



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

*Centro Universitario Regional Zona Atlántica
Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación
Viedma*

CUADERNILLO PARA INGRESANTES 2022



Taller: ¿Cómo leemos la literatura latinoamericana hoy?
María Teresa Sánchez - Compiladora



educo
Editorial Universitaria
Universidad Nacional del Comahue

CiN REUN
Red de Editoriales
de Universidades Nacionales
de la Argentina

**CUADERNILLO PARA
INGRESANTES 2022**



CUADERNILLO PARA INGRESANTES 2022

Taller: ¿Cómo leemos la literatura latinoamericana hoy?

Actividad del Proyecto de Investigación:
“Literatura Latinoamericana entre la tradición
y la ruptura II”

María Teresa Sánchez
(Editora y Compiladora)

María Teresa Sánchez
Silvina C. Fazio
Cecilia Pichiñan
(Autores)

Centro Universitario Regional Zona Atlántica
Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación
(Viedma)

EDUCO
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén 2022

Cuadernillo para ingresantes 2022: taller: ¿Cómo leemos la literatura latinoamericana hoy? /
María Teresa Sánchez; Silvina C. Fazio; Cecilia Pichiñán; compilación de María Teresa Sánchez;
editado por María Teresa Sánchez. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue.
Editorial Universitaria del Comahue, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-604-617-6

1. Literatura. 2. Literatura Latinoamericana. 3. Estudios Literarios. I. Fazio, Silvina C. II. Pichiñán,
Cecilia. III. Título.

CDD 860.998

El **Consejo Editorial de la Universidad Nacional del Comahue** avaló la publicación del cuadernillo para Ingresantes 2022 titulado: “¿Cómo leemos la literatura latinoamericana hoy?”, de María Teresa Sánchez y otros, presentada por Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue.

Miembros académicos: Dra. Adriana Caballero – Dra. Ana Pechén – Dr. Enrique Mases

Presidente: Mg. Gustavo Ferreyra

Director Educo: Lic. Enzo Canale

Secretario: Com. Soc. Jorge Subrini

Disposición N° 025/22

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©2022 – **EDUCO**- Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de EDUCO.



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Rector

Lic. Gustavo Víctor CRISAFULLI

Vicerrectora

Dra. Adriana Catalina CABALLERO

Secretario de Extensión

Mgtr. Gustavo FERREYRA

Secretaria de Ciencia y Técnica

Dra. María Eugenia RODRÍGUEZ

CENTRO UNIVERSITARIO REGIONAL ZONA ATLÁNTICA

Decano

Mgtr. Claudio MENNECOZZI

Vicedecana

Lic. Gabriela ASCHKAR

Secretaria Académica

Lic. Viviana BOLETTA

Secretaria de Ciencia y Técnica

Mgtr. Dora BONARDO

Directora del Depto. de Lengua, Literatura y Comunicación

Mgtr. Viviana SVENSSON

Índice

1. Fundamentación.....**9**
2. Objetivos.....**9**
3. Contenidos.....**10**
4. Primer paso: Aproximaciones a la literatura latinoamericana
María Teresa Sánchez.....**10**
5. Segundo paso: Aproximaciones a las vanguardias.
María Teresa Sánchez.....**15**
6. Tercer paso: Nuestros escritores: el chileno Pedro Lemebel y el mexicano Mario
Bellatin.....**27**
6. a. A propósito de Pedro Lemebel: su vida, su obra, fragmentos de su obra. Actividades.
Cecilia Pichiñán.....**27**
6. b. A propósito de Mario Bellatin: su vida, su obra, fragmentos de su obra. Actividades.
Silvina Celeste Fazio.....**34**
7. Bibliografía general.....**44**

Fundamentación

El taller “¿Cómo leemos la literatura latinoamericana hoy?” surge como una actividad de transferencia del Proyecto de Investigación: “Literatura Latinoamericana entre la tradición y la ruptura II” y está pensado para ingresantes a la carrera del Profesorado en Lengua y Comunicación Oral y Escrita del Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación de Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue.

Para desarrollar el taller, se ha confeccionado este cuadernillo con el fin de que los alumnos tengan un panorama general de la Literatura Latinoamericana que permita contextualizar el abordaje de dos escritores contemporáneos: el chileno Pedro Lemebel (1952-2015) y el mexicano Mario Bellatín (1960), cuyas escrituras forman parte del corpus de análisis del Proyecto de Investigación mencionado y, por otra parte, resultan ejemplos interesantes para revisar e introducirlos a la literatura latinoamericana contemporánea.

Ahora bien, teniendo en cuenta que los talleres de cada área, previstos para los ingresantes, tendrán una duración de entre dos y tres horas y habiendo considerado que en ese lapsus resultaría difícil desplegar un panorama general de la literatura latinoamericana y de las vanguardias, aspectos insoslayables para el análisis de las narrativas previstas, se confeccionó este cuadernillo en el que los destinatarios tendrán un desarrollo expandido de esos temas.

Tres son los ejes a tener en cuenta: características de la Literatura Latinoamericana, los rasgos de la vanguardia en general y los propios de la vanguardia latinoamericana y por último, los rasgos de la escritura de Pedro Lemebel y Mario Bellatín. De allí que el contenido del cuadernillo y, por ende, del desenvolvimiento del taller, conste de tres pasos que corresponden a los ejes antes anunciados. Nuestros objetivos son:

Objetivos

- Apreciar la literatura latinoamericana en el marco de los estudios culturales.
- Reflexionar sobre las expresiones literarias en el marco de la tradición y la ruptura.
- Reflexionar sobre la narrativa actual desde los exponentes propuestos.

Contenidos

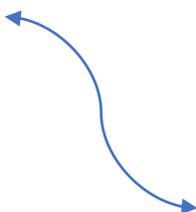
1. Aproximaciones a la Literatura Latinoamericana.
2. Aproximaciones a la vanguardia en general y a la latinoamericana, en particular.
3. Narrativa del chileno Pedro Lemebel.
4. Narrativa del mexicano Mario Bellatin.

1. Primer paso: Aproximaciones a la Literatura Latinoamericana

María Teresa Sánchez

Hemos definido este **taller** con el título: “¿Cómo leemos la literatura latinoamericana actual?” El mismo intenta una **introducción** a las características de la narrativa latinoamericana en nuestros días. Hemos enunciado que se trata de una actividad de transferencia de nuestro Proyecto de Investigación: “Literatura Latinoamericana entre la tradición y la ruptura II” el que, básicamente, se ocupa de estudiar narradores de fines de siglo XX y principios del XXI. Entonces, con el fin de poder anclar nuestra actividad en sus escrituras, surge la necesidad de definir, brevemente, de qué hablamos cuando hablamos de **Literatura Latinoamericana**, qué entendemos por **tradición y ruptura**. Pues, entonces....

Primer paso



Los estudios sobre la **Literatura Latinoamericana** están pensados desde la literatura y la cultura de América Latina ya que parten de un hecho histórico: su conquista y colonización que marcó el devenir del continente y, por defecto, los postulados e investigaciones referidas a su objeto. Es primordial recordar su génesis porque define los estudios críticos y porque constituye la índole de la identidad latinoamericana.

La identidad de nuestro continente está marcada por el poder impuesto sobre el subalterno: es este su anclaje que, a lo largo de su historia, se matiza por las promesas y descontentos de la modernización pero que siempre reitera la disparidad ya sea entre conquistadores europeos y la subalternidad indígena o atravesando la historia, entre el dominio de los poderosos neoliberales y los márgenes de un espacio urbano fragmentado en múltiples tribus urbanas. Son estos los sujetos actuales que pueblan nuestras ciudades, construyendo identidades intermitentes en su afán desaforado por participar del gran festín prometedor de la globalización actual.

Cuando abordamos la *Literatura Latinoamericana* debemos entenderla como expresión de un espacio geográfico, socio-cultural, histórico, político heterogéneo. En ocasiones, las perspectivas étnicas o históricas no son suficientes para dar cuenta de la diversidad cultural entretejida en una textualidad homogénea como resulta ser la unidad de la lengua y de la historia. En otros términos, América Latina está unida por un el mismo pasado, el de la conquista y colonización europea que se impuso por la “cruz y la espada”. La cruz, metáfora de Evangelización y la espada, metáfora de la Conquista armada, impuso sus creencias, su lengua, su gobierno, sus dioses, sus mitos, su manera de concebir el mundo y la vida europeas, basada en una idea racional, logocéntrica, siendo la escritura la forma de enunciar y ordenar el mundo. Pero esta no era la forma en la que los pueblos originarios veían el universo. Para ellos, el tiempo y la conciencia del mismo se regía por el mito y no conocían la escritura del español. Entre otras razones, esto conllevó a que el descubrimiento y conquista no resultaran un encuentro armónico entre europeos y nativos. La violencia imperó sobre los cuerpos y las almas y lo que no alcanzó la fuerza impetuosa de la corona imperial, lo completó la mentirosa bonhomía de la evangelización a partir de su forzada imposición de la cruz. Como metáfora de este hecho, un mestizo, hijo de una princesa incaica y de un conquistador, el **Inca Garcilaso de la Vega**, escribe sus *Comentarios Reales*, en el siglo XVII. Es esta una expresión acabada de las dos orillas que conforman el caudal latinoamericano ya que intentó, por medio de la escritura, conciliar dos mundos diferentes: el del tiempo lineal, el del español y el circular, el mítico, del indígena. Es el mismo sujeto

mestizo, mezclado, el que escribirá, diez años después, *Historia General del Perú*¹, en cuyas páginas habita un diálogo del desencuentro que evidencia la violencia antes mencionada.

