Butler (ed.), *The Judith Butler Reader*. Blackwell, Oxford, 2004, págs. 21-38.

8 Julieta Kirkwood, “Tiempo de mujeres”, *Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago, Cuarto Propio, 1986, pág. 236.

9 Judith Butler, “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s second sex”, Elisabeth Fallaize (ed.), *Simone de Beauvoir. A Critical Reader*. Routledge, New York, 1998, pág. 29-42.

Sex.⁹ We remember the radical doubt Butler expressed in the first pages of *Gender Trouble* regarding the identity of woman. A suspicion that the philosopher and feminist traced with two simple questions:

Is the construction of the category of women as a coherent and stable subject an unwitting regulation and reification of gender relations? And is not such a reification precisely contrary to feminist aims?¹⁰

Butler will respond to said questions by dislodging gender from sex.

All these Feminisms of the Second Sex, of invention and exodus, will adhere to the famous syntagm “One is not born, but rather becomes, a woman.” A capacious adherence that, in its tireless work of reading and translating, of glossing and discussing, reveals the passive voice of the verb, the patriarchal hyperbole that lends the enunciation its strangeness. In this way, and struggling to faithfully translate the knot that articulates these other feminisms of the second sex, Kirkwood will note, “One is not born, but rather is made, a woman.”¹¹

To some extent, these feminisms of the second sex attempt to displace the burdensome, normalizing legacies of paternal names to position themselves in defiance of what is naturally given. Post-autonomous feminisms that paradoxically claim for themselves figures of alterity. In feminist science fiction, Rosi Braidotti reminds

9 Judith Butler, “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s second sex”, Elisabeth Fallaize (ed.), *Simone de Beauvoir. A Critical Reader*. Routledge, New York, 1998, 29-42.

10 Judith Butler, “Subjects of Sex/Gender/Desire,” *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1999), starting on page 3.

11 Julieta Kirkwood, “Sexo-género”, *Feminarios*. Santiago, Documentas, 1987, 25.

la radical sospecha que Butler expresaba en las primeras páginas de *Gender Trouble* ante la identidad de la mujer. Sospecha que la filósofa y feminista esbozaba a partir de dos simples preguntas:

La construcción de la categoría de las mujeres como sujeto coherente y estable, ¿es una reglamentación y reificación, involuntaria de las relaciones entre los géneros? ¿Y no es tal reificación exactamente contraria a los objetivos feministas?¹⁰

Butler responderá a dichas preguntas desalojando al género del sexo.

Todos estos feminismos del segundo sexo, de la invención y del éxodo, adherirán al connotado sintagma «la mujer no nace, se hace». Adhesión hospitalaria, es cierto, que en el trabajo incansable de leer y traducir, de glosar y comentar, descubrirán la voz pasiva del verbo, la hipérbole patriarcal que da forma a la extrañeza de su enunciación. Así, y esforzándose por traducir con fidelidad el nudo que articula estos otros feminismos del segundo sexo, Kirkwood anotará: «no se nace mujer, se es hecha mujer»¹¹.

De alguna manera, estos feminismos del segundo sexo intentan desplazar las pesadas herencias normalizadoras de los nombres paternos para situarse en el propio desafío de lo naturalmente dado. Feminismos post-autónomos que reivindican para sí, *paradójicamente*, las figuras de la alteridad. En la ciencia ficción feminista, recuerda Rosi Braidotti, los monstruos cyborg definen posibilidades políticas y límites bastantes diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y la Mujer¹². Ejercicios de re-inventión de lo humano que para Kirkwood implicarán salir

10 Judith Butler, “Subjects of Sex/Gender/Desire”, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge, 1999, págs. 3 y siguientes.

11 Julieta Kirkwood, “Sexo-género”, *Feminarios*. Santiago, Documentas, 1987, pág. 25.

12 Rosi Braidotti, “Cyber-teratologies”, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Polity Press, 2002, págs. 172-211

us, cyborg monsters establish political possibilities and limits quite different from those proposed by mundane fictions of Man and Woman.¹² Exercises in the reinvention of the human that, for Kirkwood, imply abandoning the binaries according to which the modern political tradition has trained us to think about identity. Departures that will seek to “humanize humanity”¹³ through multiplicity, simultaneity: through “being two, three, or 500.” It has been said that “feminist humanity must have another shape, other gestures” but that, at the same time, we must, somehow,

have feminist figures of humanity. They cannot be Man or Woman...Feminist humanity must, somehow, both resist representation, resist literal figuration, and still erupt in powerful new tropes, new figures of speech, new turns of historical possibility.¹⁴

The feminisms of The Second Sex propose, somehow, a radicalization of their own feminist discourse based on the aporetic of exceeding the body of woman. To go beyond the archive of the body, but while paradoxically insisting on it, questioning the norms it bears, the knowledge it deploys, the life it demarcates and the disciplines that narrate it.

12 Rosi Braidotti, “Cyber-teratologies”, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Polity Press, 2002, 172-211

13 Julieta Kirkwood, “Hay que tener niñas bonitas,” *Tejiendo rebeldías* (Santiago: La Morada/cem, 1987), 121. The citation has been edited by Castillo.

14 Donna Haraway, “Ecce Homo, Ain’t (Ar’n’t) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape”, Judith Butler y Joan W. Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*. London, Routledge, 1992, 86.

de los binarismos con los que la tradición política moderna nos ha acostumbrado a pensar las identidades. Salidas que buscarán en la multiplicidad, en la simultaneidad del «ser de a dos, de a tres o de quinientos», «humanizar la humanidad»¹³. Humanidad feminista que debe tener otras formas, otros gestos, pero, que, sin embargo, debe tener figuras feministas de la humanidad. Estas figuras no pueden ser Hombre o Mujer. Pues, como bien ha sido dicho Haraway:

La humanidad feminista debe, de algún modo, resistir tanto a la representación como a la figuración literal y aún irrumper con nuevos y poderosos tropos, nuevas figuras de habla, nuevos giros de posibilidad histórica¹⁴.

De algún modo, estos de *El segundo sexo* proponen una radicalización del propio discurso feminista a partir de una aporética del sobrepasamiento del cuerpo de la mujer. Ir más allá del archivo del cuerpo, pero paradójicamente insistiendo en él, cuestionando la norma que porta, el saber que despliega, la vida que delimita y las disciplinas que lo narran.

13 Julieta Kirkwood, “Hay que tener niñas bonitas”, *Tejiendo rebeldías*, Santiago, La Morada/Cem, 1987, pág. 121. He editado la cita.

14 Donna Haraway, “Ecce Homo, Ain’t (Ar’n’t) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape”, Judith Butler y Joan W. Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*. London, Routledge, 1992, pág. 86.

TRANSLATING NICOLÁS POBLETE¹ Sarah Bruni

In this excerpt from Nicolás Poblete's novel *Concepciones* [*Conceptions*], estranged friends Conce and Jaime are reunited for a night in the latter's hair salon after fleeing the social pressure of mingling with old acquaintances at a party. Conce sits in Jaime's chair before the mirror as if she were his client, and—in a moment characteristic of their tender yet tense interactions—Jaime starts to run his fingers through her hair, assessing its current state as compared to its style in 1988, when they were both in high school. He spends the bulk of this scene making small talk about their past while searching for a way to disclose his recent AIDS diagnosis to her. Meanwhile, Conce narrates with a fleeting acknowledgement of the stimuli in the present moment: "I let him caress my hair while I thought about the 'premature cessation of ovarian function.'" A 38-year-old woman raising someone else's children, Conce spends more time worrying about her own body's deceptions than listening to Jaime.

Throughout this scene, Jaime and Conce reminisce about a time when they didn't feel circumscribed by the illnesses that define each of their present experiences. A salve to their unvoiced fears, they channel this past era via a touchpoint of shared pop culture references. As they sing Boy George and Laura Branigan lyrics to one another, they are temporarily delivered by a shared nostalgia from the crippling anxiety of being alone inside the

¹ Nicolás Poblete was one of the authors invited to the discussion at Afest, but he had to cancel his trip in the last minute.

bodies that are failing them. The prose ricochets back and forth between these two states: wistful, celebratory communion and dizzying isolation. But when Jaime finally shares his diagnosis with Conce, her impulse is to flee, constructing a mental wall that distinguishes her situation from Jaime's. At one point, as if in retaliation, Jaime quips, "a woman is her body. A man can be many things, not only his body." But coming from his mouth, this pronouncement registers as unlikely as the reader senses how Jaime, too, is rendered painfully invisible by the deterioration of his physical condition.

While translating Poblete, and with the encouragement and wise counsel of my mentor Sandra Kingery, I strove to preserve the range of this narrative voice, teetering between playful camaraderie and private desperation. Within the framework of the Afest conference and translation colloquium, I was most interested in the way Poblete's prose places this female experience in dialogue with a queer male one, situating the characters' unique expressions of anxiety and trauma beside one another—and in doing so, allowing their circumstances speak to each other associatively. When read within the context of a historical moment defined by staggeringly unapologetic misogyny and xenophobia, this piece stuck me for the way it makes the crosshairs of a space of imagined alliance visible. Here, the juxtaposition of the characters' states of mind reveals a glimmer of the possibility of solidarity, even if their recognition of some kind of solace in this fact lies just outside of their mutual comprehension at the close of this scene.

CONCEPCIONES
[EXCERPT]
Nicolás Poblete
translated by Sarah Bruni

People from the past. But more self-assured now. “Conce, don’t mess up this relationship,” I chided myself. After meeting Fernando: separated, three kids. With custody of them. That always looks good, a man who takes responsibility for his three kids. I was cautious when we met that day. I ran into him at a Starbucks in Vitacura. It was lucky for me that right in front of me at the counter there was an American couple who didn’t know how to order, and I helped them. And Fernando was behind me; he saw me manage naturally, speaking English with the gringos, and when I sat down at a table with my tea with milk to read the Louis Hay book that someone recommended, Fernando came over and asked me if I could give him English lessons. I kept quiet for a moment, confused, but registering: well dressed. “Man is the only animal who reaps benefits from his clothes,” Eduarda wrote in her diary.

“May I?” he said, pulling out the chair that was in front of me and sitting down without even waiting for me to say (as I did later):

“Yes, of course. But I’m not an English teacher.”

“That’s too bad. I need a teacher for my kids.”

That calmed me down or, rather, it transformed my bewildered face into a more agreeable—or even more professional—one. A man who makes jokes but without laughing. I like that. They’re a little intimidating at first, but maybe that’s why one

CONCEPCIONES [FRAGMENTO] Nicolás Poblete

Seres del pasado. Pero ya con más seguridad. “Conce, no estropees esta relación ahora”, me comandaba a mí misma. Después de conocer a Fernando: separado, tres hijos. A cargo de ellos. Eso siempre es bien visto, un hombre que se responsabiliza de sus tres hijos. Cautelosa, en ese encuentro aquél día. En un café Starbucks de Vitacura, donde lo conocí. Tuve la fortuna de que en la barra había una pareja de norteamericanos, justo delante de mí, y no sabían cómo hacer sus pedidos, y yo los ayudé. Y detrás mío estaba Fernando y me vio desenvolverse con total naturalidad y me escuchó hablar en inglés con los gringos, y cuando me senté con un té con leche en una mesa, para leer un libro de Louise Hay que me habían recomendado, Fernando se acercó y me preguntó si le podía dar clases de inglés. Entonces me quedé callada un momento, confundida, pero captando: bien vestido. “El hombre es el único animal que saca ventaja al vestirse”, escribió Eduarda en su diario.

—Permiso —dijo él, arrastrando la silla frente a mí y sentándose sin siquiera esperar a que yo le dijera (como después hice):

—Sí, por supuesto. Pero no soy profesora de inglés.

—Qué lástima, necesito una profesora para mis hijos.

Eso me serenó o, más bien, cambió mi rostro de desconcierto por uno más complaciente e incluso profesional. Un hombre que bromea pero sin reír. Me gusta eso. Amedrentan un poco, inicialmente, y quizá por eso una se siente segura con ellos. Y de pronto pensé por qué no, perfectamente puedo dar clases de inglés.

—¿Qué edades tienen tus hijos? —indagué. Sonríe, Conce, muestra tu mejor cara.

feels safe with them. And suddenly I thought, why not, I absolutely could give English lessons.

“How old are your kids?” I asked. Smile, Conce, show your best face.

From that point on everything went smoothly, and before long I was living with Fernando and his kids in their apartment in Vitacura. Our arrangement was good, and I never needed to explain my past; I didn’t need to lie either. But my omission was akin to the way Fernando tackled the question that, naturally, I put to him when I moved into his place:

“And the kids’ mom?”

“She’s crazy. She went crazy. That’s why they live with me,” was his concise statement.

“Conce, you’re back! That’s great! We were so worried!” Jaime shouted over the phone. Jaime, from so many years ago.

And I went, “Ssshhhh, yes, let’s get together. So much catching up to do. How are things with you?”

“Good, I have my own hair salon now. You should come see me. If you want, we can meet up here. You remember? I don’t share it anymore. It’s completely mine now. I bought it.”

I smiled reminiscing about Jaime, the loyal hairdresser Eduarda and I went to. How could I forget that time when we took him to the apartment on Calle Suecia, and Jaime hid inside the closet; once we had the client blindfolded, Jaime came out and sucked his dick and the guy never even suspected that it wasn’t either of us girls. Truly funny. And how many times had he saved us with a few pills...

De ahí en adelante todo fue fluido, y dentro de poco tiempo estaba viviendo con Fernando y sus hijos en su departamento de Vitacura. Nuestro arreglo fue bueno, y nunca precisé explicar mi pasado; tampoco hizo falta mentir. Pero mi omisión era semejante al modo en que Fernando enfrentó la pregunta que, naturalmente, debí plantearle cuando me fui a su casa:

—¿Y la mamá de los niños?

—Es loca. Está loca. Por eso viven conmigo —fue su concisa declaración.

—Conce, ¡estás de vuelta! ¡Qué alegría! ¡Estábamos angustiadísimos!”, gritó Jaime por teléfono. Jaime, tantos años atrás.

Y yo:

—Ssshhhh. Sí, juntemonos. Sí, mucho que contar. ¿Cómo estás tú?

—Bien, tengo mi propia peluquería. Ven a verme. Si quieres nos juntamos aquí ¿Te acuerdas? Ya no comparto. Es totalmente mía ahora. La compré.

Sonreí al recordar a Jaime, el peluquero fiel al que íbamos con Eduarda. Cómo olvidar aquella vez que lo llevamos al departamento de Suecia, y Jaime se escondió en el closet, y cuando teníamos al cliente con los ojos vendados, Jaime salió y le chupó el pico, sin que el tipo sospechara que no era ninguna de nosotras. Verdaderamente cómico. Y cuántas veces nos salvó con más de alguna pastilla...

Nos juntamos en un sushi bar cerca de su peluquería, aunque él quería conocer mi nueva casa.

—No, mejor en otra parte —le dije.

¿Qué pensarían los conserjes al verlo entrar? ¿Qué imaginarían los hijos de Fernando si por casualidad llegaban antes del colegio y lo veían sentado en el living, o abriendo el refrigerador en la cocina? ¡Un peluquero! Pantalones de cuero. Pero amigo, eso sí, del cineasta Carpentier. Quizá eso sería un plus... No.

We met up in a sushi bar near his salon, even though he wanted to see my new place.

“No, better somewhere else,” I said.

What would the doormen think if they saw him come in? What would Fernando’s kids imagine if they happened to come home early from school and saw him sitting in the living room, or opening the refrigerator in the kitchen? A hairdresser! Leather pants. Sure, but he was friends with Carpentier, the filmmaker. That might be a plus... No.

Jaime handled his chopsticks skillfully, diluting a pinch of wasabi in a pool of soy sauce, dunking a sushi roll in the mixture and tossing the whole thing into his mouth. I sipped my miso soup. Suddenly, Jaime dredged up an old story, threw it in my face:

“I thought you were my friend... When my mother died... and instead of taking me into your apartment—because you and Eduarda had to ‘work’ all night—you made me sleep on the floor of some neighbors’ place. I didn’t even know them, and I had nightmares, scared shitless. I got up at dawn and left that apartment. Luckily there was a café open... But we’re still friends, right Conce? After all this time. Maybe that’s even the reason why we are. Plus, with what happened to Eduarda... I always wondered, Conce, were you the one they were looking for?”

“Jaime, please don’t make me talk about that,” I mumbled, and Jaime apologized immediately:

“OK, you’re right. Look, Conce, you know that you’re more of a friend than a client. Above all a friend. I mean, you’re still a friend even if you’re not a ‘client’ anymore,” he said, breathing deeply, his eyes watering from the burn of the wasabi.