En la *Historia* aludida, el **Inca Garcilaso de la Vega**, refiere un encuentro que se convirtió en motivo de versiones y revisiones a lo largo de las crónicas de Indias. Se lo conoce como “Encuentro en Cajamarca” y cuenta el encuentro de un cura, Valverde y un cacique incaico, Atahualpa. El relato resulta interesante ya que contribuye a entender no solo el grado de incomunicación y de falta de reconocimiento del otro sino, en particular, porque es una pieza significativa que evidencia el divorcio entre una concepción del mundo logocéntrica, regida por la escritura y otra, mítica, guiada por la oralidad. El cura Valverde, mostrándole un breviario, pide al inca Atahualpa que lea, que entienda lo que las escrituras de la Iglesia dicen pero Atahualpa, inmerso en la cultura de la voz y no en la de la letra, no puede decodificar lo que se le pide. Arroja el libro; hecho que justifica su muerte. Esta imagen del libro hablante representa el grado cero de relación entre la cultura oral y la escrita, marcada por la dificultad del inca Atahualpa para entender no solamente la letra sino el funcionamiento mecánico del libro como abrirlo, pasar las hojas; gestos que funcionan como los símbolos mayores de la incomunicación. Esa imagen, además, sintetiza este encuentro dispar entre culturas. Por un lado, la hegemonía de la escritura española y por otro, el conjunto de simbolizaciones en las imágenes de las pinturas, en la tradición oral y en la jerarquía de los que poseen el saber colectivo. Muestra la yuxtaposición o superposición de concepciones históricas, cosmológicas y religiosas de origen europeo y autóctono, es decir, el conflicto entre la tradición escritural y la oral.²

¹ El Inca Garcilaso de la Vega fue un letrado mestizo, hijo de un conquistador español y una princesa incaica. Nacido en el Cuzco, el 12 de abril de 1539; beneficiado por la prosapia heredada, vivió veinte años en el Cuzco hasta que se trasladó a España, en 1560, tras la muerte de su padre

Durante sus primeros años, convivió tanto con su padre como con la cultura materna; esto significó un conocimiento directo de la cultura incaica y, por otra parte, su estadía en la casa del padre lo llevó a tener contacto con los primeros criollos y con los mestizos, llegando a ser bilingüe.

En España, buscando alguna herencia o retribución, llegó a una pequeña ciudad andaluza, Montilla, donde residiría por treinta años. Allí concibió y escribió gran parte de su obra. Al fallecer la viuda de su tío paterno, quien lo había llevado a esa ciudad, pudo gozar de la herencia paterna, cambiando su posición económica y social. Se trasladó a Córdoba y publicó la primera obra, gestada en Montilla: una traducción de los *Diálogos* de León Hebreo. En 1590, terminó su *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas*, imaginada como prólogo para *La Florida del Inca*, historia del Adelantado Hernando de Soto, también concebida en los años montillanos, pero que sólo había de salir mucho más tarde, en 1603. En 1596 tenía ya lista la mitad de su *Primera parte de los Comentarios Reales de los Incas* que recién salen a la luz en 1609. Su última obra, pensada como segunda parte a los *Comentarios*, *Historia General del Perú*, se publica después de su muerte, en 1617.

² Expongo, a continuación, algunas características de las prácticas discursivas autóctonas con el fin de que imaginen o puedan imaginar las diferencias a las que aludo. Los indios no tenían la escritura del español, pero sí

Pero el episodio de Cajamarca tiene un antecedente temprano en el acto del descubrimiento. Cuando Cristóbal Colón llega a América impone la cultura a través de las letras más que de las armas. Pisa estas tierras e inmediatamente un escribano da fe del acto de conquista: “El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra, y a Rodrigo de Escobedo, escribano de toda la armada [...] y dijo que le diesen por fe y testimonio como él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha Isla por el Rey y por la Reina sus señores, haciendo las protestaciones que se requerían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hicieron por escrito”. (Lienhard 23). Es la primera expresión del fetichismo de la escritura y expresa la función de “realizar” ideológicamente una toma de posesión territorial en nombre de los reyes católicos y el cristianismo.

Las relaciones interculturales en las que surgen las diferencias entre las prácticas discursivas precolombinas y la escritura del conquistador señalan relaciones interculturales de no reconocimiento de la alteridad. Esto nos lleva a considerar una de las claves más

poseían otros sistemas de comunicación, denominadas “prácticas discursivas autóctonas”. Tomo, para ello, dos ejemplos paradigmáticos: los *kipus* andinos, perteneciente a la cultura incaica y los *glifos* de la zona mesoamericana. Como señala Lienhard (Ver dato bibliográfico), a la llegada de los españoles todas las sociedades autóctonas conocidas elaboraron antes de la irrupción de los europeos, algún sistema gráfico o de notación que correspondía a satisfacer necesidades concretas, del orden de la administración general del estado o de un orden más religioso y trascendente como en el de los glifos.

Los *kipus* andinos son artefactos confeccionados a partir de una serie más o menos larga de hilos de color que se anudan verticalmente en una cinta horizontal. En cada uno de los hilos verticales, se puede “inscribir” por un sistema de nudos, uno o varios signos numéricos. La posición en el eje horizontal, indica la categoría a la cual se refiere el número inscripto y la posición del signo en el eje vertical denota una sucesión temporal. El sistema permite almacenar información, pero no reproducir “vocablos”. El *kipu*, en definitiva, es un sistema semiótico destinado a asegurar la administración del Estado- historia, guerra, tributos, gobiernos, tierras, cuentas de negocios, ceremonias, leyes- y a facilitar, como un auxiliar mnemotécnico, la producción de un discurso histórico- genealógico.

En cuanto al sistema mesoamericano, entendido como el practicado por mayas, aztecas, mixtecos y otros pueblos mesoamericanos, el *glifo*, se caracteriza por su aspecto visual: signos gráficos, entre pictogramas, ideogramas, fonogramas, dispuestos según diferentes patrones geométricos y elaborados en libros- biombos en papel amate. Según el caso, adoptaban formas de hojas largas y angostas o se enrollaban o se plegaban como acordeón o de grandes superficies que se extendían sobre las paredes para ser expuestas. Sobre esas bases, pintaban los glifos. Esas prácticas articulaban tres gamas de signos: pictogramas que son representaciones de objetos y acciones como animales, plantas, aves, montañas o escenas de danza, de sacrificios o dibujos de dioses, sacerdotes y guerreros. Por otra parte, los ideogramas evocaban atributos o cualidades del objeto. Por ejemplo, un ojo significaba la vista, las huellas de pasos, un viaje, el desplazamiento por el espacio, la danza, escudos y flechas, la guerra, etc. Por último, los signos fonéticos son poco numerosos y se aproximan a la expresión glífica de los alfabetos occidentales. No todos podían o tenían el poder de interpretarlos. La pictografía y el discurso eran mucho más que la expresión de una clase o el instrumento de un poder; eran reflejo de un mundo superior y de un orden invisible, ordenaban el mundo de la experiencia humana y el mundo de los dioses.

Sin embargo, tanto Kipus como glifos necesitaban de la oralidad, de la memoria oral para ser interpretados son prácticas mnemotécnicas para la conservación- reproducción de discursos verbales. La memoria oral es decisiva para suplir la ausencia de los elementos lingüísticos que la escritura deja de fijar. (Lienhard, 45).

importantes para definir la Literatura Latinoamericana: el **concepto de cultura**. Sin extendernos en demasiados detalles en el marco de este curso de ingreso, sí definiremos desde qué lugar hablamos de **cultura**.

Adherimos al **concepto de cultura** como la información necesaria que una sociedad o asociación debe tener para que exista como tal, es decir, para que tenga una identidad determinada. En estos términos, si seguimos esta idea, pensemos que cuando llega el español a América Latina, el continente era un espacio ya conformado por un imaginario, es decir una colectividad que ya tenía su información necesaria para determinar su identidad. Esos grupos étnicos son colapsados por una fuerza extraña, otra cultura con la que “interactúa”. Desde ese anclaje, los **estudios culturales**, clasifican los grados de interacción en cuatro categorías: mestizaje, heterogeneidad cultural, transculturación y literaturas alternativas.³

³ El concepto de **mestizaje** supone un idílico contacto entre culturas. No subraya los conflictos internos inherentes al mestizaje que se dio, por ejemplo, entre el español y el nativo de la zona andina, en Perú o Bolivia; o los propios del español y la zona mesoamericana, en México, Guatemala, entre otros, por mencionar algunos ejemplos. Ofrece imágenes que tienen a armonizar el contacto sin advertir que en esos espacios y en esos momentos no existió una sola cultura. Por otro lado, este concepto borra los aspectos de la dominación.

Por **heterogeneidad socio-cultural** se entiende aquel proceso de producción de literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional., literaturas a las que Cornejo Polar llama “heterogéneas”.

La propuesta de Ángel Rama aparece en *Transculturación narrativa en América Latina* en el que define **transculturación**. Esto supone el paso de una cultura a otra; intenta superar conceptos como aculturación o desculturación ya que supone que no hay pérdida o desarraigo de una cultura sino la creación de fenómenos culturales nuevos. Supone, además, considerar que la literatura latinoamericana es un largo proceso de transculturación.

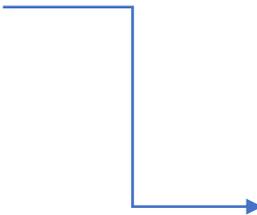
Martín Lienhard define el concepto de **literaturas alternativas** retomando el de aculturación y transculturación. Observa que esos conceptos no resuelven el problema de la evaluación política de las interacciones culturales. El contacto y sus efectos no pueden comprenderse sino a condición de ser situados en unos conjuntos en las totalidades sociales que los rodean, los orientan y los unifican. Independientemente del término que se elija para nombrar los fenómenos de interacción cultural, el primer paso debe ser su ubicación en el conjunto correspondiente. Señala una situación que no por mucho reiterada es conveniente retomar: en la América Latina, el marco socio político de los procesos de interacción entre la cultura de los sectores hegemónicos y la de las su sociedades indígenas, mestizas o populares, se caracteriza por la asimetría. Los sectores marginados no cuentan con más recurso que el de reaccionar creativamente a la imposición. Literatura alternativa es aquella que surge en zona de contacto. Escrita en lengua hegemónica muestra situaciones históricas de enfrentamiento e interacción cultural. El estudio de estas literaturas evidencia la vinculación con una serie de prácticas no escriturales: prácticas lingüísticas, religiosas o rituales, arte verbal oral. Los procesos de transformación que se desarrollan en estas prácticas repercuten en la configuración de los textos alternativos: uso de lenguajes mixtos o sociolectales, interferencia del idioma indígena subyacente en el discurso realizado en el idioma europeo, bilingüismo, yuxtaposición o superposición de concepciones históricas, cosmológicas y religiosas de origen europeo y autóctono, conflictos entre la tradición escritural y la oral.