I smiled, and Jaime, inspired and generous as if he were uncovering a deep truth, concluded:

Jaime manipuló los palillos con destreza, diluyó una pizca de wasabi en una poza de salsa de soja, untó un roll en la mezcla y se lo echó a la boca íntegro. Yo sorbí mi sopa Miso. De pronto Jaime me sacó en cara una historia del pasado:

—Yo pensé que eras mi amiga... Cuando murió mi madre... y en vez de recibirme en el departamento de ustedes, porque tú y Eduarda tenían que ‘trabajar’ toda la noche, me hicieron dormir en el piso de unos vecinos que yo ni conocía, y tuve pesadillas, de puro frío. Me levanté a la madrugada y salí de ese departamento. Afortunadamente había un café abierto... Pero aún somos amigos, ¿verdad Conce? Después de todo este tiempo. Quizá por eso mismo lo somos. Además, con lo que le pasó a Eduarda... Siempre me he preguntado, Conce, ¿era a ti a quien iban a ir a buscar?

—Jaime, no me hagas hablar de eso, por favor —murmuré, y de inmediato Jaime se disculpó:

—Ya, es verdad. Mira, Conce, tú lo sabes, eres más amiga que clienta. Por sobre todo, amiga. O sea, sigues siendo amiga aunque ya no seas ‘clienta’ —dijo respirando profundo, sus ojos llorosos por el picor del wasabi.

Yo sonreí y Jaime, como descubriendo una gran verdad, inspirado y generoso, concluyó:

—Es más. Si dejaras de ser ‘clienta’, no sería del caso cobrarle nada”.

Después supe, Jaime estaba tratando de decirme otra cosa, estaba nervioso, al igual que yo, pues ninguno de los dos era capaz de hablar de lo que nos pasaba, de nuestras... enfermedades.

—Conce, vamos esta noche, tengo un estreno. Anímate —dijo refiriéndose al estreno de esa película donde nos encontraríamos con otra gente, actores de televisión, clientes de Jaime, modelos.

Jaime tenía unos ojos distintos esa noche, era consciente de no ser el mejor de los invitados: ¡Cuántos otros fueron descartados para permitirle a él ir a la Avant Première! Esa gente, ese cóctel, esa música; los DJ brasileiros con sus cuerpos musculosos, garzones sin camisa ofreciendo petit-bouchets en bandejas. Cualquiera habría matado por estar ahí, y él con esa cara, ¡cómo era posible! Pero es que Jaime no conseguía pensar en

“Plus, even if you stop being a ‘client,’ it wouldn’t be fair to charge you anything.”

Later I understood, Jaime was trying to tell me something else; he was as nervous as I was, since neither one of us was able to talk about what was going on with us, about our... illnesses.

“Conce, let’s go out tonight, I have a premiere. Come on,” he said, referring to the premiere of that film, a premiere where we could meet up with other people, television actors, Jaime’s clients, models.

Jaime’s eyes looked different that night; he was conscious of not being at the top of the guest list. How many others had been cast aside to allow him to get into the Avant Première! Those people, that party, that music; the Brazilian DJs with their muscular bodies, shirtless waiters offering petit-bouchets on trays. Anyone would have killed to be there, and Jaime with that face. How was it possible! The thing is that Jaime wasn’t able to think about anything else. He couldn’t or rather, shouldn’t share his illness. I stood waiting, watching from the theater’s entrance, anxious and not wanting to run into anyone after all those years. Jaime came and went; he brought me drinks, appetizers, giving me space. At one point, I saw that Carpentier was approaching Jaime with an expression on his face that said:

“Don’t look so miserable.” It was impossible to speak over that music. Jaime looked down at his own hand and realized that it held the same pisco sour that it had for twenty minutes. I saw how he noticed that his cheeks were pale in his hand mirror. Yes, he’d have to go to the bathroom as soon as possible and cake more powder onto his face; of course, maybe that’s why Álvaro and Juan Pablo had drifted away from his side. Amanda had also distanced herself, claiming:

“I’ve got to grab something to drink, Jaime. You want another one?” losing herself in the crowd without waiting for Jaime’s reply.

otra cosa. No lograba, más bien, no debía compartir su enfermedad. Yo esperaba, de pie, observando desde la entrada del teatro, asustada y sin querer encontrarme con nadie, después de todos esos años. Jaime iba y venía, me traía bebidas, canapés, respetando mi distancia. En un momento vi que Carpentier se le acercaba a Jaime:

—Cambia la cara —fue su mueca, pues era imposible hablar con esa música. Jaime miró su propia mano y notó que sostenía la misma copa de pisco sour que hacía veinte minutos. Vi cómo comprobaba en su espejo portátil que sus mejillas estaban pálidas. Sí, tendría que ir cuanto antes al baño y esparcir más pancake sobre su rostro; claro, quizá por eso Álvaro y Juan Pablo se habían alejado de su lado; Amanda se había distanciado también, aduciendo:

—Estoy seca, Jaime, ¿quieres otro?” —perdiéndose entre la gente sin esperar respuesta de Jaime.

—Vámonos, Jaime, no tenemos nada que hacer acá —propuse. Estaba atardeciendo cuando llegamos a la peluquería.

—Igual no me tincaba para nada esa película. Mejor que no nos quedamos —opinó Jaime con un puchero en su mentón—. El cóctel estaba bueno, pero tú no comiste nada, Conce, no tomaste nada.

—Sí, tomé un jugo y una bebida —me justificué.

Jaime me miró de reojo mientras encendía un par de luces y cerraba tras de sí la cortina metálica de la peluquería, pensando “ahora, ahora voy a mostrarle la receta a Conce”, pero en vez de hablar Jaime terminó de cerrar la cortina, puso el candado y se dirigió al otro extremo del salón, donde había un equipo de música. Yo me senté en una de las sillas reclinables. «The Crying Game», ese tema antiguo de Boy George, sonó a través de los parlantes.

—¿Te acuerdas cuando fuimos al estreno de *El juego de las lágrimas*? Eso fue en 1993 —dijo Jaime.

“O sea, yo tenía 22 años”, pensé.

—Y tú, Conce, me pediste que nos quedáramos hasta el final de los créditos, para ver todo, para ver quién había escrito la canción de Boy George y quién mierda era el transexual, qué

“Let’s go, Jaime, there’s nothing for us here,” I suggested. It was getting dark when we arrived at the salon.

“I didn’t really like that film anyway. It’s better that we didn’t stay,” Jaime declared with his lips pursed. “The party was fine, but you didn’t eat anything, Conce. You didn’t drink anything.”

“I did, I had a juice and a drink,” I defended myself.

Jaime looked at me out of the corner of his eye while he turned on a few lights and closed the salon’s metal shutter behind him, thinking, “now, now I’m going to show Conce the prescription,” but instead of speaking, Jaime finished pulling down the shutter, put the padlock on, and headed to the opposite side of the salon where there was a stereo. I sat down in one of the reclining chairs.

“The Crying Game,” that old Boy George song, came on over the speakers. “Remember when we went to the premiere of The Crying Game? That was in 1993,” he said.

Meaning I was 22, I thought.

“And you, Conce, you asked if we could stay to the end of the credits, to see everything, to see who had written the Boy George song, and who the fuck the transsexual character had been, what his name was; perhaps there would be some clue if his name wasn’t something ambiguous like Pat or Leslie, but the fact that his name was ‘Jaye Davidson’ didn’t help us clarify much in that pre-Google, pre-anything era. And then it was so unbelievable when he was nominated for Best Actor at the Oscars that year, but he didn’t win. Remember? How unfair! Gene Hackman took the award.”

I didn’t remember having seen that film, although, yes, maybe I had “taken,” as Jaime said, the lyrics from the Boy George song. We spent so many afternoons in our apartment listening

nombre tenía, quizá había alguna pista si el nombre no era algo ambiguo como Pat o Leslie, pero tampoco nos sirvió para dilucidar mucho saber que el nombre era “Jaye Davidson”, en esa época sin Google, sin nada. Y luego qué impresionante cuando fue nominado a mejor Actor en los Oscars de ese año, y no lo ganó, ¿te acuerdas? ¡Qué injusto! Gene Hackman sacó el premio.

Yo no recordaba haber visto esa película, aunque quizá sí había “sacado”, como decía Jaime, la letra de la canción de Boy George. Cuántas tardes pasamos en nuestro departamento, escuchando música en esas caseteras, Jaime peinándonos, probando tinturas en nuestros pelos. Él había pasado por varios colegios, lamentaba no haber aprendido inglés y nos admiraba por habernos graduado del St. Mary’s School. Qué importancia podía tener todo eso. Ningún valor en esas reminiscencias.

to music on those tapes, Jaime combing our hair, trying out different dyes. He had spent time at several schools; he regretted not learning English and admired us for having graduated from St. Mary's. What difference could all that make? Those memories were worthless.

1. Rosa Julia Espino Tobar
2. Indira Jarisa Pelicó Orellana
3. Daria Dalila López Meda
4. Ashely Gabriela Méndez Ramírez
5. Siona Hernández García
6. Mayra Haydeé Chután Urías
7. Skarlet Yajaira Pérez Jiménez
8. Yohana Desiré Cuy Urizar
9. Rosalinda Victoria Ramírez Pérez
10. Madelyn Patricia Hernández Hernández
11. Sarvía Isel Barrientos Reyez
12. Ana Nohemí Morales Galindo
13. Ana Rubidia Chocooj Chutá
14. Jilma Sucely Carías López
15. Grindy Jasmin Carías López
16. Keila Rebeca López Salguero
17. Estefany Sucely Véliz Pablo
18. Grisna Yamileth Cu Ulan
19. Hashly Angely Rodríguez Hernández
20. Yemmi Aracely Ramírez
21. Jaqueline Paola Catinac López
22. Josselyn Marisela García Flores
23. Mari Carmen Ramírez Melgar
24. Kimberly Mishel Palencia Ortíz
25. Nancy Paola Vela García
26. Lilian Andrea Gómez Arceno
27. Mirza Rosmery López Tojil
28. Ana Roselia Pérez Sinay
29. Melani Yanira De León Palencia
30. Luisa Fernanda Joj González

Todas ellas intentaron escapar el 7 de marzo de 2017 del incendio en el Hogar Virgen de la Asunción, en Ciudad de Guatemala. Otras diez no han sido identificadas. Tenían entre 11 y 17 años. Algunas de ellas estaban embarazadas. Todas murieron.

TRANSLATING NADIA PRADO

Lizzie Davis

As many eager “emerging” translators do when presented with a potential project, I waded into Nadia Prado’s poems with a good deal of excitement but little context: They arrived in my inbox after the text selection process for the mentorship program was already underway, a series of enigmatic, untitled poems from a book I hadn’t yet read and an author I didn’t know well. Yet even with this incomplete frame of reference, entering into the excerpt was an intense and oneiric experience, a shared psychic pilgrimage to the plane where body meets voice. As I began to orient myself in Prado’s landscape of fire and water, abundance and rubble, disease and desire, the title of the complete work—*Jaramagos*—became my compass.

The jaramago, the majority of dictionaries informed me, “es muy común entre los escombros.” It’s a plant that grows along highways and in vacant lots, among tombstones and ruins, in soil that’s dry or nutrient poor—a plant for the dead, the lost, the unspoken, and, in this case, for a language that operates at the edge of poetic possibility. In these poems, Prado writes into the most inhospitable linguistic spaces—spaces ruptured temporally, spatially, and episodically—to depict a speaker’s contemplation of her subjectivity. Images of family, body, literary theory, and philosophy flicker, but Prado refuses crystallization, choosing instead to write the void itself. The voice, then, becomes “a bloom among rubble,” a living thing that emerges, remade, from remnants of a detonated language. Prado oscillates between the urge to delimit by writing, and the boundless expressive capability of silence—between the page and experience itself.

These poems may be at home in the abyss, but no translation can exist in a vacuum. There is something counterintuitive to the idea of translation as a solitary activity, to the image of the translator relying solely on her interpretive capabilities to produce as accurate a rendering of the original text as possible. No author, no text, no translator exists in isolation, and an awareness of the cultural, social, and political context a work orbits in is essential for the translator. Afest enters here: An experiential and immersive contextualization, the catalyst for meaningful conversation, and the foundation for future collaborations. It's these kinds of gatherings, and the relationships they build, that foster more ethical, attentive, and attuned translations. In doing so, they reach toward one of the art of translation's fundamental objectives: the building of a common literary language that traverses borders and registers.

**POEMS FROM
JARAMAGOS**
Nadia Prado
translated by Lizzie Davis

*the hearth is always the image of fire
what remains after the fire
is pushed away, traceless
I walked without knowing
strange urge to arrive at nothing
the name resembles that nothing
I escape myself in an unwinnable race
born not of desire, but mania
a habit that often withdraws from the rest*

**POEMAS DE
JARAMAGOS**
Nadia Prado

el hogar siempre es la imagen del fuego
lo que persiste tras el fuego
es empujado sin dejar rastro
caminé sin saber
curioso deseo de llegar a nada
el nombre se asemeja a esa nada
escapo de mí en una carrera infranqueable
que no pertenece a un deseo sino a una manía
un hábito que suele ausentarse de lo demás

*what emptiness of face
a desert that
if not five years dead
would never return
a haiku is a small poem I tell my mother
and I read to her*

*My children sleep
I tuck them in
and listen to the sea*

*she unties her hair and I remember
she showed me the way to peace and fury
to the wall of salt without losing sight of me
when I realized clasped in her hand
fearless I was already in the water
I looked back at her eyes
she smiled and said
“it’s just like a page from one of your books”
I emerge from the sea
forty years later
and read to her*

*they curl and drift
in blue morning
then the seagulls lift*

qué vacío de su rostro
un desierto
que de no haber muerto cinco años atrás
jamás volvería
un haikú es un poema pequeño le digo a mi madre
y leo para ella

fui por la noche a arropar
a mis hijos dormidos
y oí las olas del mar

desata su pelo y recuerdo
me encaminó a la paz y a la furia
al muro de sal sin dejar de mirarme
cuando me di cuenta enlazada a su mano
sin miedo ya estaba en el agua
volví la vista a sus ojos
sonrió antes de decir
«es como una página de los libros que te gustan»
salgo del mar
cuarenta años después
y leo para ella

revolotean
en la mañana azul
las gaviotas luego planean

*thought can't be split without splitting sound
jaramagos in the middle of nowhere
a body like mine afloat in its center
the mean rind holds false heat
suggests language can be compared to a sheet of paper
my face hides in an imagined territory
is cover and crust and yet goes on trembling
I defend myself in darkness
my efforts empty and yet
an accident before my eyes
certainty languid and slow
not even carved cathedrals attain their faith
shrouded in fog a volcano*

hoards heat for winter

no se puede rasgar el pensamiento sin rasgar el sonido
jaramagos en medio de la nada
un cuerpo parecido al mío flota en su centro
la cáscara avarienta guarda un falso calor
hace pensar que la lengua es comparable a una hoja de papel
en un territorio imaginario se esconde mi cara
es cubierta y corteza sin embargo nunca deja de temblar
me defiende a oscuras
mi esmero vacío y a pesar de todo
un accidente ante mis ojos
dormida y lenta la confianza
las iglesias talladas tampoco consiguen su fe
cubierto de niebla un volcán

guarda calor para el invierno

*beneath a quicklime tongue the wind finds its resting place
pages abandoned ages ago release letters
a larva crosses the garden
legs emerge from eyelids to flatten the fences again
hollows green wells that host other voices
the time that has been breaks down
cannot reach the abyss
hillsides go silent and sky's green mantle falls*

*reaching the ear, a cupped hand holds
lets leave and catches
sound awaits horizon
animals halt teeth before grass*

bajo la lengua calcárea el viento encuentra su lugar para quietarse
dejadas hace años las hojas sueltan letras
una larva cruza los jardines
desde los párpados las patas tiran nuevamente los cercos
los huecos son pozos verdes donde otras voces se alojan
se derrumba el tiempo que ha sido
no pueden arribar al abismo
laderas callan y el manto verde de los cielos cae

se posa llegando al oído la mano en cuenco
deja salir y lo atrapa
el sonido espera horizonte
los animales detienen los dientes antes de la hierba

*nothing diseased, just a voice
a bloom among rubble
restates its desire*

nada enferma solo la voz
una flor entre los escombros
reitera su deseo

*numb fingers catch a faint light
burning toward the end of its heft
a wake of garments
fires crown the plane
thought gone mad
returns to gather heat
in a sack the bonfire
a body newly dead
the temperature leaves only those who know themselves
those who leave take the forest
if a corpse opens its mouth
it speaks the way we think*

*

entumecidos los dedos cogen una pequeña luz
que hacia el final de su peso arde
una estela de ropajes
incendios coronan el llano
el pensamiento fuera de juicio
vuelve a recoger calor
en un saco la fogata
como un cuerpo recién muerto
la temperatura abandona solo al que sabe de sí
el que abandona lleva el bosque
si el cadáver abre la boca
pronuncia como cuando pensamos

*the page is still
it is
so far away
finite and in the expanse
a hand grasps at its edge*

la página está tranquila
así es
tan lejos
finita y en la desmesura
la mano aprieta su borde

SELECTED POETRY

Gladys González¹

translated by Lizzie Davis

An Empty Bar

An empty bar, the silence an echo of what's kept inside, the din a memory of what hangs in the air. Lights on, metal shutters down, padlocks corroded by salt. Ads for fizzy drinks and beer, outdated calendars that aren't quite time or dust, framed in the grease on the wall, the remnants of torn-down posters, their shapes on the paint opening into nostalgia and neglect. The fragile brightness of a pair of moth wings trapped in the lint on the ceiling. Safety collapsed and shuddering: an old

lover's photograph flitting between your fingers as you cross the sea in a ferry fleeing in any direction.

The problem isn't the place but you choking down liquor and cocaine, choking down the choice of a life on the back patio of the wild side.

The noise from the street, the cold, the delicious silence of a closed bar, two clinking cups, the aroma of bourbon, a table and white paths that lead nowhere, except for a subway papered with keloids and the out-of-tune song of the bird of madness,

¹ Gladys González actively participated in the Afest sessions, and her work was part of the translation colloquium. Even though her intervention is not available, neither Lizzie Davis' intro to her translation, we include her poetry, also published in *Erizo*, vol. 1 (Ciudad de México, January 2017).

POEMAS ESCOGIDOS

Gladys González¹

Un bar vacío

Un bar vacío, el silencio como un eco de lo que hay adentro, el bullicio como un recuerdo de lo que flota en el aire. Las luces encendidas, las cortinas metálicas abajo, los candados oxidados por la sal. Los avisos de gaseosas, la publicidad de cervezas, los calendarios desfasados entre el tiempo y el polvo, enmarcados en la grasa de la pared, las marcas de afiches arrancados que dejaron su forma en la pintura como un espacio entre la nostalgia y el abandono. El brillo frágil de un par de alas de moscas atrapadas en las pelusas del techo. La derrota de la seguridad vibrando como la fotografía de un antiguo amor que se vuela entre los dedos al cruzar el mar en un ferry huyendo a cualquier lado.

El problema no es el lugar sino uno mismo tragándose el alcohol y la cocaína, tragándose la elección de una vida por el patio trasero del lado salvaje.

El ruido de la calle, el frío, el delicioso silencio de un bar cerrado, dos copas que se chocan, el olor dulce del bourbon, una mesa y caminos blancos que no conducen a nada, salvo a un subterráneo empapelado con queloides y el canto destemplado del pájaro de la locura, cierta melancolía entre el deber y el placer de vagar, de

¹ Gladys González participó activamente tanto en las mesas de debate como en la jornada de traducción de Afest. Aunque no contamos con el texto que leyó en la mesa ni con la introducción de Lizzie Davis, aquí están sus traducciones, también publicadas en la revista *Erizo*, vol. 1 (Ciudad de México, enero de 2017).

the melancholy just between the burden and pleasure of wandering, of wasting time, of sustaining the irony until you bleed out, tattooing yourself with a rusty penknife: that same joyless story, of sampling life's marrow until you turn into an idiot.

perder el tiempo, de continuar la ironía hasta desangrarse, tatuarse con una navaja oxidada la misma historia sin goce, de saborear la médula de la vida hasta volverse un idiota.

Refuge

A change of scenery, from bar to street, a cup of wine multiplied in the moment of decision: to keep drinking or leave the eternal instant of drunkenness, of witchcraft, of the white tiger's tremulous arrival. To put miles, time, and misconduct behind you, legal action, a death threat, the crack of a leather belt on your head, the ground bursting in your eardrum, the instinct for self-preservation, breathing hard, feeling hatred only in response to pain, another lost instant that ages along with you, to remember, in that moment, adventures, desires, those who died by your hand, a rope, a knife, or the scorch of time, another bone broken to remake you as extinct animal.

Maybe it's the moment between stopping and sustaining the pleasure of collapse, failure's successful routine, the scene where everything shifts and chaos takes action, miming each gesture in an empty house in an abandoned theater, with its curtain worn through by chemistry and a psychiatric manual, the mood swings, a state of senselessness, of vulnerability, the unstoppable cry, the exquisite madness, the complete lack of love.

This refuge was built piece by piece to be ravaged, without mercy or pretense, by lightning, by stoning itself.

In this embrace, one stays alive only to write.

Refugio

El cambio de espacio, del bar a la calle, una copa de vino multiplicada en el momento de decidir continuar bebiendo o dejar el instante eterno de la borrachera, del embrujo, de la llegada trémula del tigre blanco. Poner tierra, indecencia y tiempo de por medio, una acusación judicial, una amenaza de muerte, el golpe de una correa de cuero en la cabeza, el piso reventando en el oído, el instinto de conservación respirando fatigosamente, sintiendo odio por solo responder al dolor, otro instante perdido que envejece junto a ti, recordar en el segundo las aventuras, los deseos y las personas que mueren por su mano, una cuerda, un cuchillo o la quemadura del tiempo, otro hueso roto para transformarte en un animal en extinción.

Es quizás el momento entre parar o continuar con el goce del desplome, la exitosa rutina del fracaso, la escena donde todo cambia y el caos entra en acción, interpretando cada acto en una casa vacía en un teatro abandonado con el telón roído por la química y un manual de psiquiatría, los cambios de ánimo, el estado de la pérdida de sentido y la desprotección, el llanto imparables, la exquisita locura, la completa falta de amor.

Este refugio fue construido pieza por pieza para ser invadido sin indulgencia ni disimulo por el relámpago, por la propia lapidación.

En este regazo solo se vive para escribir.

Goodbye

I lie back in bed watching the ceiling

*these walls
lined with words on post-it notes
scratched out*

*I open
and close my eyes blinding myself
with the light bulb's brightness*

*I exit and enter the past without wanting to, the aftereffect
of this goodbye that*

I don't feel like chasing

*I stretch out one arm
and observe my hand
its appearance
not what I remembered*

*a hand of bones and veins
fingers forked nails yellow three knuckles broken*

*occasional tremors from alcohol
withdrawal*

*I don't feel
like playing in the dark I only want to stay here watching
my hand*

Despedida

me recuesto en la cama mirando el techo

estas murallas
llenas de papeles adhesivos escritos
tachados

abro
y cierro los ojos encegueciéndome
con la luz de la ampolleta

salgo y entro al pasado sin deseos de hacerlo como un efecto
de esta despedida

que no tengo deseos de perseguir

estiro un brazo
y observo mi mano
su aspecto
no es el que recordaba

una mano huesuda venosa
los dedos engarfados las uñas amarillas tres nudillos rotos

el temblor intermitente del alcohol
y la abstinencia

no tengo deseos
de jugar en la oscuridad solo quiero estar aquí observando
mi mano

*missed dates and appointments
I swore to fulfill then abandoned*

*I want to sleep
until tomorrow without waking up hung-over,
eyelids stuck shut with black paint
lips burnt*

I don't want to be at war anymore

*with myself
I only want
to stay in bed to recover from
these last few years*

las citas y fechas perdidas que alguna vez
me comprometí a cumplir y que dejé abandonadas

quiero dormir
hasta el día siguiente sin despertar con resaca con
los ojos pegados por la pintura negra
y los labios quemados

ya no quiero estar en batalla

conmigo misma
tan sólo quiero
no levantarme de la cama descansar
de estos últimos años.

Last Night

*you talk to me
about dark men
who show up
at the bar intending to drink
at the cost of whoever winks
at the wrong prey
and end up crawling toward the door humming
gashes in their teeth*

*you talk to me
about hunger when just the scent of oil
from the markets sates your appetite
and they make you feel like crying with disgust*

*you talk to me about fear
about paranoia
about the terror
of entering
a phone booth to wait for a car marked by death*

*don't tell me
what you feel
when they break your heart after you've let your guard down
and the sweat
drags you underground
to a concrete well*

Última noche

me hablas a mí
de hombres oscuros
que llegan
a la barra de los bares pretendiendo beber
a costa de quienes guiñan el ojo
en la presa equivocada
y terminan arrastrándose hacia la puerta tarareando
cuchilladas entre los dientes

me hablas a mí
de hambre cuando solo el olor del aceite

de los mercados saciaba el apetito
y daban ganas de llorar por el asco

me hablas a mí del miedo

de la paranoia
del terror
a entrar
en una cabina telefónica para esperar un automóvil con las
marcas de la muerte

no me hables
de lo que se siente
cuando te rompen el corazón después de bajar la guardia
y el sudor
te arrastra bajo tierra
a un pozo encementado

*don't talk to me
as if we were kids leaving breadcrumbs
in the streets
to find the path to sanity*

*we only discover
dirty hotels
and bad deals
when we pocket them*

*leave them there
to nourish*

the cockroaches hiding between fissures in concrete

*don't talk to me while I drink
hearing my words from your mouth doesn't interest me*

*—let's look at ourselves
in liquor's mirror, a wordless conversation—*

*observe the others all feeling the same way a rabid dog
stripped love
from their hands*

*no one
had the courage
to look eternity in the face*

*now
they complain
just like you do*

*so the knives whistle through silence I leave
in my wake*

don't talk to me

no me hables
como si fuéramos niños dejando migas de pan
en las calles
para encontrar el camino a la cordura

sólo encontramos
hoteles sucios
y malos negocios
al guardarlas en los bolsillos

déjalas ahí
para que sean alimento

de las cucarachas que se esconden entre las fisuras del concreto

no me hables mientras bebo
no me interesa escuchar a alguien decir lo mismo que yo

—mirémonos
en el espejo de los licores una conversación silenciosa—

observa a los demás todos sienten lo mismo un perro rabioso
les arrancó el amor
de las manos

ninguno
tuvo el valor
para mirar de frente a la eternidad

ahora
se quejan
como tú lo haces

para que las navajas silben en el silencio que dejo
tras de mí

no me hables

*about love
about following you
to other cities
about finding a job and marriage*

*I only
go after
those who followed me first those who cared for me
and gave me a place
in their poverty
those whose fingers
sculpted
the shattered glass
of my distillate
so I could go on drinking*

*don't talk to me
please
that much false toughness
hurts
and friends fall away*

*one by one
netted in spit*

*this
is what you left to grow*

*this
that you fear took years*

*to come back
so harsh
so raw
so extreme*

stay back, boy

de amor
de seguirte
a otras ciudades
de conseguirme empleo y matrimonio

yo solo
voy detrás
de quien me siguió primero de quien me cuidó
y me dio un lugar
en su pobreza
de quien trinchó
con sus dedos
los trozos de vidrio
de mi destilado
para que siguiera bebiendo

no me hables
por favor
que duele
tanta falsa rudeza
y los amigos van cayendo

uno a uno
enredados con la saliva

esto
es lo que dejaste para cultivar

esto
que te asusta demoró años

en volverse
tan severo
tan crudo
tan inclemente

no te acerques muchacho

*or the red lights
of this bad-luck neighborhood will start
to collapse over you
you're not invisible anymore when you walk
alongside the scum*

these shifting sands belong only

*to those with a crumbling box full of promises
of the worst kind
to keep afloat*

*to those who burn
in hotel
window reflections
in a lightning storm knowing nothing
of one another.*

que las luces rojas
de este barrio de negros comienzan
a caerte encima
ya no eres invisible cuando caminas
junto a la grasa

estas arenas movedizas solo son

para los que tienen un cajón desvencijado lleno de promesas
de la peor clase
para no naufragar

para los que arden
en el reflejo de los cristales
de un hotel
durante una tormenta eléctrica sin saber nada
el uno del otro.

TRANSLATING MÓNICA RAMÓN RÍOS

Robin Myers

“Cars on Fire” is told, careeningly, from the third-person perspective of an unnamed English-speaking, US-American male narrator (referred to only as “this-guy”). This-guy lives in New York and has three primary obsessions:

- 1) Detroit, the city of his birth, the subject of a novel-in progress, and the place where his father abandoned his family;
- 2) his '79 Mercedes, which is the same model of the car his father abandoned him in; and
- 3) his neighbor, an unnamed, Spanish-speaking, Chilean female Ph.D. student, with whom this-guy shares scattered conversations and interactions throughout the story and the several seasons of the calendar year it covers—and whom he otherwise spies on and pines for in the aftermath of an uncertain separation from his girlfriend.

Even before translation, the story is essentially and profoundly bilingual: Mónica Ramón Ríos chronicles, in Spanish, the perspective of her monolingual English-speaking narrator, who observes and overhears his neighbor go about her daily life in a language he cannot understand—and who becomes, obliquely and provocatively, a co-narrator of the story itself.

My primary challenge as a translator was the question of how to recreate this refracted bilingualism in the other direction. (The

subject of bilingualism in translation happens to be of particular interest to Esther Allen, my Afest mentor, in her own work; I'm grateful for the numerous insights and invaluable guidance she offered me in this respect.) In Spanish, Ríos scatters the text with English-language words and sentences: found phrases, snatches of dialogue, movie references, etc. So, sometimes the text allowed for decisions as simple as rendering these occasional English phrases into occasional Spanish ones. Sometimes, though, the dilemmas were murkier and more complex, and I ultimately had to think more about register and accent (a certain atmospheric bilingualism, we could say) than about content per se. In a few passages, for instance, I rendered the neighbor's English-language dialogue phonetically to convey her accent as a native Spanish speaker, and as the monolingual English-speaking narrator would have heard it. To make matters even more interesting, Ríos also used Oulipian techniques to sow her rich, erratic, marvelously spiky syntax with unexpected adjectival combinations and descriptions that can border on the surreal. As the author explained to me early on, one of these methods involved departing from a word with a fixed meaning and continually shifting it associatively until she stumbled into another word that randomly related somehow to the context of the passage. In another method, she would choose words that both acted as imprecations and sounded pleasing to the ear—a kind of counterpoint in each paragraph.

In these ways, among others, Ríos transforms a structurally simple narrative—a love story, ultimately, that progresses through the seasons of a year in New York City—into a set of vertiginous, kaleidoscopic ruminations on language, culture, relationships, intimacy, loneliness, and loss.

CARS ON FIRE
[EXCERPT]
Mónica Ramón Ríos
translated by Robin Myers

People always said heat waves weren't what they used to be. Every morning the humidity crawled in from the swampy gardens, seeping through the mosquito nets and into the mattress. The bedroom's discomfort would ignite and he'd have to put it out with the hose from the house next door. Just before waking, his dreams would turn vivid and resume whatever had happened the night before. This-guy—symptom, loner, trudge—thinks mornings are strange, out of place.

As he descends the stairs, he's met with the occupations his father used to threaten him with, like a line-up of ghosts: this-beggar reading tarot cards on a bench in the square; this-numbskull selling water bottles on the corner of Atlantic and Nostrand; this-busybody reading a book, sprawled out on the sidewalk, covered with that blanket that this-guy, this animal, stepped on yesterday as he made his way home from work on East 11th; this-guy falling, feeling the city's pavement under his back; dirty streets scorching in the sun.

The concrete boils. He sees it in the celestial wakes that rise up from the asphalt and the smell emanating from the pee-puddles trailed by the garbage trucks as they cut across the city with their sculptural workers on board. The sidewalks are vaguely sticky. The block-dwellers now occupy their front steps. Some have brought out chairs and fan themselves with the pages of half-read newspapers. Others water the plants to refresh them, and also the moss that reaches like a jungle up

AUTOS QUE SE QUEMAN
[FRAGMENTO]
Mónica Ramón Ríos

Decían que esos calores no eran nada comparado a los años previos. Cada mañana la humedad se arrastraba desde los jardines pantanosos, por entre los mosquiteros, hacia el colchón. La incomodidad en el dormitorio prendía fuego y había que apagarlo con la manguera que empezaba en la casa vecina. Justo antes de despertar, los sueños se volvían vívidos y retomaban las acciones sucedidas la noche anterior. Para éste —síntoma, solitario, caminante—, las mañanas son momentos extraños y fuera de lugar.

Mientras baja las escaleras de su casa en Crown Heights, los oficios con que lo amenazaba su padre se suceden como fantasmas: este pordiosero leyendo las cartas del tarot en un banquito en la plaza; este puerta vendiendo botellas de agua en la esquina de Atlantic con Nostrand; este sapo leyendo un libro, echado sobre la acera, cubierto con aquella frazada que este animal pisó ayer cuando vuelve del trabajo por la East 11; éste cayendo, sintiendo bajo sus espaldas las aceras de esta ciudad; *dirty streets burning under the sun*.

El concreto hierve. Lo ve en las estelas celestes que se levantan desde el pavimento y el olor que proviene de las pozas formadas por el pichí de los camiones de basura que cruzan la ciudad con trabajadores esculturales. Las veredas están levemente pegajosas. Los habitantes de la cuadra ya ocupan los escalones de sus casas. Algunos han sacado sillas y se abanicán con las hojas de un diario a medio leer. Otros dan el agua para refrescar las plantas y los musgos que se levantan como una selva por las rejillas y las murallas de ladrillo rojo. Cierra la rejilla detrás suyo llevando una pesada mochila. Le parece escuchar la recriminación

through the fence and the red brick walls. He closes the gate behind him, a heavy backpack slung over his shoulder. He seems to be hearing his father's recriminations, his practical voice. This-guy—dog, gringo, milksop—can't bear it.