Ya que hemos definido la *Literatura Latinoamericana*, nuestro segundo paso será aproximarnos a las vanguardias latinoamericanas.

2. Segundo paso: Aproximaciones a la vanguardia

María Teresa Sánchez

Hasta el punto anterior, nos detuvimos en un panorama sintético del objeto que nos ocupa, la *Literatura Latinoamericana*. Lo hicimos en función de poder abordar los escritores estudiados en nuestro proyecto que hemos seleccionado como material de lectura en este taller. También, como anunciamos, es necesario abordar la **vanguardia literaria** en Latinoamérica para poder centrarnos en las narrativas actuales. Por lo tanto, llegamos a nuestro **segundo paso**: *Aproximaciones a la Vanguardia*.



Iremos, como se dice comúnmente, “al grano”, ya que el tema “**vanguardias**” es muy extenso y complejo:

Alrededor de los años 20, en el siglo XX, surgen en Europa, movimientos en el arte que proponían un cambio en las expresiones: la literatura, la pintura, la música. Pero a diferencia de otros momentos en la historia de las artes, no solo querían una renovación de lo que ya se conocía, sino que pretendían un cambio radical, una **ruptura** con lo anterior, de tal manera que permitiera ingresar nuevas propuestas en las técnicas de composición de un poema, en las líneas de composición de un cuadro, en las propias de una pieza musical.

Estos movimientos se los conoce, para diferenciarlos de las propuestas de ruptura posteriores – imagínense que ya pasó un siglo de este hecho- como **vanguardias históricas**, a las que debemos hacer referencia, como dijimos, si queremos aproximarnos a nuestros escritores. Recuerden que hemos partido de las propuestas de un proyecto que, justamente, hace alusión a la tradición y la ruptura.

Las **vanguardias** surgen como un grito de cambio que supone una **ruptura**. De hecho, el término proviene del francés, *Avant garde* cuya traducción es “primera posición, el punto más avanzado, adelantado a los demás”. Se origina en el lenguaje militar y define la primera línea de la tropa que va abriendo caminos en el combate. No es difícil de imaginar esta denominación si pensamos que surgen en los años próximos a la Primera Guerra Mundial, acontecida en 1914. Con esa palabra, las personas que integraban esos grupos emitían un enorme grito para romper con los lineamientos estéticos de ese momento que era la tradición heredada.

¿Pero **cómo expresaban sus propuestas**?

Elaboraban un texto que se conoció como **manifiesto** que publicaban, generalmente, en los periódicos más importantes de la época. Pero estas ideas y estos cambios no surgen de la nada. La sociedad había atravesado mutaciones vertiginosas que no se circunscribían solo al mundo del arte: la **técnica** había irrumpido en la cotidianeidad de los hombres, cambiando su trabajo, sus posibilidades de educación, su acceso al divertimento. Años anteriores, hacia finales de las décadas del siglo XIX, inventos como el telégrafo, la fotografía, el tranvía, el fonógrafo, por mencionar solo algunos, significaron cambios de paradigmas. La era industrial, además, surgida en Europa a partir de la Revolución Industrial, entre 1760 y 1840, había transformado un trabajo artesanal en otro industrial; el hombre, poco a poco, en la historia de la humanidad, iba siendo reemplazado por la máquina. La invención de la máquina a vapor llevó el uso de nuevas tecnologías aplicadas a la producción en masa o en serie.

Sumado a esto, una tendencia a un capitalismo feroz, buscaba con voracidad, multiplicar la producción para generar mayor consumo y, por ende, aumentar las ganancias. Se podía contemplar un cuadro reproducido por una fotografía sin necesidad de ir al Museo de Louvre. Los acordes de una ópera “salían” de las salas de Milán y podían disfrutarse en una casa particular, a través de la magia de un fonógrafo. Los acontecimientos parisinos de la inauguración de la torre Eiffel eran comunicados por los *reporter* a través del telégrafo y llegaban rápidamente a las oficinas de redacción de los diarios de la época y el ciudadano podía leerlas y maravillarse con eso, al otro día de acontecido. El tranvía permitía recorrer la ciudad en un tiempo impensado hasta ese momento. Las ciudades se transforman, se llenan

de ruidos nuevos, de transeúntes nuevos, de luces, de colores, de nuevas voces, de nuevos vestidos. El mundo de la moda y del espectáculo se va a convertir en nuevos productos a comprar, a disfrutar. Y, sobre todo, aparece otro fenómeno que aceleró todos los cambios: la alfabetización. El gran porcentaje de personas que accedían a la lectura, junto a los avances de la prensa, hizo que muchos pudieran enterarse, pudieran llegar al mundo de la **modernidad**. Esa es la tendencia social hacia el final del siglo XIX y es el panorama que inaugura el XX. Este es el marco histórico en el que surgen los movimientos artísticos de **vanguardia**. Uno de los primeros rasgos a considerar es su posición **estratégica**. Toda **vanguardia** supone una estrategia. La misma está dada por:

- a. Tendencia a constituir un grupo que acordaba con una serie de propuestas de cambio detalladas en un texto, conocido como **manifiesto**. En él, se exponían a qué se oponían, qué era lo que querían romper y, en términos metafóricos, trazaban su plan de lucha, es decir, sus nuevas propuestas.
- b. Todas las vanguardias tuvieron una actitud crítica hacia lo establecido como norma, como ley a seguir. Todas repudiaron las leyes, la retórica. Todo lo que suponía orden u obligación estaba vedado en las vanguardias. El grito era el de la **libertad de expresión**.
- c. Generalmente, crearon una **revista** que identificaba la propuesta del grupo. En Latinoamérica, podemos mencionar, por ejemplo, la revista *Martín Fierro*, creada por el grupo martinfierrista; la revista *Amauta*, por el grupo de la vanguardia peruana.
- d. El mayor ataque fue ir contra el **lenguaje**, considerado la mayor expresión de la cultura establecida hacia la que apuntaban. Proponían un descubrimiento de lo que está tapado, adulterado por la cultura contra la que se lucha. De allí que estos movimientos se hayan erigido como instancias no solo artísticas sino políticas ya que concebían al arte como un generador de cambios sociales. En Latinoamérica estuvieron ligadas a las luchas políticas y sociales, en especial, en relación con el reconocimiento del indio y del negro, marginados, ignorados por todos los gobiernos, desde la época de la conquista.

- e. El Lenguaje de la vanguardia proponía ir hacia el habla más que hacia la lengua, ir hacia las formas orales más que hacia las escritas. Una libertad absoluta en la sintaxis, la morfología, la fonética: había que seguir solo la pulsión de creación del momento, como lo demuestran, por ejemplo, poemas del poeta argentino Oliverio Girondo. La **creación de significados nuevos**, la creación de palabras sería el primer instrumento de las vanguardias, generaban palabras distorsionadas o destruidas. Entre las vanguardias europeas, mencionaremos el futurismo italiano, el dadaísmo y el surrealismo.

El **Futurismo italiano** surge, en 1909, con el manifiesto publicado por Filippo Marinetti. Los futuristas italianos proponían una “palabra en libertad”, como la mayoría de las vanguardias poéticas. Admiraban la aceleración de la vida de la modernidad y, en su caso, la ligaban a la estética de la guerra, llegando a resaltar la belleza de una batalla sobre la estética de una obra de arte. Glorificaban, además de la estética bélica, los avances tecnológicos de la vida moderna. En 1912, en el “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, leemos: “Sentado sobre el depósito de gasolina de un aeroplano, con el vientre caliente por la cabeza del aviador, sentí la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Violenta necesidad de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino! Naturalmente, como todo imbécil, tiene una cabeza previsor, un vientre, dos piernas y dos pies planos, pero jamás tendrá dos alas. ¡Apenas lo necesario para caminar, para correr algunos instantes y pararse casi en seguida resoplando!”.⁴ A estos enunciados, le sigue una serie de propuestas que, en definitiva, invitaban a romper con las normas de la lengua escrita, como lo sugiere la siguiente cita: “Es necesario destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen”.

⁴ “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, F. Marinetti, 1912. En línea [Manifiesto Técnico de La Literatura Futurista | PDF | Analogía | Intuición \(scribd.com\)](#)

El **Dadaísmo** surge en 1918 a partir de un manifiesto



Escrito por Tristan Tzara

Los dadaístas se reunían en el Cabaret *Voltaire*, en Zúrich, para leer poesía. Como los demás movimientos vanguardistas, el Dadaísmo atacó las formas tradicionales de la escritura, proponiendo, como lo muestra la figura, una escritura visual que creara tonos y significados no solo con elementos meramente lingüísticos sino, también, gráficos, generando la construcción de *collage*, como se evidencia en “cómo hacer un poema dadaísta, según consta en la cita posterior. La poesía visual propuesta por los dadaístas, los caligramas, provienen de la tradición francesa. Con anterioridad a la poesía dadaísta, el poeta Guilleme de Apollinaire había creado este tipo de poemas: combinación de poesía y arte visual. Proclamaban al arte como una manera de vivir, como una realidad individual que podía mofarse de toda condición impuesta.