The street is silent for a moment before the cicadas chime in again; they've been complaining for months now. The interjected rip-rip sound of the broom was only an interlude: a bus, the beeps of construction trucks in reverse as they drill into wet ears and houses with renovated façades and wealthier inhabitants. Meanwhile, the shouts of people seeking shade beneath the elms, bare feet, shorts clinging to ass-cracks, pants hanging from hips, sleeveless t's, muscled chests abandoning their shirts atop their bicycle seats, clothes translucent with sweat, thick braided hair gathered as far away from their bodies as possible, which cook in the sun. No one is spared.

This-guy—demented, transcendental—opens the car door and slams into the dense smell of old things. He is forced to lower the windows and confirm, circling the car, that nothing has come loose during the night. Not a single piece, right, Dad? The once-gleaming leather seats, now looking more like armadillo scales, start to air out. And as soon as he can bear touching his bare legs to the grayish surface, he starts the ignition, hiding his face a little. Shame sweeps through him a little. Maybe no one would notice, huh, Dad? The smell of gasoline fills the car. He grunts. Almost a miracle that the car starts at all, said the mechanic who'd fixed the dent just after he bought the car directly from its twenty-sixth owner, the one who offered to repair the mark, mend the o around the inverted y decorating the chassis, remove the brown stickiness slicked across it, replace the lost tire, the missing wood panels, paint over the scratches keyed onto it (who knows where or in what neighborhood) by some passer-by who'd glanced at the '79 Mercedes and seen a millionaire to be despised. Who'd seen a proud family man, a father like his own, with children and purchases filling the trunk where this-guy, reneging on his father's

de su padre, esa voz práctica, éste —perro, gringo, wailón— no se la puede.

La calle queda por un momento en silencio y aparecen las cigarras, que no han dejado de quejarse durante meses. El rasgido de la escoba que se interpuso fue solo un interludio: el motor de un bus, el pitido de los camiones constructores en reversa taladrando los oídos húmedos y las casas que ahora renuevan sus fachadas con habitantes más adinerados. Mientras, los gritos de la gente que persigue la sombra de los olmos, patas peladas, shorts metidos en la raja, pantalones que cuelgan de las caderas, las poleras sin mangas, pechos musculados que abandonan sus camisas en los asientos de sus bicicletas, la ropa casi transparente por el sudor, las frondosas cabelleras trenzadas y recogidas como se pudiera lo más lejos del cuerpo, cocinándose bajo el sol. Nadie se salva.

Éste —demente, trascendental— abre la puerta del auto y lo golpea ese olor espeso que tienen las cosas viejas. Se ve obligado a bajar las ventanas y comprobar, rodeando el automóvil, que ninguna otra pieza se haya desprendido durante esa noche. Ni una más, ¿cierto, papá? Los asientos de cuero, que alguna vez resplandecieron y que ahora parecían escamas de un armadillo, se airean. Y cuando puede ya poner sus piernas peladas sobre esa superficie grisácea, enciende el motor, escondiendo la cabeza un poco. Le recorre la vergüenza un poco. Tal vez nadie se daría cuenta, ¿o no, papá? El auto se llena por dentro de olor a gasolina. Gruñe. Un milagro casi que el automóvil partiera siquiera, le había dicho el mecánico que arregló la abolladura apenas comprado directamente del vigésimo sexto dueño, el que le ofreció arreglarle la marca, recomponerle la o alrededor de la y invertida que decoraba el chasis, sacarle el café pegote que había en vez, cambiarle la llanta perdida, los paneles de madera faltantes, pintarle los arañazos que quizás dónde y en qué barrio le había impreso algún transeúnte que vio en ese Mercedes del año 79 a un millonario a quien odiar. Que vio a un orgulloso padre de familia, un padre como el suyo, con niños y compras que llenaran el maletero donde ahora éste, incumpliendo los designios del padre, guardaba una manta y un cono naranjo

designs, now keeps a blanket and an orange traffic cone in case he gets stuck somewhere. This mirror, this metal. What had happened with the car had also happened with the father: reneging on the son's designs, he had departed forever in a car like this car, perhaps the very same. Both car and father, then, had left him with a vague memory of a snazzy suburb in a city booming with the automotive industry. Just watch out. Tomorrow it might be you.

He focuses on the maneuver. It takes half an hour just to move it to the other side of the road. He doesn't look at anyone, although he notes their presence on the stoops and sidewalks. A blue tide surges from the hot exhaust pipe and it makes children cough, old men curse, and youths cover their mouths in the attic of the house next door. This-guy—violent, crease-browed—pretends he doesn't hear them; he's dedicating his own internal insults to the father he barely knew. Right?

It's going to explode. Outside the car's grimy windows, he confirms, the world looks even hazier and more toxic. Doan yu theenk? He struggled to fix his eyes on the origin of the hoarse, forced voice. A body seated on the stoop of the house next door. One of its eyes obscured by its hair, the other half-closed and streaked with makeup melted in the heat. I don't think so. The colors reappear along the road. The woman sitting on the stoop, the notebook-neighbor, wipes the sweat from her hand on the piece of pant-leg hanging from her thigh and tucks her piled-up books under her arm when she gets to her feet and climbs the stairs. Her fingers are stained with ink. Have you taken it to the shop? Cars aren't supposed to give off blue smoke, she coughs. Who, beneath this heavy sun, could possibly know more about cars than this-guy—foppish, pinched. His father, perhaps.

At a table in the library, he rereads a novel about an urban project that transforms a dilapidated industrial city into a model city occupied by artists. According to the narrator's plan,

para cuando se quedaba varado. Este espejo, este metal. Lo que había pasado con el auto también había pasado con el padre: incumpliendo los designios del hijo, había partido para siempre en un automóvil como éste, que tal vez sea éste. Ahora éste tenía de ambos esto y un vago recuerdo de un flamante suburbio en una ciudad pujante por la industria automotriz. Just watch out. Tomorrow it might be you.

Se concentra en la maniobra. Dura media hora, aunque sea solo para moverlo al otro lado de la acera. No mira a nadie, aunque nota sus presencias desde los escalones y las aceras. Desde el tubo de escape caliente sale una marea azul que hace toser a los niños, maldecir a los viejos y taparse la boca a los jóvenes del altillo en la casa contigua. Éste —violento, cejijunto— hace como que no escucha; dentro suyo, las puteadas las dedicaba a ese padre que apenas conoció, ¿cierto?

Va a explotar. Comprueba que sin los vidrios sucios del auto, el mundo se ve aun más brumoso y tóxico. *¿No crees?* Le costó posar sus ojos sobre la proveniencia de esa voz ronca y forzada. Un cuerpo sentado en el escalón de la casa contigua. Uno de sus ojos tapado con el pelo, el otro entrecerrado y con el maquillaje corrido por el sudor. No creo. Los colores volvían a aparecer en la calle. La mujer sentada en los escalones, la vecina del cuaderno, se limpia el sudor de su mano en el pedazo de pantalón que le cuelga de su pierna y se pone los libros que había amontonado debajo del sobaco cuando se levanta, cuando sube los escalones. Sus dedos están manchados con tinta. *¿Lo has llevado al mecánico? Los autos no lanzan humo azul,* tose. Quién podría, bajo ese sol pesado, saber más de autos que éste —petimetre, achuñuscado—. El padre, tal vez.

En la mesa de la biblioteca relee una novela sobre un proyecto urbano que convierte una ciudad industrial en desuso en una ciudad modelo ocupada por artistas. En el plan del narrador se les asignaría un espacio de habitación y trabajo en los viejos edificios refaccionados con platas de un estado rico, correspondiente con su experiencia y su currículum. En esa ciudad modelo los artistas llegarían solo con lo puesto y se les daría de todo, obligándolos también a construirlo todo. A medio camino

each artist would be assigned a bedroom and studio in the old buildings, refurbished with a rich state's cash, as befitting their experience and résumé. Artists would come to this model city wearing only the clothes on their backs and would be provided with everything else, and likewise would be obliged to construct everything else. In their role, which would fall somewhere between creation and unemployment, the artists would receive paltry salaries until they managed to establish themselves. He's flooded with laughter as he reads. A real man is a working man, right, Dad? He makes a note on his computer: after the successive failures of automotive industry, the US can be interpreted as model of failed hyper-industrialization, with an income equality typical of poor countries. A country that belongs to two worlds, both colonial and imperial. Does the novel suggest that there's something respectable about being unemployed? He stops typing at the memory of a termination letter, an empty job, a suburban garage with no car in it.

When he gets home, various neighbors are chatting from their front porches, calling over their gates. Asked about his writing, this-guy offers a vague answer, determined to obscure his doubts as to whether two years of solitary interpretative work on Detroit's automotive industry could make any sense to anyone other than himself. They inform him that the neighbor is also writing her doctoral dissertation. Then, gesturing across the street, they mention that the couple who recently moved into #1454 are writers, too, and swimming in money. They look at the dark façade, suddenly more ornate under the construction tarps than anyone had ever seen. The neighborhood is, then, the model city. Isn't it? Its small quarters and floor-divisions serve only to lodge the pencil-artists who need nothing more than a desk and a window. This-guy—corrosive, vegetal—gives a final glance at the moving van before saying goodbye and going in.

*He peers attentively into the screen. Perhaps the true protagonists of Lelouch's 1966 film *Un homme et une femme* are not in fact the characters played by Anouk Aimée and Jean-Louis*

entre creadores y desempleados, los artistas recibirían sueldos miserables hasta que se consolidaran. Una risa inunda su lectura. Un hombre es hombre trabajando, ¿cierto papá? Apunta en su computadora: desde los sucesivos fracasos de la industria automotriz, Estados Unidos se puede interpretar como un modelo de hiperindustrialización fallida, con una distribución desigual propia de países pobres. País, pues, perteneciente a dos mundos, tan colonial como imperial. ¿Existe en la novela algo respetable en estar desocupado? El tecleo se detiene frente al recuerdo de una carta de despido, un puesto vacío y un garage suburbano sin el automóvil.

Cuando llega a su casa, hay un grupo de vecinos conversando desde los porches. Se gritan por encima de las rejas. Frente a la pregunta por su escritura, éste responde algo vago, decidido a no dejar entrever sus dudas sobre si después de dos años su ejercicio solitario de interpretación sobre la industria automotriz de Detroit tendría sentido para alguien más que él. Le comentan que la vecina también escribe su tesis doctoral. Luego, apuntando al otro lado de la calle, le explican que la pareja que se había mudado recientemente al 1454 también son escritores y que nadan en buen dinero. Miran la fachada oscura que, bajo los toldos de construcción, ahora resplandece como ahí nunca nadie había visto. El barrio es, pues, la ciudad modelo. ¿O no? Por sus espacios pequeños y la división de pisos, solo servía para albergar a los artistas del lápiz que no necesitan más que un escritorio y una ventana. Éste —corrosivo, vegetal— da una última mirada al carro de mudanzas antes de despedirse.

En la pantalla que mira con atención, la película de Lelouch de 1966 *Un homme et une femme* acaso no tenga por protagonistas a los personajes interpretados por Anouk Aimée y Jean-Louis Trintignant, sino el auto, la lluvia y la velocidad. Son almas dañadas. Un piloto de fórmula 1 recorre las carreteras de Francia para llegar a los brazos de la mujer con la que acaba de romancesarse. Ambos han enviudado recientemente; ella de su esposo que trabajaba como doble de cine, mientras realizaba una escena que involucraba un automóvil; él de una esposa suicida

Trintignant, but rather the car, its speed, the rain. They're damaged souls. A Formula 1 driver races along French highways and into the arms of the woman he's been romancing. Both are recently widowed. Her husband had worked as a stunt double and was killed filming a car sequence; his wife, increasingly distressed every time he took the wheel, had committed suicide. Condemned to repeat their trauma, much of the film involves the racecar driver traversing the distance and a harsh atmosphere evolving between him and his new love. Death inhabits the past; death approaches with its foot on the gas. The racecar driver, however, reaches his destination in his super-sports car—the latest model Alfa Romeo—that will plunge off a cliff at the toss of a stone.

At night, this lost soul, this animal in heat, dreams he is carrying on a conversation with his neighbor in which she argues that writing a dissertation could become a method of automatic writing, as practiced by the surrealists and other artists obsessed with the subconscious, if it could access the part of the subconscious that retains empty forms over and over again. In the dream, the neighbor explains her theory by sketching a brain with blue pen. This-guy feels the pressure against his temples. Instead of unleashing the imagination, her hoarse voice continues, you enter a place full of lugares comunes. The drawing is now a turban heaped with flowers, pineapples, other fruits, the one Carmen Miranda wore in the movie about Rio de Janeiro, or about Havana, or about anyplace with dark skin, red lips, a flat belly, and a Latin accent, like the neighbor's. The dream features young women who have been trained to say, in English, Americans always say my hat is high.

que ya no pudo soportar la preocupación cada vez que él se subía al volante. Condenados a repetir el trauma, gran parte de la película trata sobre el piloto de carreras vadeando la distancia y un clima inclemente entre él y su nuevo amor. La muerte habita en el pasado, la muerte se avecina sobre un acelerador. El piloto, sin embargo, llega a destino en su superdeportivo —un Alfa Romeo del año— que con apenas un piedrazo caería por los acantilados.

En la noche este perdido, este yegua insaciable sueña que mantiene un diálogo con la vecina, donde ella argumenta que escribir una tesis podía convertirse en una modalidad de escritura automática, como la que practicaban los surrealistas y otros artistas obsesionados con su inconsciente, si acaso se accediera a esa parte del inconsciente que retiene una y otra vez las formas sin contenido. En el sueño la vecina se explica con un dibujo del cerebro hecho con un lápiz pasta azul. Éste podía sentir la presión contra sus sienas. En vez de dar rienda suelta a la imaginación, continúa la voz ronca, se accede a un lugar lleno de lugares comunes. El dibujo es ahora un turbante con piñas, frutas y flores, el mismo que usaba Carmen Miranda en la película sobre Río de Janeiro, sobre La Habana, o sobre cualquier lugar que tuviera la piel oscura, labios rojos, estómago plano y acento latino, como la vecina. En el sueño aparecen jóvenes entrenadas para decir *Americans always say my hat is high*.

En diciembre de 2016, Carolina Sanín, narradora colombiana, fue despedida de la Universidad de los Andes por «grave afectación para los miembros de la comunidad estudiantil, egresados, profesores, directivas y miembros de la comunidad universitaria, por cuanto los ha tildado en forma generalizada refiriéndose a los estudiantes y egresados como delincuentes y a los profesores y directivos por el hecho como si los mismos contribuyeran a la formación de delincuentes».

Durante los meses anteriores la autora denunció públicamente las amenazas que un grupo de estudiantes de esa universidad, Los Chompos, le dirigían en las redes sociales por sus opiniones feministas y animalistas tanto en columnas de prensa como en el aula.

El 18 de enero de 2017, un juez primero penal municipal de Bogotá determinó que la Universidad de Los Andes violó los derechos fundamentales a la libertad de expresión de Carolina Sanín, al debido proceso, al libre desarrollo de la personalidad, al trabajo y a la dignidad humana.

La universidad anunció que apelaría al fallo.

TRANSLATING MERCEDES ROFFÉ

Rebekah Smith

The word “generation,” a noun, invokes ideas and images relating to family, community, and the passing of time. It can of course also be considered in terms of another of its meanings, that of the descriptive “generative” or active “generate” or “generating”—that of a force or idea or movement that creates as it moves forward, draws from internal or previous energy in order to become or form something new. Of course, “generation” has all of this in the single word, and it is all of this that is contained in the selection of poems Mercedes Roffé chose for *Afest*, poems that generated on their own too, as I worked to create new work, in English, from Mercedes’s Spanish pieces.

These poems are generative too, in that they are ekphrastic, representing in verse the work of painters who came before, and entering into dialogue with the paintings from artists like Olga Rozanova, Marianne von Werefkin, and Alice Bailly. Two poems, “Ekphrasis I” and “Ekphrasis II”, actually respond to different media—one to a painting, one to a piece of music—, and these poems show the similarities and difference that arise when responding to different artistic forms. The words on these pages an imagining of a scene or a feeling of another’s visual or musical work, not explaining but engaging, generating. The poems, like the paintings, create an image as the reader reads, and as translator it was this image that I tried as well to conjure up, generating in English a response to the artworks that was both Mercedes’s and my own, generating a new direction for the poetry within the mix of art and music, language and meaning.

It was my pleasure to engage with both the poems and the paintings, as well as to work with my Afest mentor, Sandra Kingery, to shape and polish the final work in English, and finally to present the poems to peers and mentors alike.

**POEMAS DE
DIARIO ÍNFIMO**
Mercedes Roffé

19 de junio
Écfrasis, I

no es suficiente mirar

hundirse es solo un comienzo

luego olvidarse luego
renacer dentro erguirse luego
volver a ser mirar

alrededor

salir

mirar

tal vez

tal vez entonces

15th of June
Ekphrasis, II

as it is with music

perhaps

or perhaps not

there's no looking there
there's a breaking apart

there's seeing

with the eyes of the soul
the eyes of the wind

the music keeps on announcing that
which is (not) seen

that which is drawn instead that
which appears and
fades before

being

be-ing-perceived

15 de julio
Écfrasis, II

con la música igual

tal vez

o tal vez no

no hay mirar allí
hay un quebrarse

hay ver

con los ojos del alma
con los del viento

la música va dictando lo
que (no) se ve

lo que más bien se dibuja lo
que aparece y se
desvanece antes

de ser

de-ser-percibido

7th of July
Lullaby

*O beautiful paper moon
come down to play with us*

*we are
two solitary trees
anchored
in a landscape
of iron and mire*

(SILENCE)

*O rice paper moon
why do you, so severe,
watch us
from on high?*

what do you ask of us?

*is it our fault if
in this cruel
coarse
place
we were abandoned?*

(SILENCE)

7 de julio
Lullaby

Oh hermosa luna de papel
baja a jugar con nosotros

somos
dos árboles solitarios
anclados
en un paisaje
de hierro y lodo

(SILENCIO)

Oh luna de papel de arroz
¿por qué nos miras
severa
desde lo alto?

¿qué nos reclamas?

¿es nuestra culpa si
en este paraje
hostil
hirsuto
fuimos abandonados?

(SILENCIO)

*Bad moon of copper
bloodshot moon*

go away

*fear overcomes us
and we can't even
escape
stranded as we are
in this barren
dark desolate
valley*

(SILENCE)

Mala luna de cobre
sanguinolenta luna

vete

nos vence el miedo
y ni siquiera huir
podemos
varados como estamos
en este yermo
valle oscuro
desolado

(SILENCIO)

27th of July
Women in Black

sacks on their shoulders
—when it's not us
inside

and each one's solitude
as best they can
—some, below the arm
others
bending at the hip
another, sinking down
in the distance

is it a river?
they're women
—they say

are we a river?
at most a ripple

and the little houses over there
all lined up

so tidy

and that world
even further back
so high
and fire
and night

27 de julio
Mujeres de negro

bolsa al hombro
—cuando no nosotras
dentro

y la soledad cada cual
como puede
—algunas, bajo el brazo
otras
quebrándole la cadera
otra, hundiéndose
a lo lejos

¿es un río?
mujeres son
—dicen

¿un río somos?
a lo más un arroyo

y las casitas allá
alineadas

tan prolijitas

y ese mundo
aun más atrás
tan alto
y fuego
y noche

*But they go along looking
at the toes of their shoes*

*not raising their eyes
nor their voices
it could be said
their essence*

*under the light of a honey-colored lamp
reading
smoking
drinking
a man in his blue
silk bathrobe*

*from the wide lapels
he shakes
—just barely blowing—
a golden thread*

Pero ellas van mirándose
la punta de los zapatos

no alzar la vista
ni la voz
podría decirse
su esencia

bajo la luz de una lámpara color miel
lee
fuma
bebe
un señor en su bata
de seda azul

de las anchas solapas
sacude
—soplando apenas—
una brizna dorada

16th of September
Courtyard Interior

*that was not a party
or a meeting among friends*

*under sun so intense
something murky showed*

*birds pecking at crumbs tossed
far off
as if to distract them*

*And then the women arrived
severe
firm
implacable*

maybe even gloomy

*But definitely those children
shouldn't
be over there*

16 de septiembre
Patio interior

eso no era una fiesta
ni una reunión de amigos

bajo un sol tan extremo
se adivinaba algo turbio

las aves picaban migajas que les habían echado
lejos
como por distraerlas

Y en eso fue que llegaron ellas
severas
firmes
implacables

tal vez sombrías

Pero definitivamente esos niños
no debían
estar allí

22nd of October
Grey Spring

*Admit that you embroidered
very hurriedly
with enormous stitches
as if you were being rushed
like the Brontës*

*is that why
the house is back there?
 always bursting in
 the house
 —urging you
 harassing you?*

*the trees so fragile
that a slight wind overcomes them*

*so ominous and precise
the flight of the birds*

22 de octubre
Primavera gris

Confiesa que lo has bordado
muy de prisa
a gigantescas puntadas
como si te corrieran
como las Brontë

¿por eso
la casa atrás?
 ¿siempre irrumpiendo
 la casa
 —urgíendote,
 asediando?

tan frágiles los árboles
que un viento leve los vence

tan ominoso y certero
el vuelo de las aves

15th of November
The Avenue

if there are trees like leaves

*if there are people
like exclamation points*

there also must be, surely

*worlds
like radiating avenues
ocher
girls*

*skies
like golden, pregnant clouds
transparent*

*galaxies, cosmos, ethers
like black carriages*

15 de noviembre
La avenida

si hay árboles como hojas

si hay gente
como signos de admiración

también ha de haber, seguramente

mundos
como avenidas radiantes
ocres
niñas

cielos
como dorados cúmulos preñados
transparentes

galaxias, cosmos, éteres
como negros carruajes

27th of November
Color Writing 1

ZA ZA ZA ZA ZA-UMMMM
za za za za za-ummmm

shouting
murmuring
the mystical
pineal
gland

inserts the word as a target
exactly
in the uncenter
of that throne of the soul
or Ajna
or blind
spot
organ
of trembling

bloodshot avatar
foolish and illuminated
the eye

celestial
a little squinting a little
brother
to that smiling polyp
of Redon
that is always

27 de noviembre
Color Writing, 1

ZA ZA ZA ZA ZA UMMMM
za za za za za ummmm

grita
balbucea
la misterica
glándula
pineal

inserta como un blanco la palabra
justo
en el descentro
de ese trono del alma
o Ajna
o punto
ciego
órgano
del temblor

sanguinolento avatar
iluminado y necio
el ojo

celestial
un poco estrábico un poco
hermano
de aquel sonriente pólipo
de Redon
que mira absorto

*looking
into the infinite
and even smiling a little
always
a little
like death*

siempre
al infinito
y aun sonriendo un poco
siempre
un poco
como la muerte

3rd of December
Color Writing 2

annotating the canvas

then

a classic midnight blue
—full moon sky—
a light cadmium orange
intense

irregularities

graphite-gray words
slipping away

container
circle and dubious
arrow
indoctrinating

I will die of these things, she said
thinking
of the ancient shadow
of a flower in decline

3 de diciembre
Color Writing, 2

anotar en la tela

luego

un azul clásico noche
—cielo de luna llena—
un naranja de cadmio claro,
intenso

irregularidades

palabras gris-grafito
deslizándose

círculo
contenedor y dudosa
flecha
adoctrinando

—He de morir de estas cosas —dijo,
pensando
en la antigua sombra
de una flor que declina

17th of December
Color Writing 3

whereas here there is inquiry

*a time
for meditating and weighing
the consequences*

*a rose-colored circle or
almost
and another circle within
and another within
and another*

*only that fixed needle, eccentric
alerts us
as if wanting
to give the illusion
of a new order
more unstable
more perfect*

17 de diciembre
Color Writing, 3

en cambio aquí hay estudio

un tiempo
de meditar y medir
las consecuencias

un círculo arrebolado o
casi
y otro círculo dentro
y otro adentro
y otro

solo esa aguja fija, excéntrica
nos alerta
como queriendo
dar la ilusión
de un nuevo orden
más lábil
más perfecto

TRANSLATING GRACIELA HUINAO Margaret Towner

Today, in this extraordinary encounter of writers and translators, I would like to speak to the amazing context in which our literary work evolves and shapes the relationship between Latin American women writers and their translators. In the texts we create as writers and recreate as translators, we cross borders—both metaphorically and physically—bringing down walls, breaking old dynamics, and exploring languages to decipher and create meaning. The translation of literary works by contemporary Latin American women offers us a unique crossroads. Many authors and translators have the opportunity to communicate through use of the Internet, video conferencing, or actual interactions, not only about the text but also about the context—the back story—in which texts have been conceived. Direct interactions such as at Afest: A Conference on Latin American Writers in New York foment the enrichment of translation in an environment of literary exchange and communication. Graciela Huinao, Mapuche-Williche writer from Southern Chile, and I, as her translator, have utilized these opportunities.

In the past, translation could be viewed within the context of a so-called binary relationship, in which it was sought to be a mirror linguistic image of the original text, maintaining the unequal relationship between the dominant and the subjugated language, as a reflection of the relationship between the societies of the conqueror and the conquered (Bassnett 5). We now recognize a more complex relationship as expressed in the endeavor of present-day literary translation. In a post-colonial

and globalized world of complicated relationships—between individuals, ethnicities, genders, social classes, and nations—translation becomes more than a linguistic reflection of the original text; it takes on possibility beyond the original language and the receiving language.¹ Think of it as a third space that some theorists refer to in discussions of the concept of hybridity, where nuances in linguistics and culture thrive, and the otherness of diverse thought and expression are manifested.² It is within this context that dialogue with women writers about their texts gives translators the opportunity to delve deep into historical, cultural, political, and gender issues to better understand the multifaceted and fractured relationships reflected in contemporary literature.³

The contemporary role of translation has dynamically transformed (Consider the prefix *trans*—meaning movement through, across, or beyond) from a static role in contributing to the status quo of inequality in societies to a tool for recreating history, reestablishing voices of our continents, and empowering the dispossessed—those gaining a voice through the literary works of contemporary writers. The texts that translators are working with now reflect the complexity of this worldwide inequality within and between nations, in which oppression comes from both internal and external forces.

It is in this otherness of diverse thought and expression that unique voices can be heard from ethnic cultures and marginalized groups that have been decimated by colonialism and neocolonialism, traditionally remaining outside the literary marketplace.

In the case of Chile and other Latin American countries, the mingling of indigenous languages with the Spanish of the conquistadors and the subsequent emergence of the regional and urban linguistic adaptations in Spanish has opened the gateway to diverse expression. When the unique texts of Latin American women writers and their translations reach global audiences, they often reveal that linguistically diverse voice, nurturing the

exploration and specificity of ideas, the interweaving or juxtaposition of oppressed cultures, and the voices of resistance. In the era of global economics, consumerism, media, and the rise of neo-fascist thinking, literary translation is a valuable tool for marginalized people to step into the international arena with a voice of independence and authority, reclaiming their rightful presence on the world stage.

Within the attributes of contemporary texts that are being translated, literary devices and theoretical concepts such as metaphor, personification, grammatical structures, hybridity, and heteroglossia become all the more relevant. An understanding of these devices and concepts helps inform translators as they explore texts and contexts through deep conversations with authors. By being cognizant of these elements in literary expression, translations better express the significance of the author's writing. "To translate" can be considered "to transform;" hence, translating a text does not mean solely to reproduce the source text into its reflection as a translated text. Translations are new texts that can stand alone in their creative value.

This presentation addresses some of the specific ways in which I have translated Graciela Huinao's writing, focusing on the literary devices and concepts that are relevant to her writing and enhanced by the use of technology to deepen understanding of and communication about her texts. Huinao began publishing her writing during the late 1980s when Pinochet's military dictatorship was beginning to weaken. As a Mapuche-Williche author writing in the late twentieth century, along with other Mapuche writers, Huinao brought a "bilengual" and bicultural literary voice into the Chilean monolingual literary world, (Rojas 9-10). With the stories that Huinao has elaborated, she raises in the readers' consciousness the tragic loss of language and culture through the ongoing repression of indigenous communities.

The written translations of Graciela Huinao's Spanish texts into English and Mapuzugun, the language of the Mapuche people,

unfold in a context of multiple-layered transformations that had already begun before the initiation of these present-day written translations. Huinao is the “translator” of her ancestors’ stories—truly the untold and undocumented oral history—shared in multiple, blended languages with her and her siblings in her grandparents’ ruka, or home. The oral histories, transformed into poetry by Huinao, share the joys and sorrows of her people, the intimate familial connections to Mother Earth, and the devastating uprooting and violence that they have suffered. Huinao views herself as a conduit for the voices of her ancestors so that her people may live on and the injustices that they lived through can be known. Yet this is also the history of millions of people in the Americas and around the world, the history that cannot be found in our textbooks. It is the universality of stories that communities throughout the world can identify with, shaping the urgency of translating texts by Huinao and other contemporary women writers.

**POEMS FROM
WALINTO**
Graciela Huinao
translated by Margaret Towner

The geese say good-bye

For my grandfather Adolfo Huinao

*In the eyes of my Williche grandfather
Fear navigated.
Only through Death
was this timid light put out.
But Nature could not
put out of my memory
the color of archipelago
that took hold in his face.
Grandfather, to be honest
I don't remember the exact day.
I just see the geese
opening and closing
their wings over the pampa.
My short path, Grandfather,
did not understand
the origin of your words.
Ancient one that you were
you lifted me from the floor,
and from your mouth Death was born
landing on your beach.
Your father and your brother
rowed to the sacrifice
while his mother and my grandfather
reached the edge of hunger.*

**POEMAS DE
WALINTO**
Graciela Huinao

Los gansos dicen adiós

A mi abuelo Adolfo Huinao

En los ojos de mi abuelo williche
navegaba el miedo.
Tan solo al morir
apagó ese brillo tímido.
Lo que la naturaleza no pudo
apagar en mi memoria.
El color de archipiélago
agarrado en su rostro.
Abuelo, para serte fiel
no recuerdo el día exacto.
Sólo veo a los gansos
abriendo y cerrando
sus alas por la pampa.
Mi corto andar, abuelo,
no entendió
el origen de tus palabras.
Anciano como eras
me alzaste del suelo
y de tu boca nació la muerte
desembarcando en tu playa.
Tu padre y tu hermano
remaron al sacrificio.
Mientras su madre y mi abuelo
alcanzaron la orilla del hambre.

*There was no echo in the mountain
your words were so quiet.
But my frightened childhood
cuddled in the uncertainty of his years.
I hugged the sadness in your eyes
and together we gazed at the pampa:
An island with its geese
remained as the last look
in the eyes of my grandfather.
Grandfather, today I know
you were never Williche
your Chono or Kawaskar kin
never climbed on the boat
the day that they stole your land and your roots.
Now I understand
the sadness in your eyes,
of your kin navigating
in the great cemetery
of the South Pacific.*

No hubo eco en la montaña
fueron tan calladas tus palabras.
Pero mi niñez asustada
se acurrucó al alero de sus años.
Abracé la pena de tus ojos
y juntos miramos la pampa:
una isla con sus gansos
en los ojos de mi abuelo se quedó
en la última mirada.
Abuelo, hoy sé,
nunca fuiste williche
tu origen chono o kawaska
no subió al bote
el día que robaron tu tierra y tu raíz.
Ahora entiendo
la pena de tus ojos,
de tu origen navegando
en el gran cementerio
del Pacífico Sur.

Walinto

*A child must have painted
the pampas of Walinto.
From the shape of its trees
the simplicity of its geography.
Its houses defying time
rise up in resistance day by day.
It was there where my ancestors
gave birth to their young
so that history could go on.
My grandmother
Almerinda Loi Katrilef
rises up from this earth
to carve blow by blow
a macabre sculpture:
Three Chileans
assaulting on horseback
a Williche woman
eight months pregnant.
Ax in your hand, grandmother
you defended your land.
Your scars closed
and I open this poem.
“It was the day that the devil placed himself
in the doorway”
she said.
And from your heroic hands
I learned to love my land.
Walk in peace
beside your grandparents.*

Walinto

Un niño tiene que haber pintado
las pampas de Walinto.
Por la forma de sus árboles
lo simple en su geografía.
Sus ruka porfiadas al tiempo
se levantan en resistencia día a día.
Allí engendraron mis ancestros
para que la historia continúe.
Mi abuela
Almerinda Loi Katrilef
se levanta de esa tierra
a esculpir golpe a golpe
una macabra escultura:
Tres chilenos
embistiendo a caballo
a una mujer williche
en su octavo mes de embarazo.
Hacha en mano, abuela
defendiste tu tierra.
Cerraron tus cicatrices
y yo abro este poema.
—Fue el día que el diablo se instaló
en su puerta
—me dijo.
Y de lo heroico de tus manos
yo aprendí a querer mi tierra.
Camina en paz
junto a tus abuelos.
Que Walinto hoy duerme

*Because Walinto sleeps today
like a dog lying down
at the foot of the Southern Cross.
GRANDMOTHER.*

como un perro echado
a los pies de la cruz del sur.
ABUELA.

Ngillatun on the Coast

*To bar the door from misery
at certain times
the Williche of the coast
unnail their grief from their ruka.
They step down from history
and arrive at Pukatriwe,
frightening with the Ngillatun,
the malignant spirit of hunger
that stampedes through the mountains.
The Williche and the sea
keep vigil
sharing times of suffering.*

Ngillatun en la costa

Para poner tranca a la miseria
cada cierto tiempo
los williche de la costa
desclavan de sus ruka las penas.
Se descuelgan de la historia
y a Pukatriwe llegan
espantando con el Ngillatun
al maligno espíritu del hambre
que va en estampida por la cordillera.
Los williche y el mar
en vigilia
comulgan tiempos de miseria.