El manifiesto, publicado en el Número 3 de la Revista *Dadá*, de Zúrich, da cuenta del ataque hacia la sociedad establecida, de la irritación ante lo impuesto por el capitalismo que, regido por el valor de la mercancía, había hecho de la producción de la obra de arte también un objeto de consumo. Leemos, por ejemplo, fragmentos tales como:

Para lanzar un manifiesto es necesario: A, B, C. Irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c, y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obviedad absoluta, irrefutable, [...] Imponer el propio A.B.C. es algo natural, y, por ello, deplorable. Pero todos lo hacen bajo la forma de cristal-bluff-madonna o de sistema monetario, de producto farmacéutico o de piernas desnudas invitantes a la primavera ardiente y estéril. [...] El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un amiguemeimportismo, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad.⁶

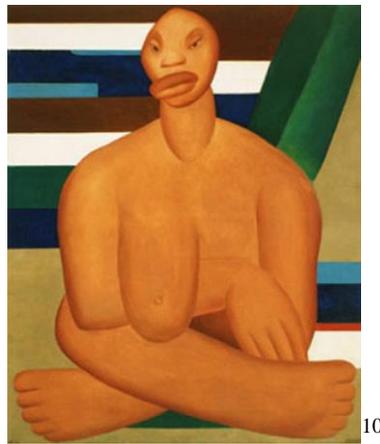
En otro de sus manifiestos, indicaba cómo hacer un poema dadaísta: “Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte en

⁵ ¿Qué es Dadá? ¿Un arte? ¿Una filosofía? ¿Una política? ¿Un verso de fiebre? ¿La religión del Estado? ¿es Dada una energía real? ¿O no es NADA en absoluto? (La traducción es mía).

⁶ Tristan Tzara. *Siete manifiestos dadá*. En línea: [7manifiestosdada textospiratas 02 \(laong.org\)](http://7manifiestosdada.textospiratas.02(laong.org))

En **Latinoamérica** las **vanguardias** surgen alrededor del año 1920 y 1930. En términos de poder ofrecerles un breve panorama, solo tomaremos la expresión de tres vanguardias: la que tiene cabida en Perú, con el movimiento **Amauta**, la de Brasil, el **movimiento Antropofágico** brasilero y la del Río de la Plata, el **movimiento Martinfierrista**. En Latinoamérica, las vanguardias coinciden en un **rescate de lo POPULAR** que se manifiesta en:

- ✓ Lo **popular** asociado a un cierto **primitivismo**, por ejemplo, en el movimiento antropofágico en la vanguardia brasilera. Obsérvese, por caso, “O Negra” “La negra”, una pintura de Tarsila do Amaral, artista plástica fundadora del movimiento junto a los poetas Mario de Andrade y Oswald de Andrade.



En Literatura, como expresión de la vanguardia antropofágica, podemos citar el poema “Atelier” de Oswald de Andrade que evidencia el asombro ante el cambio de la ciudad moderna:

Caipirinha vestida por Poiret

A preguiça paulista reside nos teusolhos

Que nãoviram Paris nem Piccadilly

Nem as exclamações dos homens

Em Sevilha

¹⁰ “O Negra”, “La negra” de Tarsila do Amaral. La reproducción pertenece al libro de Jorge Schwartz, según consta en la bibliografía.

À tua passagem entre brincos

Locomotoras e bichos nacionais

Geometrizam as atmosferas nítidas

Congonhas descora sobre o pátio

Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon

Cortada

Sobre a poeiravermelha

Arranha-céus

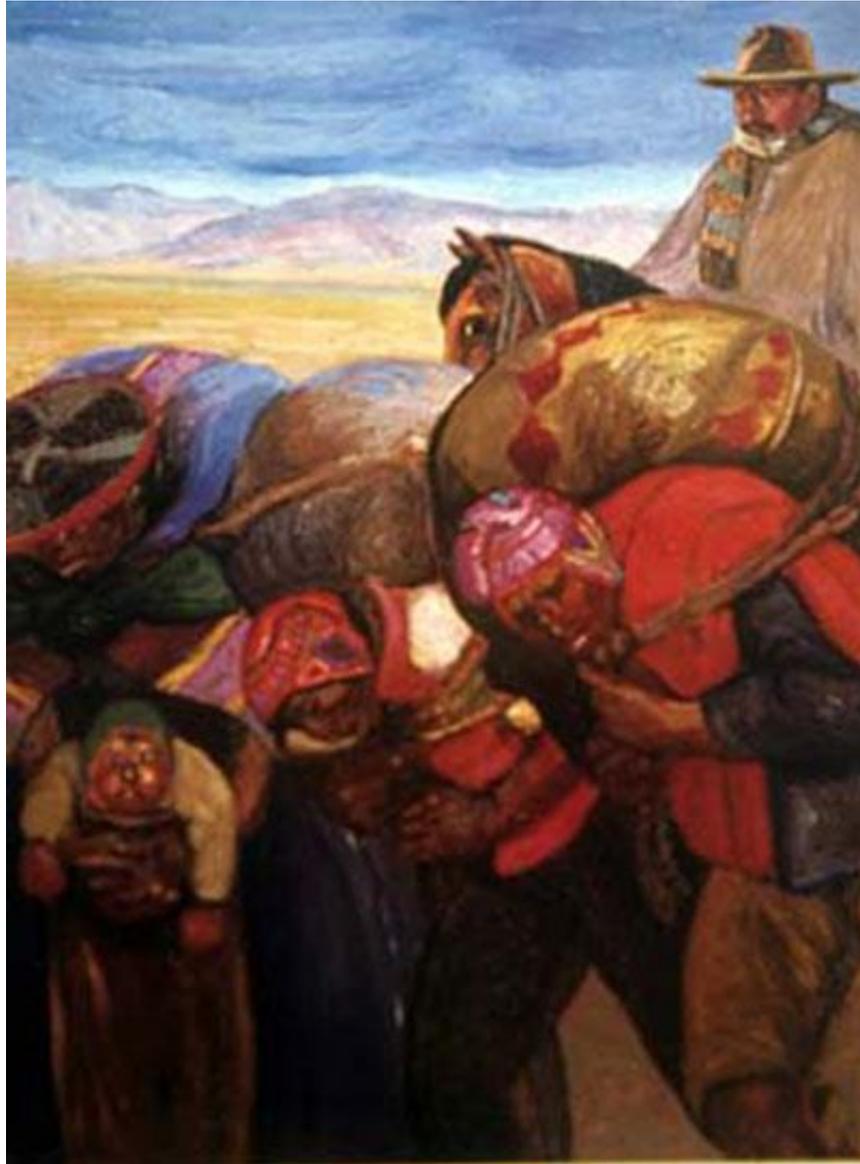
Fordes Viadutos

Umcheiro de café

No silencio emoldurado¹¹

- ✓ Lo **popular** asociado a un **pasado rural**, como ocurre en el muralismo mexicano y en expresiones, como las del artista plástico peruano José Sabogal (1888-1956), autor de la primera edición de la revista *Amauta*, colaborador de la misma y uno de los exponentes principales, junto con otros artistas como Camilo Blas, Carlos Quispez Asín y Julia Codesido, de la vanguardia artística peruana.

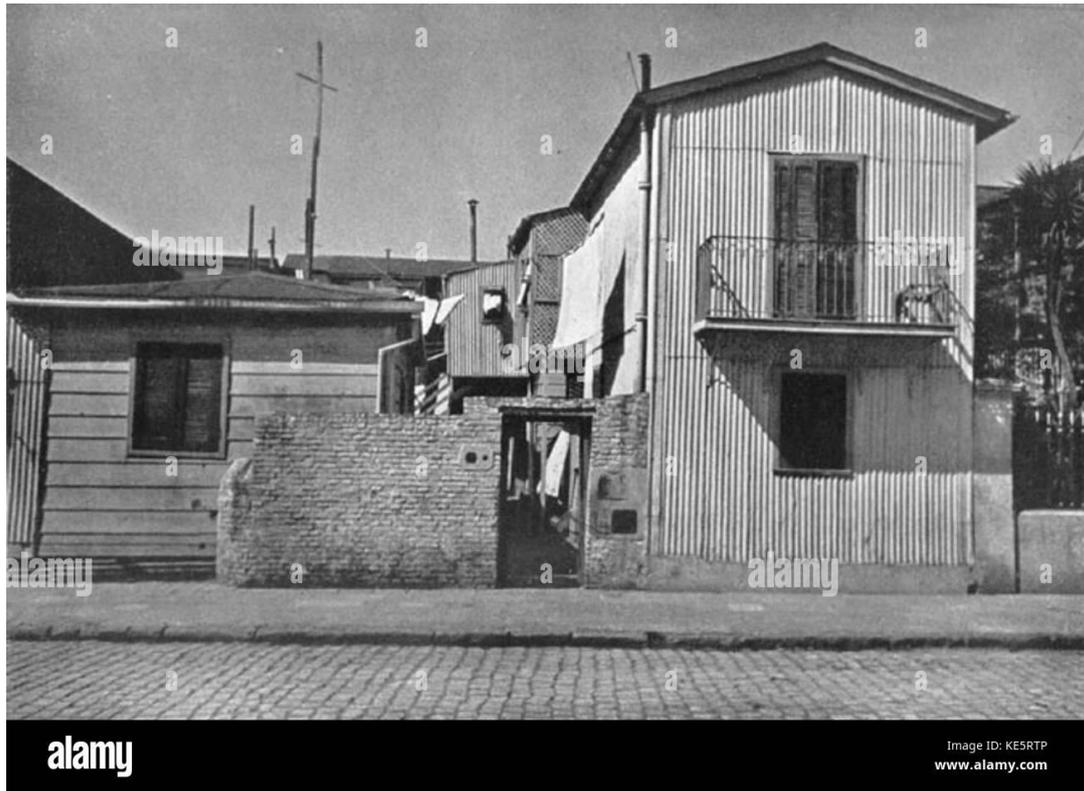
¹¹“Pueblerina vestida por Poiret/ La pereza paulista reside en tus ojos/ Que no han visto jamás París ni Picadilly/ Ni los piropos de los hombres/En Sevilla/ A tu paso entre aretes/ Locomotoras y bichos nacionales/Geometrizan las atmósferas nítidas/Congonhas palidece bajo el palio/De las procesiones de Minas/El verdor en el azul KLAXON/Cortado/Sobre el polvo rojo/Rascacielos/Fords/Viaductos/Un olor a café/En el silencio enmarcado”. (18). El poema “Atelier” de Oswald de Andrade, tanto en su versión en lengua original como en su traducción, pertenece a la edición de Jorge Schwartz, *Fervor de las vanguardias*, según consta en la bibliografía.



12

- ✓ Lo **popular** asociado a lo **cotidiano urbano contemporáneo** y lo **popular** asociado a la visión nacionalista de lo **criollo** y el espacio **suburbano**, fundamentalmente en la vanguardia rioplatense, como lo muestran las fotografías de Horacio Coppola, fotógrafo nacido en Buenos Aires. (1906-2012).

¹². "El gamonal", de José Sabogal. 1925. En línea: <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/1145-vanguardias-e-indigenismo-el-arte-en-el-peru-de-principios-del-siglo-xx>



13



14

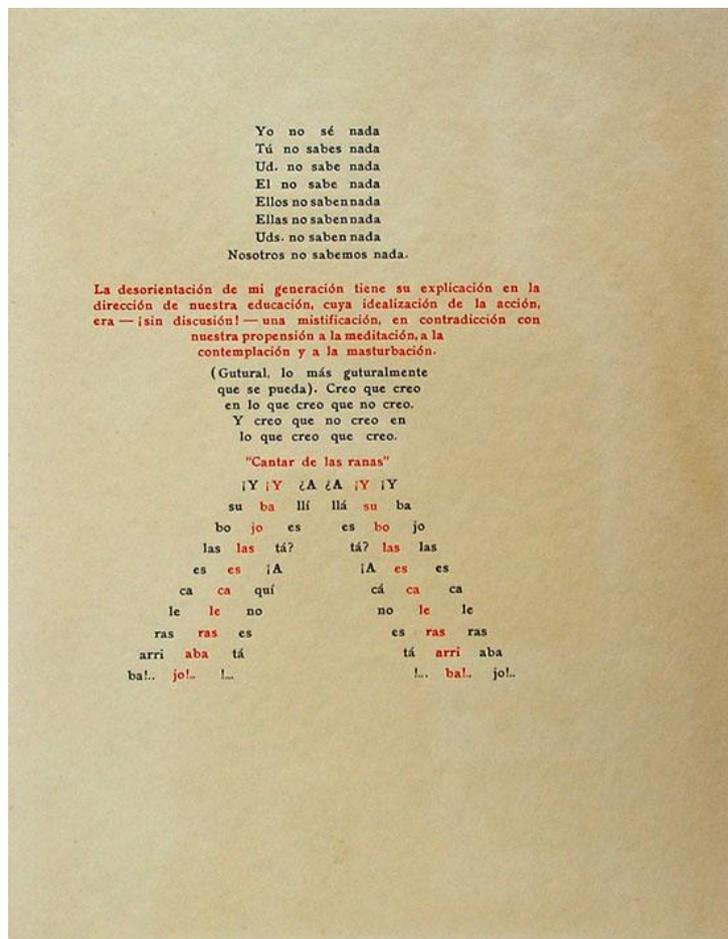
En Literatura, los cambios vanguardistas se aprecian, por ejemplo, en poemas del argentino Oliverio Girondo (1891-1967), como “Mi Lumía”, del último de sus poemarios *En la masmédula* de 1955, cuya reproducción adjunto. Asimismo, para ilustrar estos cambios rupturistas, cabe señalar el caligrama con el que comienza una publicación anterior, de 1932: *Espantapájaros. Al alcance de todos*.

¹³Horacio Coppola, Fotografía “Casas en La Boca”, 1936. En línea: <https://www.alamy.es/foto-horacio-coppola-buenos-aires-1936-casas-en-la-boca-163626982.html>

¹⁴ Pertenece a la serie “Buenos Aires”. En línea: <https://www.malba.org.ar/evento/horacio-coppola-100-anos/>



15



16

¹⁵ Poema "Mi Lumía", en la voz del propio poeta, Oliverio Girondo. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=FUAY5auPsgs>

¹⁶ En línea: [\[Caligrama\], Espantapájaros - Oliverio Girondo \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com).

- ✓ Lo **popular** asociado al **indigenismo** y, en este caso, el mayor ejemplo es la vanguardia peruana, tal como lo muestran las fotografías, por ejemplo, del fotógrafo peruano Martín Chambi (1891-1973).



✓

17

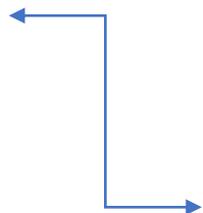
Estas propuestas de ruptura fueron variando, renovándose, teniendo nuevos enfoques y nuevas estrategias pero, en general, siguieron apuntando a lo mismo: transformar los lenguajes de expresión. En la narrativa, esto significó proponer nuevas escrituras que dieran cuenta de las transformaciones de la sociedad, en particular, se vieron transformadas por una contemporaneidad atravesada por la era neoliberal, a partir de los años 90, que significó, sobre todo, un Estado que se desentendió del ciudadano, con políticas económicas que enfatizaron las ganancias de los capitales extranjeros, los grandes holdings en detrimento de las empresas nacionales: el mundo se convirtió en un mundo globalizado en el que las expresiones de la cultura nacional se diluyen, se pierde en los espacios de los shoppings, la vertiginosidad de las comunicaciones, de los viajes aéreos, de las compañías de celulares, de las empresas informáticas, de los iPhone y las transmutaciones informáticas que tienen a robotizar nuestra vida cotidiana, alejándonos de nuestras relaciones afectivas, de la comunicación personal. En *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, André Breton, sostiene que el individuo de hoy no dispone de una orientación para construirse;

¹⁷ “Mujer india con niño”, Keramarca, fotografía de Martín Chambi, 1934, En línea: <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/1145-vanguardias-e-indigenismo-el-arte-en-el-peru-de-principios-del-siglo-xx>.

despojado de un marco político para afirmarse en una lucha común, enfrentado a una multitud de posibilidades ante las que solo puede contar con sus propios medios, transita una crisis de identidad. Aunque está hiperconectado está desconectado con el otro y le cuesta mantener vínculos sociales. Sumado a esto, las tecnologías han generado, paradójicamente, mayor aislamiento. El hombre contemporáneo vive una crisis de identidad por la propia dificultad de ser uno mismo. (Cfr. 13-18). Este es el contexto de producción de la narrativa de los últimos treinta años a la que apuntan nuestros estudios y que es el eje de análisis de este taller.

Llegamos a nuestro tercer paso:

Nuestros escritores: el chileno Pedro Lemebel y el mexicano Mario Bellatin.



6. Tercer paso: Nuestros escritores: el chileno Pedro Lemebel y el mexicano Mario Bellatin

6.a. A propósito de Pedro Lemebel: su vida, su obra, fragmentos de su obra. Actividades.

Cecilia Pichiñán

Pedro Lemebel: Algunos datos sobre su vida y su obra:

Pedro Mardones Lemebel (1952-2015) hijo de Pedro y Violeta, nació a la orilla del Zanjón de La Aguada; luego, a los diez años se mudó a un conjunto de viviendas sociales. Estudió en el Liceo Industrial de Santiago y, posteriormente, cursó estudios en la Universidad de Chile, de donde egresó con un título de profesor de Artes Plásticas.

Sus primeros acercamientos sistemáticos a la literatura ocurrieron en un taller literario a comienzos de los ochenta, oportunidad en la que empezó a escribir cuentos. También participó en algunos concursos menores, como el organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera, que le valió un premio por su cuento "Porque el tiempo está cerca", publicado en una antología de 1983. Forjó redes intelectuales, políticas y afectivas, principalmente con escritoras feministas y de izquierda como Pía Barros, Raquel Olea, Diamela Eltit y Nelly Richard, quienes lo acogieron y vincularon a instituciones que estaban a medio camino entre la cultura marginal de resistencia a la dictadura y la academia oficial. Además de escritor fue artista visual





18



19

¹⁸ Las fotografías contribuyen a observar la propuesta de ruptura del escritor. Con el dúo las *Yeguas del Apocalipsis* realizó potentes y emblemáticas intervenciones.

¹⁹ En esta entrevista, el escritor Pedro Lemebel se refiere al colectivo *Yeguas del Apocalipsis*. De las muchas entrevistas que se le realizaron, hemos elegido esta porque nos permite mostrar la otra cara del escritor de carne y hueso, esa que se escapa de las páginas y que visualiza su acción artística y política.

En 1987, Pedro Lemebel y el poeta Francisco Casas Silva conformaron el colectivo *Yeguas del Apocalipsis*, aún bajo la dictadura de Augusto Pinochet. Este colectivo abrió el debate, enunció, dio a conocer ese otro Santiago, ese otro Chile acallado, marginado, atacado, el de los pobres, el de los travestis. Los suburbios, las tribus urbanas se hicieron visibles no solo con su escritura sino también con su actividad artística, manifestada en *performance*- como la que menciona en la entrevista-, en su programa radial *Cancionero* en Radio Tierra, en sus apariciones públicas, en las portadas de la edición de sus libros, en las fotos incluidas en sus publicaciones. Sin embargo, no alcanza con mencionar estas acciones artísticas ya que *Yeguas del Apocalipsis* también significó alcances político intelectuales que Lemebel y Casas establecieron a lo largo de su trayectoria. Asimismo, las *performances* pusieron en evidencia la construcción del cuerpo como objeto estetizable, la postura crítica frente al sistema artístico, frente a los modelos y rótulos validados como verdades absolutas por el poder dominante, creando espacios alternativos para la expresión artística.

Entrevista en línea: [Entrevista Pedro Lemebel - Retratos, 2011 - YouTube](#)

En 1987 realizó una *performance*, en una reunión de los partidos de izquierda en la Estación Mapocho, donde leyó su manifiesto "Hablo por mi diferencia". Formó junto al poeta Francisco Casas Silva del dúo *Las Yeguas del Apocalipsis* que se caracterizó por irrumpir de manera sorpresiva y provocadora en lanzamientos de libros y exposiciones de arte, transformándose, a poco andar, en un mito de la contracultura. Para esa misma época, Pedro Lemebel adoptó exclusivamente su apellido materno, dejando atrás el nombre con el que había firmado sus primeros trabajos literarios.