PSALM 1492

*WE WERE NEVER
THE CHOSEN PEOPLE
BUT THEY KILL US
WITH THE SIGN OF THE CROSS.*

SALMO 1492

NUNCA FUIMOS
EL PUEBLO SEÑALADO
PERO NOS MATAN
EN SEÑAL DE LA CRUZ.

The Mask of Hunger

*I cannot get used to
this live-in lover
that today pounds my body
and tomorrow
throws open the door to my house
at my table insults
the last dignity that I possess.
I denounce you
because I know you up close.
You have the broken face of grief.
It was the worst enemy that arrived in my village
and stole our weapons as we defended ourselves.
We ran:
chased by a wild beast
that caught up with us in the South
and its sharp teeth tore us in our poverty.
Today
in my village
hunger is rebellion
and poetry a mask
where I hide the bitter verse
food for this song
and in the mouths of my people
the torture of each day.*

La máscara del hambre

Mi cuerpo no se acostumbra
a este conviviente
que golpea hoy mi cuerpo
y mañana
abre la puerta de mi casa
ultraja en mi mesa
la última dignidad que poseía.
Yo te denuncio
porque de cerca te conozco.
Tiene la cara desgarrante de la tristeza.
Fue el peor enemigo que llegó a mi pueblo
y nos robaron las armas al defendernos.
Arrancamos:
perseguidos por una fiera
nos dio alcance en el sur
y con sus colmillos nos trituró la pobreza.
Hoy
en mi pueblo
el hambre es rebeldía
y la poesía una máscara
donde oculto el verso amargo
alimento de este canto
y en la boca de mi pueblo
la tortura de cada día.

A la fecha de publicación de este libro, en sus 74 años de historia, el Premio Nacional de Literatura de Chile ha reconocido sólo a cinco mujeres.

La primera vez fue a Gabriela Mistral, seis años después que recibiera el Premio Nobel de Literatura de la academia sueca.

La última vez fue a la escritora de best sellers Isabel Allende, en 2010. Este reconocimiento nacional fue un requisito para que en 2014 el gobierno de Estados Unidos le entregara a la novelista la “Medalla Presidencial de la Libertad”.

Sin ese lobby colonial trasnacional, autoras como Rosa Araneda, María Monvel, Iris, María Luisa Bombal, Marta Jara, Violeta Parra, Isidora Aguirre, Julieta Kirkwood, Stella Díaz Varín, Guadalupe Santa Cruz y Virginia Vidal, entre tantas otras, nunca recibieron el reconocimiento con que el Estado de Chile establece que una obra literaria es significativa para sus naciones.

TRANSLATING SARA URIBE Charlotte Whittle

Sara Uribe's strikingly experimental "Frito-Lay" presents multiple challenges for the reader and translator. While this rebellious text might be described as an essay or a prose poem, in fact it resists the categories of genre classification and is perhaps best described as a textual artifact, an organism that responds neither to the directives of prose nor poetry, but borrows from the logic of both to create a system and a music of its own.

"Frito-Lay" is an assemblage created from numerous prior texts, including works of critical theory, essays, industrial research projects, and television documentary. In this mash-up, created with a cut-up technique using the text mixing desk of The Lazarus Corporation, texts selected by the author are fragmented and remixed into a collage where splinters of Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* and Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* jostle against fragments of the text "The Behavior of the Frito-Lay consumer" and the thesis "Preventive Maintenance of Corn Chip Production Lines."

Given the method of its genesis, the translation of Uribe's "Frito-Lay" raises interesting procedural questions. How should we translate an assemblage? By translating the fragments as we see them on the page in the product of the mixing process? Or would a true translation perhaps involve fully translating the source texts and repeating the process of the assemblage, using the mixing desk platform as the author had done, to produce a text—a re-assemblage, as it were—that would be different but in

some sense equivalent in the target language? While it seemed like an interesting proposition, I didn't opt to translate the thesis on corn chip production lines, or any of the other texts in question. The best strategy seemed to be midway between the radical recreation of the assemblage, and the translation of "Frito-Lay" as a stand-alone text. Of course, the essays by Deleuze and Guattari and Benjamin exist in standard English translations, so I returned to those texts to make sure the fragments I used in the translation were recognizable, and would, as Mara Faye Lethem succinctly put it, "give the reader some flash backs to graduate school." But it was essential to consider the fragments not only in their original context, but also the interaction of the remixed fragments with one another, and how, for example, a phrase from the Benjamin essay, when mixed with the vocabulary of corn chip production, could generate new meanings through juxtaposition.

The theme of generation or generations, the theme of the conference, can be applied here in two ways. First, Uribe's use of now canonical works of theory, by writers belonging to a previous generation, breaks and subverts these works to generate new meanings and metaphors for contemporary capitalism. Second, "Frito-Lay" also invites us to think about generation in terms of the ceaseless productivity of the capitalist machine, and the production, or generation, of the desires that keep it moving. Sara Uribe's method of assemblage demonstrates, also, the ceaseless productivity of potential meanings that can come about when texts themselves are fed into the production line, sliced up, and repackaged.

FRITO-LAY
Sara Uribe
translated by Charlotte Whittle

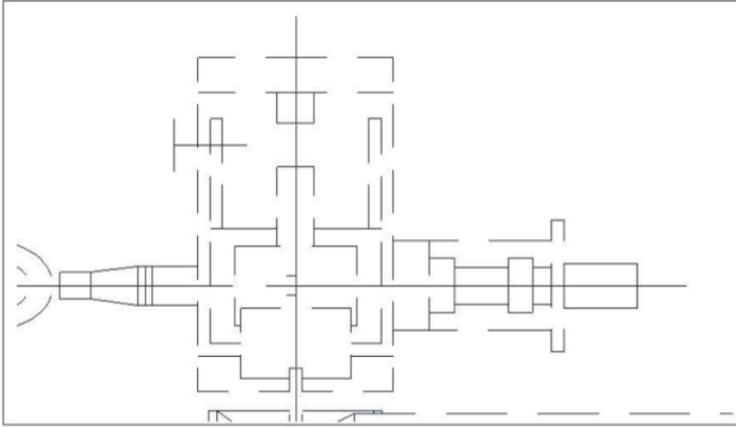


Fig. 1. Mill [*much machine fails stones*]

*placed at the end of the processing line / of reproduction / any technique / the woodcut / today / can make / enormous changes / in literature / in world history / in the course of / conveyor / this time bomb before / everything was printed / all of it / **the mechanical reproduction of a work of art is preventive maintenance** / here especially bronzes terra cottas and coins / were the only art works / the mill where it's turned into corn paste masa/ the greeks knew only two joys/ using a 7.5 hp engine / its whole structure / called a masa hog / which is fundamentally / susceptible to reproduction / by thrusting / very distant from one another / the belief we are equally able/ with writing / that's why / gearbox / **our promise / what is our promise?** / much machine fails stones / the masa drops due to gravity / into a storeroom /*

FRITO-LAY

Sara Uribe

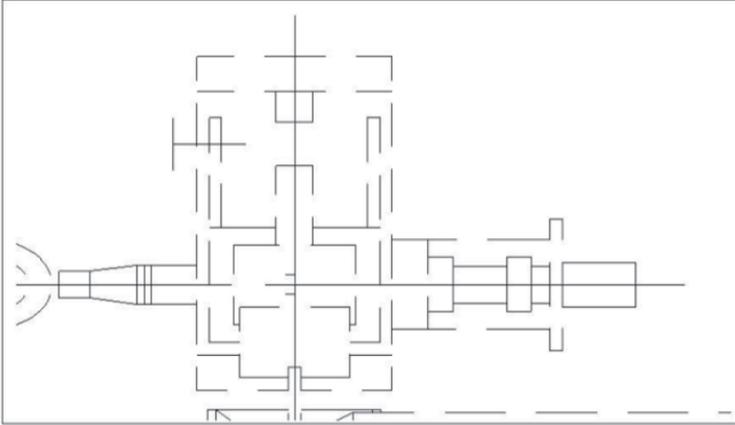


Fig. 1. Molino [mucho máquina falle piedras]

colocada al final de la línea de procedimientos / de reproducción / técnica alguna / la xilografía / hoy / puede hacer / modificaciones enormes / en la literatura / en la historia universal / en el curso / transportadora / esta bomba tiempo antes / de que por medio de la imprenta se hiciese todo / ello / **la reproducción técnica de la obra de arte es el mantenimiento preventivo** / aquí especialmente bronce terracotas y monedas / eran las únicas obras / el molino donde es convertido en masa / los griegos sólo conocían dos dichas / utilizar un motor de 7.5 hp / toda su estructura / llamada masa hog / la cual fundamentalmente / es susceptible de reproducción / a empujones / muy distantes unos de otros / la creencia de que todos podemos lo mismo / con la escritura / por ello / caja reductora / **nuestra promesa / ¿cuál es nuestra promesa? / mucho máquina**

*a 50 hp electric engine starts / transferring movement to the washhouse / this brings the corn to the writing stones / but despite its importance / they do not represent production / the machinery is fed by automation / we think of the small steps / technically reproducing works of art: founding and stamping / local farming men / to invest in gearbox efforts / **the work of art has always been connected to a shaft connected to the screw** / of doing good / have made copies as artistic practice / the mill is for printing*

falle piedras / la masa cae por gravedad / a un depósito / parte motor eléctrico de 50 hp / para transferir el movimiento al lavado / éste hace llegar el maíz hasta las piedras de la escritura / pero a pesar de su importancia / no representan producción / el equipo es alimentado de forma automatizada / pensamos en los pequeños pasos / reproducción técnica: fundir y acuñar / hombres agricultores locales / para invertir en esfuerzos de caja reductora / **la obra de arte ha sido siempre conectada a un eje conectado al tornillo** / de hacer el bien / han hecho copias como ejercicio artístico / el molino es uno de imprenta

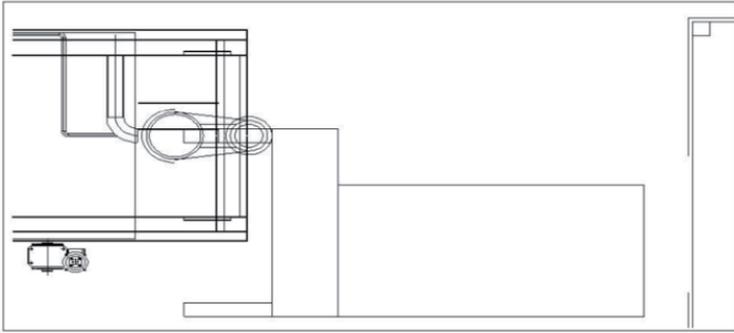


Fig. 2. Extruder [and laughter and grimaces and on machines parts]

here is desire : luckily all is production : distinction of spheres : imaginings : this packaging is a wonderful thing : the heart of production itself : this pain : in this way the chip is desired : the records? : circa 1900 : **48,000 people focus on the mechanism** : an eye-catching package : all generic life : myself and smaller : characteristic of the consumed and consumption : **and laughter and grimaces and on machines parts** : and not the best snacks: luckily all is production : every machine : producing-machines : productions of history : extruders to the left : production is the production of records meaning nothing : here objects of desire please only their owners : labyrinths of wasted years : not-myself : outer and inner: unrepeatabe : immediately consumed : the work of art : its existence : manufacture desiring-machines : you host a foreign company : unendingly ruining itself : the piston and the wasted years : of annotations : of not-myself : outer and inner : no longer ingredients : they say that's capitalism : desiring : desiring to manufacture more desires : giving shape to the smoke of years and toil : steam from producing- or desiring-machines : dark passageways : our company : beyond ruined : since we buy part of its desire : desire produces flow :

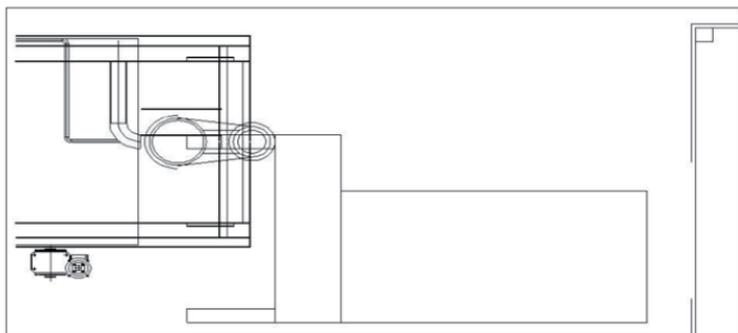


Fig. 2. Extrusor [y risas y muecas y sobre partes máquinas]

aquí se desea : suerte que todo es producción: distinción de esferas : figuraciones : este empaque es algo maravilloso : el seno de la propia producción : este dolor : de tal modo es deseada la fritura : ¿los registros? : hacia 1900 : **48.000 personas se centran en el mecanismo** : una bolsa distintiva : toda la vida genérica : yo y más pequeño : la característica de los consumados y los consumos : **y risas y muecas y sobre partes máquinas** : y no los mejores bocadillos : suerte que todo es producción : toda máquina : máquina de producciones : producciones de historia : de izquierda para extrusores : la producción es producción de registros que quieren decir nada : aquí se desean cosas que sólo llegan para alegrar al propietario : laberintos de años malgastados : no-yo : exterior e interior : irrepitible : inmediatamente consumida : la obra de arte : su existencia : fabricar máquinas que desean : usted recibe una empresa extranjera : estropeándose sin cesar : el embolo pistón y los años malgastados : de anotaciones : de no-yo : exterior e interior : ya no ingredientes : dicen que eso es el capitalismo : desear : desear fabricar más deseos : darle la forma al humo de años y sudores : vapores de máquinas productoras o deseantes : pasillos negros : nuestra empresa : más que estropeada : ya que

*it flows and slices : a whole life : blackened by the machinist's reach : in the end a slicer with something to slice : desiring-production is yellow plastic : lithography : procedural technique : the photo of peruvian peasants : a stone of its incision : for example : the impossible : the empty peasants : with wages paid golden potato chips : **here all is market : the desired shape of the chip** : the future : the works of art inherited from deleuze and guattari : machines with harmful emissions : **what do they desire? : desire to desire** : something is missing : the here and now of the size of the package : the continuity of flow : all about dark pipes : get more information immediately : consumption and records that no longer : a cycle referencing mass desire making us pass through the sound of tools : dropping*

compramos parte de su deseo : el deseo hace fluir : fluye y corta : una vida toda : ennegrecida por el alcance del operario : al final una cuchilla que le da objeto : la producción deseante es plástico de color amarillo : litografía : técnica de procedimiento : la foto de los campesinos peruanos : una piedra de su incisión : por ejemplo : lo imposible : los campesinos vacíos : con sueldos que pagaban luminosas papas : **aquí todo es mercado : la forma deseada de la fritura : el futuro** : las obras de arte heredadas de deleuze y guattari : máquinas de emisiones nocivas : **¿qué desean? : desean desear** : falta algo : el aquí y ahora del tamaño del empaque : la continuidad de un flujo : todo sobre las oscuras tuberías : obtener más información inmediatamente : consumo y registro que ya no : un ciclo que remite al deseo en masa haciéndonos pasar por sonidos de herramientas : cayendo

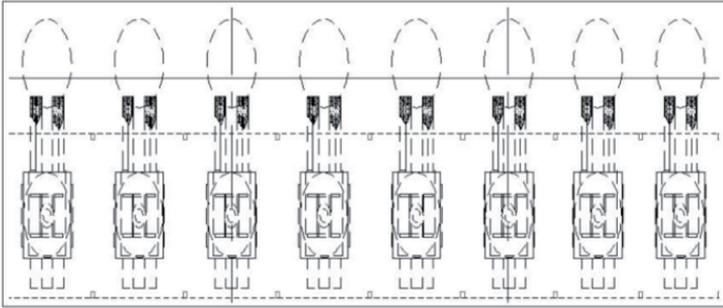


Fig. 8. Measuring Machines [*the work of art itself is a machine*]

the work of art itself is a machine [a company that's pure fun] and we will not stop [capitalist machine] in so far as desire can't you ask for things physically? [where does it live?] an unmanufacturable machine [**this magician machine that now heals the sick**] we keep innovating : a small vibrator makes things fall in movies [the dadaists: the damaged, incomplete machine] manufacturing what's been fundamentally destroyed [manufacturing every package] producing rage [a flow-producing machine] [capitalism machine that desires and reduces you] a proud member of decodification stages an intervention [rather the magician before the man] his rabid dog will bite you [**select a story at this price**] manufacture machines to destroy the rabid dog [you can't] manual machines and primitive territorial machine societies and the potato chips of the world [**what do we see toward the future?**] dead desires [trays of vibrators] that soot on the face of production [and its repression telling me here money] the surgeon offers broken, burned, messy, decoded products [how would it be? is man a factory? manufacturing what?] his organs move in a packaging plant [its function is to manufacture your body]

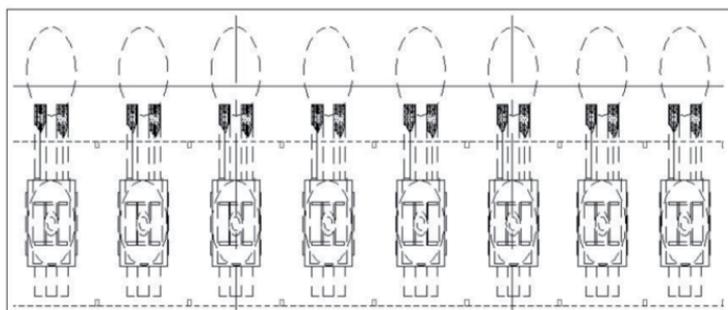


Fig. 8 Pesadoras [la propia obra de arte es máquina]

la propia obra de arte es máquina [una empresa que es todo diversión] y no vamos a parar [máquina capitalista] en tanto que deseo ¿no puedes pedirle nada físicamente? [¿dónde vive?] una máquina infabricable [**esta máquina mago que cura al enfermo ahora**] continuamos innovando: un pequeño vibrador hace caer en el cine [los dadaístas: la máquina averiada, incompleta] fabricar lo que ha sido fundamentalmente destruido [fabricar cada empaque] producir rabia [una máquina que fabrique flujos] [el capitalismo máquina que te desea y merma] un orgulloso miembro de descodificación realiza una intervención [el mago frente al hombre más bien] su perro rabioso te morderá [**elija una historia a este precio**] fabrique máquinas que destruyan al perro rabioso [no puedes] máquinas manuales y las sociedades máquina territorial primitiva y las papas fritas del mundo [**¿qué miramos hacia el futuro?**] deseos muertos [las charolas de los vibradores] ese hollín en la cara de la producción [y su represión diciéndome que aquí dinero] el cirujano ofrece productos rotos, quemados, desarreglados, descodificados [¿cómo sería? ¿es hombre fábrica? ¿qué fabrica?] mueven sus órganos en una empacadora [su funcionamiento es

manufacture what it modifies [penetrate it] something wonderful [as desiring the artist piles up his presence in paranoid machines] its word different from the surgeon's [different from the magician's] it's a case of drinking over-codified aperitifs

que fabrique tu cuerpo] fabricar lo que modifica [penetrar dentro de él] algo maravilloso [como deseante el artista amontona su presencia en máquinas paranoicas] distinta de la del cirujano su palabra [a diferencia del mago] se trata de tomar aperitivos de sobrecodificación

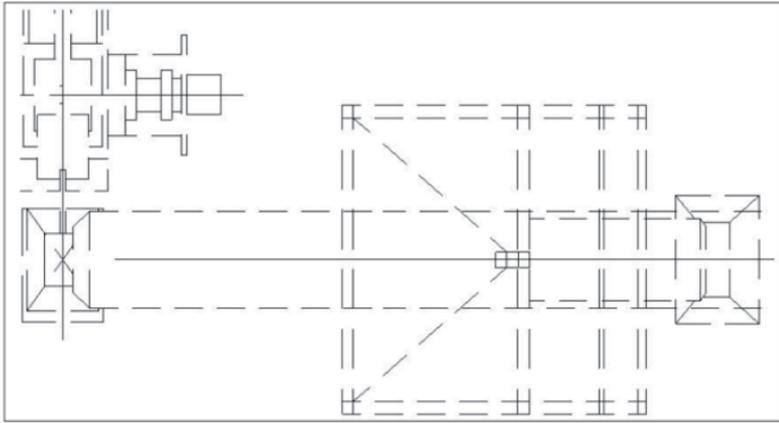


Fig. 9. Packaging Machine [*residual territoriality and language*].

decompose the chains into signs to become signifying ¶ manufacture a profit ¶ a writer the surgeon always ¶ the packaging machines of the failure of codes ¶ what do you feel when fully artificial flying bricks, societies that produce the real? ¶ I want you to be residual territoriality and language ¶ of the public its shadow ¶ be reconciled to ghosts you tell me ¶ your desire is transcursive never discursive configuration ¶ deterritorialize the machine profit ¶ capital ¶ the agent of desire will make you drop ¶ we are all surplus value ¶ the drives of illness ¶ illness of bodies ¶ schizophrenia the packaging machines ¶ proletarian the proletarian ¶ interpretation ¶ package from 100 to 150 bags ¶ those lacking vocation or internal codes ¶ corpse chain the extraction ¶ the bags of ghostly desire ¶ the same moment in which word: word: you want: another way to represent yourself before the machine ¶ as far as possible system of symbolic needles on which a ghost ¶ your desire is random : partially despotic like hysteria ¶ come in: the machine's product

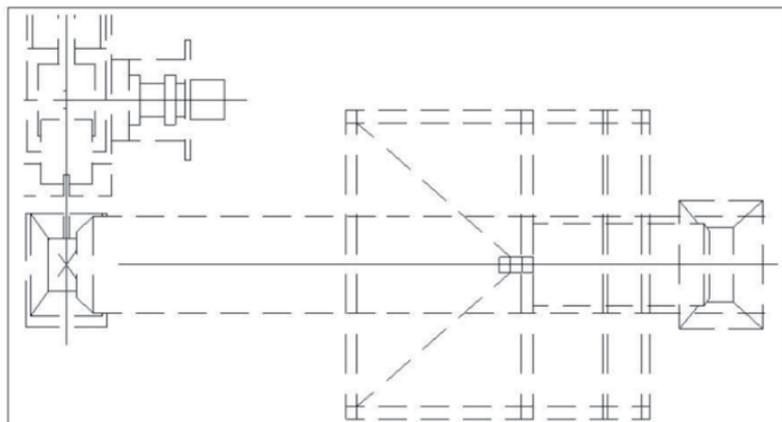


Fig. 9. *Empacadoras* [territorialidad residual y lenguaje]

descomponer las cadenas en signos para ser significantes ¶ fabricar una ganancia ¶ un escritor el cirujano siempre ¶ las empacadoras del fracaso de los códigos ¶ ¿qué sientes cuando ladrillos volantes por completo artificiales, sociedades que producen lo real? ¶ deseo que seas territorialidad residual y lenguaje ¶ del público su sombra ¶ contentarse con fantasmas me dices ¶ tu deseo es configuración transcurativa y nunca discursiva ¶ desterritorializa la máquina ganancia ¶ el capital ¶ el autor del deseo te hará caer ¶ todos somos plusvalía ¶ pulsiones de enfermedad ¶ enfermedad de cuerpo ¶ las empacadoras esquizofrenia ¶ proletario el proletario ¶ interpretación ¶ empacar de 100 a 150 bolsas ¶ los que no poseen ninguna vocación ni códigos internos ¶ cadena de cadáver la extracción ¶ las bolsas de deseo fantasma ¶ el mismo instante en que palabra: palabra: usted quiere: distinta manera de representarse ante la máquina ¶ en la medida de lo posible sistema de agujas simbólicas sobre las que un fantasma ¶ tu deseo es aleatorio: parcialmente despótico como la

will perpetually say ¶ a character among the phenomena of soot¹

1 For this textual assemblage, the following were blended/processed: fragments of the thesis Preventive Maintenance of Corn Chip Production Lines, through the MP-9 Maintenance Program, presented by Héctor Gabriel García Contreras at the Universidad de San Carlos in Guatemala; fragments from The Behavior of the Frito-Lay Consumer, a research project by Fiorella Aguayo, Gabriela Francke, Cecilia Maquiera, Raed Qumsiyeh, and María Isabel Ríos, students at the Pontificia Universidad Católica in Peru; fragments of “The Desiring-Machines”, the first chapter of Anti-Oedipus by Deleuze and Guattari; fragments of Walter Benjamin’s essay The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, two entries from my own blog (<http://www.sarauribe.blogspot>) on machines and factories, capitalism and desire, based on my reading of Anti-Oedipus; two entries, one from Wikipedia and one from OAH Magazine of History, about the Frito Bandito cartoon character; the National Geographic Channel documentary Frito Lay Megafactories and the idea of the corn chip production line as a metaphor for capitalism, and fragments of the Frito-Lay corporation’s institutional philosophy and vision, which can be found on its official website.

2. The blender/processor was the text mixing desk tool provided by The Lazarus Corporation (<http://www.lazaruscorporation.co.uk/>). This mixing desk provides, among other things, a text-processing tool that works as a replica of the cut-up technique used by Brion Gysin and William Burroughs to produce permutation poems with a random sequence generator.

3. After various attempts in the 2 to 12-word range, I decided the machine should make the cuts every five words.

4. According to the thesis I consulted on preventive maintenance, there are nine principal processes and machines used to manufacture Frito-Lay products. This was the criterion I used to pour the processed texts into nine molds.

5. The final stage of this process was to grind down the edges of the text, make a few minor changes, and use symbols to place visual breaks between the possible units of meaning suggested by the new order of these textual fragments.

histeria ¶ pase: dirá perpetuamente el producto de la máquina ¶ un personaje entre los fenómenos del hollín¹

1 Para el ensamblaje de los textos se licuaron-procesaron: fragmentos de la tesis *Mantenimiento preventivo en línea de producción de frituras de maíz, por medio del programa de mantenimiento MP-9*, presentada por Héctor Gabriel García Contreras en la Universidad de San Carlos en Guatemala; fragmentos de *El comportamiento del consumidor de Papas Lay*, trabajo de investigación de Fiorella Aguayo, Gabriela Francke, Cecilia Maqueira, Raed Qumsiyeh y María Isabel Ríos, estudiantes de la Pontificia Universidad Católica del Perú; fragmentos de “Las máquinas deseantes”, primer capítulo de *El antiedipo* de Deleuze y Guattari; fragmentos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ensayo de Walter Benjamin; dos entradas de mi bitácora electrónica (<http://www.sarauribe.blogspot>) sobre el tema de máquinas y fábricas, capitalismo y deseo, basadas en la lectura de *El antiedipo*; dos notas, una de Wikipedia y una de *OAH Magazine of History*, sobre el personaje de caricatura The Frito Bandito; el documental de National Geographic Channel “Megafábricas Frito-Lay” y la idea de la línea de producción de las frituras de maíz como una metáfora del capitalismo, y de la página oficial de Frito-Lay, fragmentos su filosofía institucional y visión empresarial.

2. La licuadora-procesadora fue la herramienta *text mixing desk* que ofrece The Lazarus Corporation (<http://www.lazaruscorporation.co.uk/>). Esta mesa de mezcla de texto, sugiere entre otras, una herramienta de procesamiento textual que funciona como una réplica de la técnica *cut-up* o de recortes, utilizada por Brion Gysin y William Burroughs para producir poemas de permutación con un generador de secuencias al azar.

3. Tras varias pruebas, con un rango de 2 a 12 palabras, determiné que la máquina hiciera los cortes cada 5.

4. Según la tesis de mantenimiento preventivo consultada, son nueve los principales procesos y las máquinas que se utilizan para fabricar los productos de Frito-Lay. Este fue el criterio para vaciar los textos procesados en nueve moldes.

5. El último paso del proceso fue retirar la rebaba textual, realizar algunos ajustes textuales de género, y colocar, mediante signos, cortes visibles entre las posibles unidades de sentido que el nuevo orden del discurso sugería.

Dressed as an all-American teenager, Chilean-exile born Carmen Aguirre returns to Latin America with her mother and sister to join the underground, and a new life of subterfuge and danger.

After a perilous visit to her beloved Chile, Carmen finds herself questioning her commitment to the cause.

When the situation in Bolivia becomes too dangerous, Carmen finds herself in rural Argentina in the depths of a harsh winter.

A mission across the Andes goes perilously wrong, and Carmen is forced to risk all.

Secret police, paranoia and mistrust, as the resistance begins to falter.

[From a review of the novel *Something Fierce* by Carmen Aguirre (Vancouver, 2011)]

**DEBATES
POR VENIR**

ENTRE EL DESMÁN POLÍTICO Y LA MANO POÉTICA

Diamela Eltit

«El tiempo se está acabando», escribió Elena Garro para pensar creativamente los pliegues y repliegues de la historia. Escribió el tiempo para señalar la constancia de la repetición, los des-bordes, las implicaciones. Desde la ficción del tiempo más personal que trabajó la escritora, me parece interesante —por qué no- pensar en el tiempo mismo como una ficción. Pensar, por ejemplo, el congreso chileno de 1987 como un relato ficcional inconcluso, abierto, extenso, que puede ser sede de otros relatos y renovadas ficciones, como este libro posibilitado por los escritores Mónica Ramón Ríos y Carlos Labbé en Sangría, que recopila de manera brillante lo que fue Afest, organizado por Mónica Ramón Ríos.

Desde Elena Garro y su obsesión con el tiempo, recuerdo ahora mismo a la Malinche (esa exacta de Elena Garro) que, en su relato, no terminó de operar su traición precisamente porque en contra de ella se inscribió la traición inicial, la más genuina. Una traición que la expulsó de su comunidad —la condenó a una cierta notoria des pertenencia— y después, solo cabía aliarse al poder dominante para, según Garro (y esa fue la vuelta de tuerca que dio) salir de ese poder. Sí, porque después de conocerlo (y de disfrutarlo) ella huyó.

Pero ¿dónde está hoy el centro del poder que finalmente desechó desencantada la Malinche de Elena Garro (en su tiempo, la convivencia con la anestesiada burguesía) una vez que su banalidad le resultó agotadora? ¿Podría o debería llamarse ahora mismo mercado (intensificado) por su plena e interesada actualidad que controla y administra la agencia neoliberal? ¿Acaso la fantasía de la importancia del autor? ¿La ocasión de

un premio literario? ¿O el más que estereotipado (y nada inocente) Facebook de promoción de autores creado por su padre Mark Zuckerberg como una sede sin más política que la ruta del espionaje global y el dinero? ¿O la actual búsqueda del yo que se acumula en el voluminoso estante libresco de la desgarradora tragedia narcisca?

Quizás hoy “el tiempo (latinoamericano) se está acabando”. Se podría pensar en centros diseminados que generan numerosas periferias, en el penoso esfuerzo por certificar la realidad y la actualidad de un mercado del libro, pequeño, insuficiente, agobiante, porque no incide en la producción de riqueza sino más bien en una forma de microempresa temblorosa que construye protagonistas errantes, que vagan de un lado para otro buscando un hueco después de una agotadora autogestión que recuerda los tiempos de los infatigables vendedores viajeros.

Ese es el marco actual de las literaturas latinoamericanas y la intensidad de su condición.

En la plenitud de la ficción del tiempo, después de los 30 años o de los 100 o quizás de milenios transcurridos, habría que pensar y re-pensar esos cuerpos de mujeres, siempre inciertos en su inscripción en los centros. Cuerpos que fueron clasificados como meras biología después de emprender el acto de escribir. Esas manos o esos dedos ahora, en la más plena tecnología, digitando unas letras que iban a ser examinadas y definidas por el “campo literario” (como diría Pierre Bourdieu) “genitalmente” nombradas como: escrituras de mujeres o mujeres que escriben. De esa manera triunfa el desplazamiento de lo cultural a lo orgánico, opera una despertenencia a la letra y una pertenencia total a la biología.

Mientras el 87 en Chile se erigió como un gesto político el analizar un conjunto de producciones literarias, hoy pienso (como una de las participantes ochenteras) que tendría que replantearme y apostar a otra política para así generar nuevas estrategias, juegos culturales que obliguen y desafíen, poner en operación un conjunto de manías conceptuales, desleer las teorías más incorporadas para incomodar la mimesis (no del todo, no del todo).

Jugar con los tiempos o jugar al tiempo con el tiempo.

Con seguridad no se está acabando el tiempo. Quizás, su transcurso está anclado en los dictámenes más recurrentes del ultracapital que hoy rige los cuerpos y los obliga al paso frenético. Hoy pienso (30 años después) que la literatura de mujeres no le pertenece ni a la literatura ni a las mujeres, es un simple tic, una noticia, una agrupación sin demandas. Se erige como una actividad análoga al bordado pero sin su contorno ni menos su historia. Pienso en la literatura como una práctica sin literatas, en el mundo latinoamericano. Ahora mismo transcurre como periferia necesaria y desechable, como agrupamiento conventual. La agrupación de “mujeres escritoras” es la práctica obsesiva de una clasificación que no es inocente. De esa manera el territorio masculinizante se conserva íntegramente descontaminado (de mujeres).

Una posible pregunta, así lo pienso hoy, se enclava en cómo desintoxicar el “campo” y permitir la plena entrada de la letra y sus posibilidades, el riesgo textual y su poder más desestabilizador. Seguramente es una posición utópica poner la letra (no la biología) como centro de una práctica cultural severamente controlada por un tipo de corporativismo masculino ya histórico y naturalizado por los siglos. La segregación política es ardiente e insaciable. Necesaria para los sistemas económicos que construyen periferias para incrementar sus centros. Lugar primordial de las mujeres como objetos desplazados.