En 1995 Pedro Lemebel publicó su primera colección de crónicas, *La esquina es mi corazón* y al año siguiente creó un programa en Radio Tierra, llamado *Cancionero*, donde leía crónicas ambientadas con sonidos y música incidental. A partir de entonces comenzó a convertirse en un cronista urbano que husmeaba por los pliegues más oscuros de la vida cotidiana chilena. Hacia fines de la década de los noventa, ya consolidado como figura literaria en el ambiente local, emprendió su proyección internacional. En el año 2001 incursionó en la novela con *Tengo miedo torero* (su única novela), volumen que permaneció durante más de un año entre los libros más vendidos en el país, además de ser traducido a diversos idiomas. Posteriormente, continuó desarrollando su labor de cronista publicando títulos de crónicas como *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2004), *Loco afán. Crónicas de sidario* (2009), *De Perlas y cicatrices* (2010), *Háblame de amores* (2013). Recopilaciones de crónicas en las que se fue afianzando su singular voz literaria, que mezclaba lo barroco y lo marginal en un tono de provocación.



Características de la escritura de Pedro Lemebel

Si bien al referirnos a su biografía hemos deslizado algunas de las características de su escritura, consideramos necesario puntualizar, en este apartado, ciertos rasgos.

Pedro Lemebel fue el único escritor chileno que se maquillaba y usaba zapatos de taco alto -al menos en público- y que irrumpió de manera casi subversiva en la escena artística nacional, para terminar convirtiéndose en un fenómeno de ventas y popularidad. Entre 1994 y 2002, llevó adelante su programa de radio, *Cancionero*, ya mencionado anteriormente; instancia a la que llegó porque frecuentaba el centro feminista *La Morada*, como amigo de activistas y de escritoras como Diamela Eltit. El centro funcionaba en el mismo lugar que Radio Tierra, en el barrio Bellavista.

Inauguró un estilo literario crítico, mordaz y audaz en el lenguaje, combinando novedosas estructuras a partir de lo coloquial y del reencuentro con las raíces profundas del habla popular e inventando sustantivos, adjetivos y verbos inusitados. Esta particularidad escrituraria condice con que el género *crónico*, hacia fines del siglo XX y principios del siglo XXI, cobra un nuevo sentido. Comienza a mostrar la vida en las ciudades de manera cada vez más cruda y directa, mimetizándose con la realidad-ficción en la que transcurre la vida cotidiana y se borra toda diferencia entre representación y experiencia (Montes, 2014). En

²⁰ La portada de estos libros evidencia su búsqueda artística y su accionar político ya que, en una, *Háblame de amores*, se muestra una foto que condice con el tema recurrente del libro: los relatos de adolescentes marginales y, en la otra, se reproduce el espíritu de provocación.

este sentido, la crónica relata desde otra geografía los mismos acontecimientos, genera la posibilidad de otra lectura y propone nuevos puntos de vista; nuevos, en tanto, ciertas perspectivas que han sido invisibilizadas en la escena pública (Reguillo, 2007).

En esta línea, Lemebel escribió una prosa cargada de ironía, construcciones metafóricas y poéticas, se sirvió de lo tragicómico para narrar el deterioro de las y los enfermos de SIDA, la enfermedad, la muerte, la homosexualidad y el travestismo. En este sentido, renovó la crónica poetizando temas no narrados o narrados de manera simple. Con respecto a la enfermedad, se ha vuelto un tópico de sus textos que pone en primerísimo plano a las travestis enfermas que son arrasadas por el SIDA, principalmente, y otras enfermedades mortales como el cáncer. Relata detalladamente cómo sus cuerpos se vuelven cadavéricos, narra la soledad que conlleva estar infectadas, la extrema pobreza en la que mueren, muchas de ellas. Además, insiste en la importación de este virus, en especial desde Estados Unidos hacia América Latina, como una especie de “nueva colonización por contagio”.

Veamos, entonces, cómo aparecen estas características en su obra

Las clases sociales pobres son retratadas de forma recurrente en sus crónicas, como ocurre en *Háblame de amores* (2013), por ejemplo, en el texto “Los funerales de la Candy”:

Se murió la Candy, niña, repiqueteaban a duelo las campanillas del burdel, las travas esquineras del Santiago viejo [...] La doña trava, dueña del bar Pompadour, donde no entraban maricones pobres, ella, la dama ope, la señora operática, la miss openmian, la lady operada era inverosímil que se fuera a morir. Para no creerlo, si hace poco la vimos con el abanico de avestruz en el mesón atendiendo a su regia clientela. (95). Cómo era posible, si ella se cuidaba tanto del chiste, pero dicen que no fue sida, que se le desató un cáncer en una pechuga, pero si tampoco tenía pechos propios, y por lo mismo, viste que la silicona hace estragos en la carne operada. (97).

EL tema de la enfermedad también es frecuente. Lemebel estetiza este objeto de su narrativa y aún en lo patético de los relatos logra crear belleza. En otro libro de crónicas, *Loco afán. Crónicas de sidario* (2009), advertimos ese tratamiento en un texto como: “Y ahora las luces (Spot: Póntelo-pónselo. Ponte-ponte-pónselo)”.

La propaganda de prevención dirigida a los homosexuales pareciera estar resuelta en el abanico publicitario que multiplica la enfermedad a través de sus diferentes versiones. Así, el sida se espejea entre los productos del mercado, travestido, como un

fetichismo más en el tráfico gitano de la plaga. El sida vende y se consume en la oferta solidaria de la chapita, el póster, el desfile de modas a beneficio, la adhesión de estrellas, los números de la rifa y el súper concert de homenaje post mortem, donde el rockero se viste por un rato de niño bueno, luciendo la polerita estampada con el logo fatal. (97).

Como cronista urbano ("el mejor poeta de mi generación", según el novelista Roberto Bolaño), hizo entrar a toda una corte de locas, de travestis, de mujeres, de voces barriobajeras que registró en sus devenires por las calles santiaguinas, ese lugar que él mismo llamó "la hoguera del desamor". En su obra *De perlas y cicatrices* (2010), en la crónica "La república libre de Ñuñoa (Parece que nos dejó el taxi, Lennon)" advierte:

Desde allí, caminando por sus calles de baldosas quebradas y rejas mohosas, se puede mirar la ciudad de Santiago con cierto orgullo. Como quien ve el país desde su balcón roñoso, tal vez el único que les va quedando a esas casonas de inmigrantes que se instalaron cerca del barrio alto, pero que nunca fueron barrio alto. Apenas la periferia de Providencia, donde sus calles regias decaen en un medio pelo de boliches y paqueterías afraneladas de polvo, sobreviviendo sólo por la tradición añeja que las mantiene en pie. (159).

Un procedimiento narrativo muy frecuente en sus relatos es la parodia a la sociedad burguesa: En *De perlas y cicatrices* (2010), en un texto como "La república libre de Ñuñoa (Parece que nos dejó el taxi, Lennon)", leemos:

Desde Ñuñoa, el habitante puede creerse afortunado de corretear en bicicleta por sus anchas avenidas sombreadas de árboles y ostentar cierta libertad de provincia, cierta pituqueza de pueblo chico, donde no hace falta casi nada: ni las plazas, ni la municipalidad, ni el estadio, ni las universidades, ni tampoco esos colegios clasistas con nombre de santo inglés, donde los hijos de Ñuñoa aprendieron las vocales con acento extranjero. (159).

En Lemebel, el margen se liga a las minorías sociales en general y a las travestis que ejercen la prostitución en particular: En su libro de crónicas: *Loco afán. Crónicas de sidario* (2009), observamos ese aspecto en un texto titulado "Su ronca risa loca".

Después, el travesti regresa a su 'vereda tropical' contando el dinero ganado con su terapia fugaz. Los escasos billetes sustraídos al presupuesto de la familia chilena, que aún no le alcanzan para pagar el arriendo [...] Tampoco para mantener a su mamá y los hermanos chicos, que salen más caros que hobby de la realeza. Su pobre mamita, la única que la comprende, que le arregla la peluca y le echa los condones en la cartera

diciéndole que se cuide, que los hombres, que nunca se suba a un auto con más de uno, que les tome la patente, por si la dejan desnuda y toda quemada con cigarros, como le pasó a la Wendy la semana pasada. (113).

Actividades sobre la escritura de Pedro Lemebel

Los fragmentos anteriores serán analizados en el taller. Para ello se te pedirá que respondas, de forma individual, el cuestionario siguiente. Las preguntas funcionarán como disparadoras para una puesta en común, al final del taller.

Cuestionario sobre los fragmentos de Pedro Lemebel:

- ¿Cuál es la temática o temáticas tratadas en los fragmentos de las crónicas citados?
- ¿Cuál es la posición del narrador en cada fragmento?
- ¿Cómo aparecen los cuerpos travestis que protagonizan los relatos, con qué palabras se los define?
- ¿Con qué palabras, con qué adjetivos o construcciones semánticas crea una estetización de lo que podríamos considerar “lo feo”?
- ¿Cómo aparece el tratamiento de la ironía en los fragmentos citados?
- ¿Podrían diferenciar el vocabulario coloquial de aquel que tiene otro registro? ¿Qué vocablos novedosos o poco conocidos para ustedes aparecen? Cítenlos y definan, con sus palabras, a qué hacen referencia en el cotexto de producción.

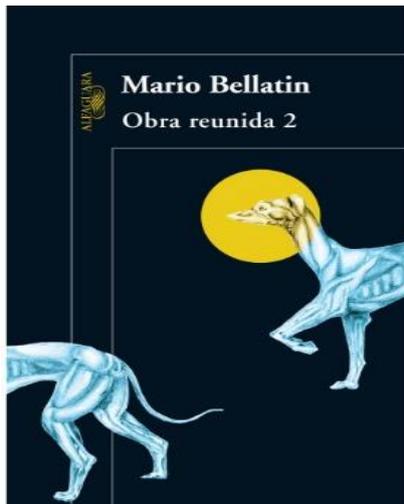
6.a. A propósito de Mario Bellatin: su vida, su obra, fragmentos de su obra. Actividades.