La búsqueda de igualdad es impensable y maléfica para el neoliberalismo que como un monstruo insaciable necesita de las desigualdades para subsistir. Este neoliberalismo necesita de su propia monstruosidad para así concentrar poder y riqueza. Pienso que la literatura está desconcentrada en una misma, idéntica proporción y por eso se emprende el viaje al revés, desde las periferias hacia las diversas metrópolis para ser “descubierta” y “cubierta” de una gloria siempre al borde de la decadencia porque aun en la más plena metrópoli la letra literaria latinoamericana forma parte de un notorio excedente, de una curiosidad, de un antiguo ropaje cultural, de una manía en declive.

Efectivamente hay mujeres y hombres que escriben. Pero escriben en un dispositivo que es la escritura. Sería interesante un

gran congreso literario de hombres que escriben, un congreso no caricaturesco para pensar esa categoría encubierta, develar un presupuesto y así (intentar, solo intentar) igualar y quizás, después de todo, congreso tras congreso, se genere un territorio literario con la letra como protagonista, digamos, orgánica (la orgánica de la letra) después de haber desplazado el órgano. Comprendo que esos congresos serían posibles, pero son completamente imposibles porque sencillamente contemplarían una deconstrucción del poder y ese mismo poder no necesita ser deconstruido. ¿Para qué? ¿Y por qué?

El tiempo parece detenido en una de sus partes. Hoy mismo su materialidad radica en una aguda concentración de riqueza de tal magnitud que desplaza a los poderes políticos y transforma a los Presidentes nacionales en simples CEOs locales de los propietarios del mundo. Las épicas están en franca retirada por una neo ilustración desilustrada. Este tiempo detenido es implacable. Pero es el único que tenemos. Y la letra es una práctica que nos pertenece aun en la despertencia.

Hace más de 30 años, la situación política y social chilena era urgente. Una urgencia que atravesaba también la “condición femenina” que ya había sido pensada en su tiempo por las feministas chilenas de la primera parte del siglo XX. Los derechos de las mujeres en gran medida estaban congelados. Elena Caffarena a principios del siglo XX como Secretaria General del MEMCH, ya había invocado con firmeza el aborto como un derecho de la mujer. Hoy, casi un siglo después, en Chile, el aborto está severamente condicionado por el conjunto de poderes que controlan los cuerpos de las mujeres. Y Marta Brunet, la gran escritora nacional ya había concebido, al inicio de los 50, una protagonista que había abortado por decisión propia, sin culpa.

En 1987 la situación era en cierto modo desastrosa. El centro del desastre se enclavaba desde luego en las víctimas de la dictadura, pero también el militarismo había intentado inocular como modelo una mujer-madre al servicio más pleno de cada una de las necesidades masculinas. Y había impuesto como normativa una realidad completamente heterosexual. El Congreso de Escritoras se propuso re-pensar la situación política, el lugar

de las escritoras, pero también el deseo por la letra, el goce, el cuerpo, la sexualidad, lo nómada. Todos y cada uno de estos requisitos enclavados en la letra más decisiva.

En 1987 pensamos que ya había llegado el tiempo, que ya estábamos en hora, como diría Garro, que “el tiempo se estaba acabando”, que ya era la hora de la hora. Y en cierto modo era razonable. Ese congreso permitió, como afirma Jacques Rancière, una emancipación, la misma, la antigua, la emancipación local que estaba escrita en el proyecto de Elena Caffarena. Ocurrió el congreso y ese hecho fue una marca aunque no un muro de contención.

Pero, desde otro lugar, para romper el binarismo entre triunfo y derrota, quisiera relevar la escritura como práctica y adicción. Como juego. Como espacio des-controlado. Efectivamente, desde una perspectiva política, resulta inadmisibles la persistencia de lo que ha terminado por configurarse como una forma de exclusión contenida en la llamada Literatura de mujeres. Un término que desde la demanda de existencia terminó por mantener intocado el espacio al que se interrogaba. Las mujeres que escribimos conocemos bien la exclusión, las estrategias, los resultados, la formación del canon. Eso es claro e indiscutible. Pero, desde otra perspectiva inalienable, está el goce con la letra, la incursión en los escenarios ficcionales, el intervalo y la ruptura con los tiempos más literales. Desde luego el trabajo con la letra, solo que habría que relevar que es un trabajo elegido, autónomo.

La pregunta por el lugar de la mujer en los ámbitos latinoamericanos es una pregunta política. Necesaria, estimulante, conflictiva. Sin embargo, existe un aspecto inalienable que permite la resistencia y la persistencia del sujeto mujer como es la poética de la escritura, su ritualidad, su exceso, su tiempo otro. Y esa poética es irrenunciable más allá o más acá del juego infatigable de las dominaciones y de las incontables exclusiones.

EL ALBA DE UNA FUTURIDAD

Mónica Ramón Ríos

Mi proyecto literario, académico, editorial y curatorial —que une escritura y performance de la literatura— se enmarca en una urgencia de leer la historia del siglo XIX y XX en contraposición a los modelos patriarcales, económicos y políticos de dominación, analizando los modos en que la memoria, el cine y la literatura se superponen como contemporaneidad a los deseos y fantasías que se concretan en la pantalla. Pero también el análisis de objetos estéticos como puntos de encuentro entre espectadores y creadores, sus ambientes y sus afectos, tiene por objetivo experimentar futuros posibles. Como ya observó José Esteban Muñoz, lo estético contiene los planos y los esquemas «of a forward-dawning futurity»¹. Me es útil trasladar la interpretación que hace Muñoz sobre el pensamiento de Ernst Bloch, para situar el pensamiento utópico en luchas históricas y en colectividades potenciales, que se conforman como tales a través de la esperanza. Son comunidades, pues, que se anticipan a su existencia efectiva a través de una espera no pasiva,

1 La propuesta de Muñoz se centra en lo queer como categoría concentrada en el futuro, es decir, como hogar de lo múltiple, que propone utopías. Pienso con lo queer cuando elaboro mis ideas sobre los objetos estéticos de las mujeres; me es útil para pensar las modalidades en que practican la producción de películas y su género, pero sobre todo me permite presentar el objeto estético como un lugar en el que hay algo más que un mero objeto de intercambio en el mercado del entretenimiento y de la producción (o productividad) académica.

caracterizada por un afecto —el miedo— y una metodología —la memoria. Cuando Giorgio Agamben define qué es la «potencialidad» a diferencia de la «actualidad» en la cultura occidental (diríamos, para Europa) lo hace glosando una figura que utiliza Aristóteles para investigar la naturaleza de la visión: la luz en contraposición a la oscuridad y las sombras. Según Aristóteles, la luz actualizaría la naturaleza de los cuerpos, los volvería transparentes o diáfanos; en cambio, concluye Agamben, «darkness [...] is in some way the color of potentiality» Y más adelante, escribe:

When we do not see (that is, when our vision is potential), we nevertheless distinguish darkness from light; *we see darkness*. The principle of sight “in some way possesses color,” and its colors are light and darkness, actuality and potentiality, presence and privation².

Esta metáfora me ayuda a explicar imaginativamente la potencialidad existente en la literatura, el cine y en los archivos como regímenes de visibilización del pasado. Supongamos que somos parte de un público en una sala de cine a punto de ver una película; ya han apagado las luces, pero aún no se prende el proyector: ese es el color de la potencialidad. Estamos a la espera de (ver) algo, que puede o no pasar a formar parte de una memoria colectiva o en el centro de una comunidad —pensemos por ejemplo en *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, cuyas imágenes del bombardeo a la casa de gobierno chilena son figuras icónicas de la ilegitimidad del golpe de estado. Por otra parte, en cuanto a las investigaciones que emanan de los archivos podríamos preguntarnos por cómo los objetos que los componen tienen una relación con esta potencialidad opaca y en particular la relación con lo que Agamben identifica como «the hardest and bitterest experience possible: the experience of potentiality». Los estados de potencialidad están teñidos por el reconocimiento de que es tan posible que algo se actualice

2 Giorgio Agamben. *Potentialities*. Stanford University Press, 1991.

como que quede latente. El archivo es, según esto, pura potencialidad, y sin embargo las historias que se actualizan son casi siempre unas cuantas. Más aún cuando consideramos los objetos desaparecidos, que son eclipsados por la acción historiográfica. Dicho de otro modo, si bien la investigación archivística comprende una facultad capaz de iluminar aspectos potenciales, también tiene la tarea de identificar lo que está a la espera.

La propuesta de este encuentro es que la literatura de las escritoras que están aquí son objetos estéticos que anticipan algo, que podríamos caracterizar como un vínculo propio de una comunidad potencial. Hoy en día, las luces están apagadas y la pantalla a punto de encenderse; cualquier cosa puede pasar. Con esto y otros homenajes, me interesa rastrear esos momento donde se experimentaron distintas formas de creación y de existencia, las que surgieron a raíz de las crisis políticas y sociales provocadas en parte por las mismas condiciones que nos permiten hoy estar aquí. No busco, por lo tanto, un mero reajuste de la historia de la literatura para que se las reincorpore, sino un cambio estructural en la forma que hacemos literatura. Del año 87 me interesa traer a esta discusión la forma en que ellas actuaron para reestablecer una comunidad desarticulada. Una lectura de la historia literaria. Estoy recuperando objetos que transitan como notas al pie o traspíe del relato histórico, con el objetivo de reactivar las historias de aquellas resistencias a la tendencia homogenizadora con que se instaló en Chile y en Latinoamérica el imperialismo económico y cultural capitalista. Rescato, sin duda, que aquel imperio es también parte de la densidad sobre la que radica la actualización de una comunidad que está a la espera —y creo que ahí hay una dificultad que tendríamos que conversar más.

En esto reconozco la influencia de Walter Benjamin y su aproximación a la historia como un «afterlife»³, que Susana Draper resume como

3 Walter Benjamin. *Das Passagen-Werk*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1982.

a search for the spectral echoes between times (echoes between past and present) and as an ongoing task of historical interpretation of history surviving the past.⁴

No se trata, pues, sólo de rescatar una temporalidad alternativa a la que prevaleció, sino de pensar el presente según los ecos del pasado como una demanda de la estructura afectiva de lo político que empieza a formar un “nosotros” distinto. Mi mecanismo de entrada a aquellas múltiples habitaciones de la historia y del presente es la adopción y adaptación de las herramientas provistas por modelos historiográficos con el objetivo de crear conexiones entre momentos en los que se “despiertan las conciencias”; el despertar, pues, como fórmula de cuestionamiento constante en que se forma y se transforma la memoria del pasado⁵. En mi proyecto que se materializa en este Afest, este despertar es un reconocimiento a la opresión común del otro, en particular, la conciencia de cómo ciertos discursos van atados a cuerpos de ciertas características y la potencialidad política de explorar y cuestionar esa continuidad.

El desafío es dotar a la lucha contra el olvido de un nuevo lenguaje que lo separe de un olvido institucionalizado en mi realidad chilena a partir de 1990 y continuado hasta ahora bajo la rúbrica de la democracia, como otro más de esos modelos que nos penan desde el imperio. Este, con la expansión de una derecha internacional, es un momento urgente para desentrañar las contradicciones de la memoria. Hoy estamos de nuevo a oscuras en la sala de cine, frente a otro momento de potencialidad. En Afest es nuestro interés escuchar todo tipo de ecos enterrados bajo la estructura que prevaleció.

4 Susana Draper. *Afterlives of Confinment. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh University Press, 2012.

5 Draper, 11.



UNITED STATES PUBLICATIONS

Legibilities

1. *Art Cards / Fichas de arte*, Gordon Matta-Clark
2. *El libro de la letra A / The Book of the Letter A*, Ángel Lozada
3. *La misma nota, forever*, Iván Monalisa Ojeda
4. *La han despedido de nuevo / She was fired again*,
Claudia Hernández

Radicalities

1. *Not in Our Name.*
Against the US Aid to the Massacre in Gaza /
Contra la ayuda de los Estados Unidos a la masacre de Gaza,
various authors
2. *The U. S. Without Us. 6 distopías latinas para las elecciones presidenciales de*
Estados Unidos, various authors

PUBLICACIONES EN CHILE

Narrativas contemporáneas

1. *El arca (bestiario y ficciones de*
treintaiún narradores hispanoamericanos),
compilación de Cecilia Eudave y Salvador Luis
2. *Los perplejos*, Cynthia Rinsky [fuera de circulación]
3. *Segundos*, Mónica Ríos
4. *Caracteres blancos*, Carlos Labbé
5. *Carne y jacintos*, Antonio Gil
6. *La risa del payaso*, Luis Valenzuela Prado
7. *El hacedor de camas*, Alejandra Moffat
8. *Oceana*, Maori Pérez
9. *Retrato del diablo*, Antonio Gil
10. *Niños extremistas*, Gonzalo Ortiz Peña

11. *Apache*, Antonio Gil
12. *La misma nota, forever*, Iván Monalisa Ojeda
13. *Alias el Rucio*, Mónica Ríos
14. *La parva*, Carlos Labbé
15. *Misa de batalla*, Antonio Gil
16. *La expropiación*, Rodrigo Miranda
EN PREPARACIÓN
17. *Tierra cruda*, Antonio Gil
18. *El cineasta y los secretos de una banda de pingüinos*,
Gonzalo Ortiz Peña
19. *Mambo*, Alejandra Moffat
20. *Coreografas espirituales*, Carlos Labbé
21. *Nache*, Felipe Becerra
22. *La paciente*, Mónica Ramón Ríos

Intervenciones

1. *Cuál es nuestro idioma*, varios autores
2. *Descampado. Sobre las contiendas universitarias*.
raúl rodríguez freire y Andrés Maximiliano Tello, editores
3. *Constitución Política Chilena de 1973*,
propuesta del gobierno de la Unidad Popular
4. *Not in Our Name. Against the US Aid to the Massacre in Gaza / Contra la
ayuda de los Estados Unidos a la masacre de Gaza*,
varios autores
5. *The US Without Us. 6 distopías latinas para las elecciones presidenciales de
Estados Unidos*, varios autores
6. *Literaturas y feminismo*.
*Discursos, debates y traducciones de Afest, encuentro de escritores
latinoamericanos en Nueva York 2017*,
Mónica Ramón Ríos, compiladora

Monumentos frágiles

1. *La Cañadilla de Santiago. Su historia y tradiciones. 1541-1887*,
Justo Abel Rosales.

Reserva de narrativa chilena

1. *El rincón de los niños*, Cristián Huneceus
2. *Carta a Roque Dalton*, Isidora Aguirre
3. *La sombra del humo en el espejo*, Augusto d'Halmar
4. *Tres pasos en la oscuridad*, Antonio Gil
5. *El verano del ganadero*, Cristián Huneceus
6. *Poste restante*, Cynthia Rimsky [fuera de circulación]
7. *Una escalera contra la pared*, Cristián Huneceus
8. *Trilogía normalista*, Carlos Sepúlveda Leyton
9. *Bagual*, Felipe Becerra

EN PREPARACIÓN

10. *El vivero y el inventario. Antología narrativa*, Guadalupe Santa Cruz
11. *Autobiografía por encargo*, Cristián Huneeus
12. *Cielo de serpientes*, Antonio Gil
13. *Escenas inéditas de Alicia en el país de las maravillas*, Jorge Millas

Instantánea relación

1. *Manon y los conejos hacedores de papel*, Felipe Becerra
2. *Cabo frío*, Antonio Gil
3. *Lolita again*, Iván Monalisa Ojeda
4. *El fantasma*, Mónica Ríos
5. *La*, Andrés Kalawski
6. *La heredera Mei Alison Yang*, Alejandra Moffat
7. *Cortas las pesadillas con alebrijes*, Carlos Labbé

EN PREPARACIÓN

8. *Peluche lunar*, Maori Pérez

Texto en acción

1. *El cielo, la tierra y la lluvia*, José Luis Torres Leiva
2. *Johnny Deep (Juanito Profundo) y la vagina de Laura Ingalls*, Alejandro Moreno Jashés
3. *Chile, logo y maquinaria*, Andrés Kalawski
4. *La amante fascista*, Alejandro Moreno Jashés
5. *Berlín no es tuyo*, Alejandro Moreno Jashés
6. *Loros negros*, Alejandro Moreno Jashés
7. *Chueca | Partir y renunciar*, Amelia Bande
8. *Art Cards | Fichas de arte*, Gordon Matta-Clark
9. *Los clásicos*, Andrés Kalawski
10. *Gastos de representación*, Alejandro Moreno Jashés
11. *Dos guiones*, Diamela Eltit

EN PREPARACIÓN

12. *Cancioneros populares chilenos del siglo XIX*, edición de Ana María Ledezma

Ensayo

1. *Las novelas de la oligarquía chilena*, Grínor Rojo
2. *El arte agotado*, Sergio Rojas
3. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*, Sergio Rojas
4. *Lo que vibra por las superficies*, Guadalupe Santa Cruz
5. *Las novelas de aprendizaje chilenas*, Grínor Rojo

EN PREPARACIÓN

6. *Tiempo sin desenlace*, Sergio Rojas