Silvina Celeste Fazio



Mario Bellatin es un escritor mexicano nacido en el año 1960. A los cuatro años, se fue al país natal de sus padres, Perú, país en el que estudió Teología y Ciencias de la Comunicación y donde publica su primer libro, *Mujeres de sal* (1986). Posteriormente, estudió cine en Cuba. En 1995, volvió a México y continuó publicando allí.

Bellatin dirige, desde 2000, una escuela de escritura en México llamada Escuela Dinámica de Escritores. Ocupó varios cargos directivos (del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de la Escuela Dinámica de Escritores en la Ciudad de México) y ha recibido muchos reconocimientos literarios, entre ellos, el Premio Xavier Villaurrutia, el Premio de Narrativa José María Arguedas y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso.



Su prolífera producción —traducida al inglés, al alemán y al francés— incluye novelas, obras de teatro y guiones cinematográficos. Entre ellos, se destacan *Efecto invernadero* (1992), *Damas chinas* (1995), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), *Perros héroes* (2003), la novela breve *Salón de belleza* (1999) y más de una veintena de títulos más.



Su figura de autor se conecta fuertemente con su obra, la que muchas veces exhibe marcas autoreferenciales. A las reseñas biográficas corrientes, se le suma la alusión de que Mario Bellatin, de carne y hueso, tiene un brazo ortopédico. Su narrativa indaga recurrentemente sobre la orfandad, la enfermedad, lo deforme, lo monstruoso.



Es difícil encasillar su producción en un género en particular, dado que constantemente atenta contra los moldes y lo prefigurado. Su escritura juega con lo fragmentario, lo intertextual (incluso con el arte fotográfico); es disruptiva, ya que así puede representar los bordes, los estados marginales del ser social e individual dando cuenta del desamparo, la desolación y la decadencia. Por eso, muchas veces su lectura inquieta —hasta puede generar repulsión— y, con ello, interpela a quien se acerca a sus páginas.

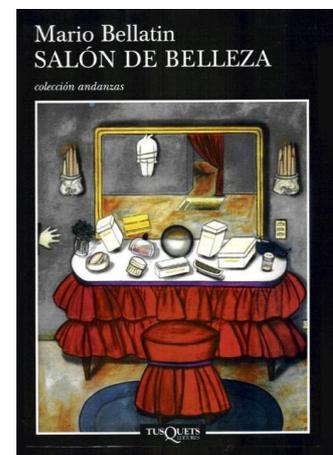
Los críticos coinciden en subrayar su estilo experimental y su inclinación por narrar la violencia y lo anómalo. Su obra explora los límites y la creación de lo ficticio más que los acontecimientos en sí mismos. Los universos creados escapan de las reglas sociales y se ajustan a leyes propias, proyectando climas inquietantes y desolados. Muchas veces, las tramas de sus narraciones se vinculan con el tema de la enfermedad y la muerte y explicitan las huellas que éstas dejan en los cuerpos. Esos cuerpos se presentan deformados, dolientes, excluidos socialmente. Por ejemplo, en *Perros héroes*, su protagonista encarna a un hombre inmóvil y déspota que representa la marginalidad extrema tanto por su condición social como por deteriorada su salud. Los cuerpos se muestran como desechables, sin ninguna posibilidad de identidad más que sus propias marcas fatales. A menudo, esta representación de la enfermedad y su registro corporal se vinculan con la presencia de los animales, figuras con las que establecen relaciones patéticas y que operan como espejos de lo fétido, de lo raro.

²¹ Entrevista realizada al escritor Mario Bellatín por la cátedra Alfonso Reyes “La memoria en *Salón de Belleza*”. [MARIO BELLATÍN - La memoria en Salón de belleza - YouTube](#)

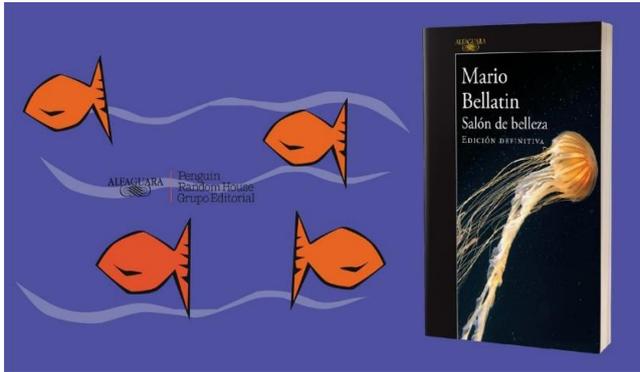
Junto a escritores como Juan Villoro, Bellatin sigue una tradición muy arraigada en la literatura mexicana, la que se ocupa de narrar la violencia en América Latina, específicamente, en México. Su obra se pregunta por los modos en que la literatura puede y debe narrar el horror. Al escenificar esa violencia, se pone en discusión la propia idea de comunidad, por eso, sus personajes suelen estar excluidos de todo contrato social y habitan los márgenes. Es la constante amenaza de la muerte la que acecha y pone en riesgo el sentido de la identidad, ya que separa y aísla. Son personajes ajenos a todo derecho y que construyen espacios donde poder huir de ese estado de abandono.

Un ejemplo de ello es su novela breve, *Salón de Belleza*. En ella, se narra la transformación de un espacio de belleza (una peluquería) en un moridero (lugar donde morir). Esa dramática transformación es realizada por el antiguo peluquero —travesti—, quien albergará a enfermos terminales afectados por un virus que no se nombra, pero que se infiere que es SIDA. Pero ¿quiénes son admitidos en el moridero? Sólo aquellos que estén desahuciados, excluidos del sistema social que no tienen otro lugar en el que transcurrir sus últimos días. En el salón, ubicado en el centro de un barrio marginal, se destaca la presencia de un acuario, cuyos peces irán mostrando su decadencia a medida que también se encrudezca la enfermedad de los abrigados en el moridero. Reflejan, en una relación patética, la descomposición y la muerte: cómo la belleza ha sido desplazada por lo mórbido y lo fétido.

La obra narra la experiencia de la muerte dramática y representa cómo los marginados anteriormente, los abandonados, los que están solos son otra vez aislados, ahora en esta especie de confinamiento al que la sociedad también repele. El salón es un lugar residual que alberga cuerpos igualmente residuales. Se funda una suerte de comunidad que reúne a todos los desahuciados ante el miedo a morir en soledad y que incluirá, hacia el final de la historia, al propio regente.



Fragmentos de *Salón de belleza*, Mario Bellatin



¿Qué leer en ellos?

◆ **Recurrencia de la presencia animal; relación patética entre lo humano y lo animal; transformación del espacio: pasaje de lo bello a lo fétido:**

“Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. Tal vez sea que el agua corriente está llegando con demasiado cloro o quizá que no tengo el tiempo suficiente para darles los cuidados que se merecen. Comencé criando Guppys Reales. Los de la tienda me aseguraron que se trataba de los peces más resistentes y por eso mismo los de más fácil crianza. En otras palabras serán los peces ideales para un principiante. Además tienen la particularidad de reproducirse rápidamente. Se trata de peces vivíparos, que no necesitan un motor de oxígeno para que los huevos se mantengan sin que el agua deba cambiarse todo el tiempo. La primera vez que puse en práctica mi afición no tuve demasiada suerte. Compré un acuario de medianas proporciones y metí dentro una hembra preñada, otra todavía virgen y un macho con una larga cola de colores. Al día siguiente el macho amaneció muerto. Estaba echado boca arriba en el fondo del acuario, entre las piedras blancas con las que recubrí la base. De inmediato busqué el guante de jebe con el que teñía el cabello de las clientas y saqué el pez muerto. En los días siguientes nada importante ocurrió. Simplemente traté de darles la cantidad correcta de comida para que los peces no sufrieran de empacho ni murieran de hambre. El control de la comida ayudaba además a mantener todo el tiempo el agua cristalina. Cuando la hembra preñada parió se desató una persecución implacable. La otra hembra quería comerse a las crías. Sin embargo, los recién nacidos tenían reflejos poderosos y rápidos que momentáneamente los salvaban de la muerte. De los ocho que nacieron sólo tres quedaron vivos. Sin ninguna razón visible, la madre murió a los pocos días. Esa muerte fue muy curiosa. Desde que parió se quedó estática en el fondo del acuario sin

que la hinchazón de su vientre disminuyera en ningún momento. Nuevamente tuve que ponerme el guante que usaba para los tintes. De ese modo saqué a la madre muerta para arrojarla por el excusado que hay detrás del galpón donde duermo. Mis compañeros de trabajo no estaban de acuerdo con mi afición a los peces. Afirmaban que traían mala suerte. No les hice el menor caso y fui adquiriendo nuevos acuarios, así como los implementos que hacían falta para tener todo en regla. Conseguí pequeños motores para el oxígeno, que simulaban cofres del tesoro hundidos en el fondo del mar. También hallé otros en forma de hombres rana de cuyos tanques salían constantemente las burbujas. Cuando al fin conseguí cierto dominio con otros Guppys Reales que fui comprando, me aventuré con peces de crianza más difícil. Me llamaban mucho la atención las Carpas Doradas. En la misma tienda me enteré de que en ciertas culturas es un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí comenzó a sucederme lo mismo. Podía pasarme varias horas admirando los reflejos de las escamas y las colas. Alguien me contó después que aquel pasatiempo era una diversión extranjera.

Lo que no tiene nada de divertido es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen donde morir. Además del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. Pero volviendo a los peces, en cierto momento llegué a tener decenas adornando el salón. Había adaptado pequeños acuarios para las hembras preñadas, que luego separaba de sus crías para evitar que se las comieran después de nacer. Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior. Algunas de las peceras las utilizo para guardar los efectos personales que traen los parientes de quienes están hospedados en el salón. Para evitar confusiones coloco una cinta adhesiva con el nombre del enfermo. Allí guardo las ropas y también las golosinas que de cuando en cuando les traen. Solamente permito que las familias aporten dinero, ropas y golosinas. Todo lo demás está prohibido”.

♦Violencia y marginalidad; enfermedad y discriminación; presencia de lo animal:

“Es curioso ver cómo los peces pueden influir en el ánimo de las personas. Cuando me aficioné a las Carpas Doradas, además del sosiego que me causaba su contemplación,

siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer por las noches. Ya sea una vincha, los guantes o las mallas que me ponía en esas ocasiones. Pensaba que llevar puesto algo de ese color podía traerme suerte. Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda desatacaros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales siempre los trataban con desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos. Desde entonces y por las tristes historias que me contaban, nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía donde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar. Regresando a los peces, pronto me aburrí de tener exclusivamente Guppys y Carpas Doradas. Creo que se trata de una deformación de mi personalidad: muy pronto me canso de las cosas que me atraen. Lo peor es que después no sé qué hacer con ellas. Al principio fueron los Guppys, que en determinado momento me parecieron demasiado insignificantes para los majestuosos acuarios que tenía en mente formar. Sin remordimiento alguno dejé gradualmente de alimentarlos con la esperanza de que se fueran comiendo unos a otros. Los que quedaron los arrojé al excusado, de la misma forma como lo hice con aquella madre muerta. Así fue como tuve los acuarios libres para recibir peces de mayor jerarquía. Los Goldfish fueron los primeros en que pensé. Pero dándole vueltas al asunto recordé que eran demasiado lerdos, casi estúpidos. Yo quería algo colorido pero que también tuviera vida, para así pasarme los momentos en los que no había clientas observando cómo se perseguían unos a otros o se escondían entre las plantas acuáticas que había sembrado sobre las piedras del fondo”.

◆Relación entre enfermedad y cuerpo; repulsión y abyección; travestismo:

“Me preocupa mucho saber quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza en mi cuerpo. Hasta ahora tengo sólo atisbos, sobre todo signos externos tales como la pérdida de peso, las llagas y las ampollas que comenté. Nada se ha desarrollado en mi interior. Me refería hace unos momentos al hedor y la costumbre, porque mi nariz ya casi no percibe los olores. Me doy cuenta por las muecas de asco de los que vienen defuera apenas ponen un pie en este lugar. Por eso conservo con agua y con dos o tres raquítricos peces uno de los acuarios. Aunque no le doy los cuidados de

antes, me da la idea de que algo fresco aún se mantiene en el salón. Pero hay razones desconocidas que me impiden darle la dedicación que se merece. Ayer, por ejemplo, encontré una araña muerta flotando patas arriba.

Antes de convertirse en un lugar usado exclusivamente para morir acompañado, el salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche. Era buena hora para hacerlo, pues muchas clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde está ubicado el establecimiento. En un letrero colocado en la entrada, se señalaba que era un local donde recibían tratamiento de belleza personas de ambos sexos. Sin embargo, era muy reducido el número de hombres que cruzaba el umbral. Sólo a las mujeres parecía no importarles la atención de unos estilistas vestidos casi siempre con ropas femeninas. El salón está situado en un punto tan alejado de las rutas de transporte público que para viajar en autobús hay que efectuar una fatigosa caminata. En el local trabajábamos tres personas. Dos veces a la semana mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines y tras cerrar las puertas al público partíamos con dirección a la ciudad. No podíamos viajar vestidos de mujer, pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones. Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar en cuanto llegáramos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna avenida transitada, ya travestidos nuevamente, ocultábamos los maletines en unos agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria. Había momentos en que nos cansaba tanto cambio de ropa, y si bien con eso no se ganaba dinero, buscábamos algo de diversión dentro de algunos cines donde proyectaban de manera continuada películas pornográficas. Los tres lo pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño. El paseo por el centro duraba hasta las primeras horas de la madrugada. Entonces volvíamos por los maletines y regresábamos a dormir al salón. En la parte trasera habíamos construido un galpón de madera donde dormíamos hasta el mediodía. Los tres juntos en una cama enorme”.

◆Marginalidad y enfermedad; transformación de lo bello en horroroso:

“La primera vez que acepté a un huésped, lo hice a pedido de uno de los muchachos que trabajaba conmigo. Ya señalé que antes habíamos dado cobijo a una que otra persona herida por las Bandas de los Matacabras o de asaltantes que merodeaban por la ciudad, pero en esas ocasiones se había tratado sólo de alojamientos temporales. Pasado un tiempo,

los heridos solían abandonar el salón por sus propios medios. Pero aquella vez uno de los compañeros que trabajaba conmigo me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no querían recibirlo en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa era morir bajo uno de los puentes del río que corre por la ciudad. En efecto, hasta ese lugar lo habían llevado unos vagabundos, que para mitigarlos escalofríos que lo acometían, lo abrigaron con unos cartones que habían conseguido en las cercanías. El muchacho que trabajaba conmigo me rogó que lo recogiéramos. Acepté sin pensar mucho en las consecuencias. Si me hubieran hecho ese pedido en otro momento, jamás habría permitido que mi salón de belleza se convirtiera en un Moridero”.

◆ **Cuerpo y enfermedad; decadencia y soledad:**

“Los primeros síntomas del mal los sentí en el cuerpo cierta mañana que desperté más tarde que de costumbre. Fue un amanecer bastante curioso. Con las primeras luces del alba me sobresaltó una pesadilla. Soñé que regresaba al colegio donde estudié la primaria y nadie me reconocía. Si bien es cierto que en apariencia tenía el mismo aspecto infantil, había algo en mí que delataba el paso de los años. Era algo así como un hombre viejo en un cuerpo de niño. Pasé revista a mis compañeros de salón y a algunas profesoras. Eran los mismos con los que había estudiado, pero me trataban como a un desconocido al que le tuvieran miedo. Finalmente, mi madre fue a recogerme a la salida y con ella ocurrió lo mismo. Había ido por mí y sin embargo no sabía quién era. Desperté con una profunda tristeza. Sobre todo, por haber visto a mi madre, que había muerto poco después de mi huida al norte del país. Ya antes de abandonarla se quejaba con frecuencia. Siempre decía estar enferma y recuerdo que muchas horas de mi infancia las pasé en grandes hospitales acompañándola para que se sometiera a una de sus innumerables revisiones. Cuando desperté sentí una gran angustia. Me levanté, salí del galpón y me eché agua en la cara. Luego regresé a la cama y me dormí hasta cerca de las diez de la mañana. Me sobresaltaron los fúnebres sonidos que venían del salón principal. Los huéspedes se estaban quejando por la falta de atención. A muchos había que cambiarles los pañales y a otros que acompañarlos hasta el excusado detrás del galpón. En uno de estos viajes noté el brote de la enfermedad. De paso me miré en el pequeño espejo que reservaba para afeitarme y vi un par de pústulas en la mejilla derecha. No tuve

necesidad de palparme los ganglios para ver si estaban inflamados. Ya entonces tenía la suficiente experiencia para reconocer el más sutil de los síntomas”.

Actividades

Para abordar la escritura de Mario Bellatín, te proponemos que respondas a estas preguntas, basadas en los fragmentos de su novela *Salón de Belleza*.

- ¿Qué se cuenta en los textos?
- ¿Cómo se posiciona el narrador: dentro o fuera de los hechos que presenta? ¿Cómo advertimos su voz en cada fragmento?
- ¿Qué secuencia temporal sigue cada texto?
- ¿Qué simbolizan los animales en los apartados elegidos?
- ¿Qué menciones hay sobre el cuerpo y su vínculo con la enfermedad?
- ¿Aparece el recurso del humor, la ironía y la abyección? ¿En cuál texto? ¿Cómo se reconoce en cada uno?
- ¿En qué partes surge el lenguaje poético y en cuál el lenguaje cotidiano?
- Elegir tres palabras que resuman el efecto que les provocó la lectura de estos textos.

7. Bibliografía general

- Antelo, Raúl. “Veredas de enfrente: Mantinierrismo, ultraísmo, modernismo”. En: <http://revista-beroamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5078/5236>
- Bellatin, Mario. *Salón de Belleza*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.
- Cornejo Polar, Antonio. “El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el ‘Diálogo’ de Cajamarca”. *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte. 1994, pp. 19-80.
- ----- “Introducción” en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte. 1994, pp. 5-17.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz Editores. 2010.
- Le Breton, David. *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Ed. Siruela, 2016.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Buenos Aires: Seix Barral. 2009.
- ----- *De perlas y cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral. 2010.
- ----- *Háblame de amores*. Buenos Aires: Seix Barral. 2013.
- Lienhard, Martín. “La irrupción de la escritura en el escenario americano. El ‘descubrimiento’ y el fetiche de la escritura” en *La voz y la huella*. La Habana: Casa de las Américas. 1990, pp. 27-55.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2012. pp. 127-156.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio (1875-1914)*. Buenos Aires: CRÍTICA. Grijalbo Mondadori. 1998.
- ----- *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: CRÍTICA. Grijalbo Mondadori. 1998.
- Montes, Alicia Susana. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor. 2014.
- Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin.” *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* 32: 2003, 1:25-38.
- Quintana, Isabel A. “Poéticas de la desolación: comunidad y violencia en las narrativas de Mario Bellatin y Juan Villoro.” *Signos Literarios*: 2007, 5:129-143.
- Rama, Ángel. “Literatura y cultura”. *La transculturación narrativa en América Latina*. Barcelona: Siglo XXI. 1986, pp.11-57.
- Reguillo, Rossana, “Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie” *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. La Plata: Graciela Falbo Editora. Ediciones Al Margen. 2000.

- Schwartz, Jorge. *Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2016. pp. 1-100.
- -----*Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2016. pp. 125-199.
- Vaggione, Alicia. "Literatura /enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin LXXV: 2009, 227:475-486.
- Verani, Hugo. "Estrategias de la vanguardia". En, Pizarro, Ana María (Org.) *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Volumen 3. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 75 a 88.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Documentos. Mendoza: Ed. Universitaria de Cuyo. 2011.
- -----"Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana LXXV: 2009, 227:487-504*.