

CANTERA

VIOLENCIA



VIOLENCIA

Como sabemos, todo acto de cultura es también un acto de barbarie. Desde Homero hasta Bolaño, la violencia ha sido un elemento intrínseco, casi un sinónimo, con el de cultura. Sin embargo, la violencia no es solo la representación de actos atroces o abyectos. La violencia es también el uso literario de la lengua, esa búsqueda por traspasar los límites, por proferir lo innombrable, por decir aquello que no queremos que se diga. La violencia puede destruir y pervertir, pero puede a la vez crear los versos más hermosos, darle al lenguaje su capacidad de renovarse una y otra vez.

CANTERA

**REVISTA LITERARIA
NÚMERO 7
AGOSTO 2016**

WWW.REVISTACANTERA.COM

[@REVISTACANTERA]

EDITOR PRINCIPAL

Alejandro Arturo Martínez

[@alexm]

EDITOR ADJUNTO

Gabriela La Rosa

[@G_Lrs]

DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO

Rafael Ottavi

[@MAGNUSMEMOIR]

PORTADA Y FOTOGRAFÍAS

Ivette Díaz

SUMARIO

7 CONMIGO

POR BEATRIZ MÜLLER

9 EL MURO

POR PAMELA RAHN

10 TRES POEMAS

POR MAR RAYÓ

11 VIOLENCIA LEGAL CONTRA

• VIOLENCIA LEGÍTIMA

POR SAMUEL D. ZEPEDA L.

15 LA NATURALEZA DEL HOMBRE

• ABARCA SISTEMAS COMPLEJOS

POR IVETTE DÍAZ

25 (ALGUNOS) ASEDIOS TEÓRICOS

• (INCONCLUSOS) A LA VIOLENCIA

• URBANA EN VENEZUELA

POR DANIUSKA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

31 URBE

POR ANDRÉS IGNACIO TORRES

35 LA FALTA COMO POTENCIA EN

• LA MIRADA DEL PÁJARO

• TRANSPARENTE DE MARIO BELLATÍN

POR MICHELA LAGALLA SIGNORILE

42 TRAMA. MATERIA. BUCLE.

POR C.L. ANDRADA

COLABORADORES

BEATRIZ MULLER es tesista de la escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello. Ha publicado textos de ficción en distintas revistas nacionales e internacionales.

MAR RAYÓ (Palma de Mallorca, Islas Baleares, España) es gestora cultural especializada en fomento y dinamización de la lectura, el libro y las bibliotecas. Ha acompañado, con sus versos, las fotografías de Mostrador: tapetes i diretes (PalmaPhoto 2015) y los diseños de Angie Vallori para el proyecto Gubbons, además de exponer su poesía blackout en Blackout Poetry 2014 (Galería Fran Reus, Palma). Asimismo, algunos de sus poemas han sido publicados en Digo.Palabra.Txt. Más información: <https://about.me/marrayogonzalez>

PAMELA RAHN SÁNCHEZ Caracas, Venezuela, 1994. Realizadora Cinematográfica, Mención Guión. Mis poemas han sido publicados en distintas revistas online, entre ellas, Cráneo de Pangea, Hologramma, Errr-magazine, Enfermaria6, Sorbo de letras, DigoPalabra.txt, Revista. tn, Operación Marte, Casquivana, Estabanlocos, entre otras y en los fanzines PorqueTiemblan, Obituario #25, Mala Digestión, Canibalismos #7, Café Molotov y Veintisiete: A de Ausencia, también formo parte de la antología HOT BABES de Editorial Ojo de Pez y de la Antología Anónimos 2.3 de Editorial El Dispensario. Invitada al Recital "Joven Poesía Reunida", organizado por LaMajaDesnuda y al Jamming

Poético en el Ateneo de Caracas Creadora del Fanzine B/POLAR. Poeta con el ferviente deseo de saber volar. Tengo un perro de 100 años, una biblioteca de 1000 libros y una ciudad que no ha nacido.

IVETTE DÍAZ ESPÍN (Caracas, 1992) Realiza sus estudios en la UNEARTE Armando Reverón en la mención de Medios Mixtos (2010/2015) obtiene la mención publicación en el trabajo especial de grado titulado: "Bestiario: aproximación fotográfica a los salvaje/animal en el humano". Desde el año 2014 se desempeña en el oficio audiovisual como diseñadora de producción, ilustradora y ambientadora en set. Ha participado en diversos salones y muestras colectivas en el país: Interludio 2, Galería GBG Arts (2013), Interficies Imaginables, Museo Jacobo Borges (2014), Meridafoto, Espacio GAF (2015), Desnudar el poder, Galería La Vaquera (2016), entre otras.

SAMUEL DAVID ZEPEDA LÓPEZ Samuel David Zepeda estudió Filosofía (UNAM) y actualmente estudia Letras. Es profesor de ética en la UIC. Transita entre la literatura, la ética y la política. Su vida ha estado muy involucrada a la UNAM.

ANDRÉS IGNACIO TORRES (Valencia, 1996). Estudiante de Ingeniería de la Computación en la Universidad Simón Bolívar, en donde también es preparador de apoyo del Departamento de Literatura y su revista, Estudios. En 2015 ganó el

concurso de relatos de ciencia ficción "Toparquía" de la Fundación Editorial "El Perro y La Rana" (publicación pendiente) y en 2016 obtuvo el primer lugar en el concurso de cuentos "José Santos Urriola" del Decanato de Estudios Generales de la Universidad donde cursa sus estudios. Ha sido publicado en la revista Canibalismos, y espera publicación en la revista Universalía.

C.L. ANDRADA (Mérida, 1984). Licenciada en Filología Hispánica. Ha sido editora adjunta del fanzine cultural Sara Mago. Ha publicado en la antología Sangrantes (Origami, 2013). Es autora de Morfina añeja (Ediciones en Huida, 2016).

DANIUSKA GONZÁLEZ nació en Cuba en 1967 y ha vivido en Venezuela desde 1993, es doctora en Literatura Hispanoamericana; actualmente reside en Chile donde se desempeña como académica universitaria. Su línea de investigación es la literatura latinoamericana contemporánea, las Representaciones de la violencia política y urbana latinoamericana y caribeña en la narrativa, y la obra de Roberto Bolaño. Ha publicado libros de crítica literaria y de poesía.

MICHELLE LA GALA SIGNORILE (1994) Actualmente cursa el cuarto año de Letras en la Universidad Católica Andrés Bello. Escribe y traduce poesía.





CONMIGO

Por
**Beatriz
Müller**

Ultimo sábado de Enero y comienzan a asomarse unos rayos de sol. La luz sale y se vuelve a esconder por la indecisión de un día nublado, blanco y fresco que a media mañana tiene cara de estar amaneciendo. Los perros duermen, el vecino abre su bodega tarde, el patio se ensucia y de lejos se oye gritar al vende castañas. Yo intento desayunar en paz pero los zancudos no me dejan, me pican, me zumban en los oídos se me paran en las piernas y la espalda, vuelan por encima de mi cabeza y me ponen de mal humor. No termina de llover pero sopla una brisa fuerte que sigue llenando el patio de hojas.

Me gusta el viento, me gusta el polvo regándose por toda la casa, las nubes, las ramas de los árboles batiéndose, me gusta cómo el día intenta aclarar. Pienso en la ciudad; en sus calles sucias y sus remolinos de polvo y bolsas de chucherías, en los semáforos. Pienso en el centro y su alboroto de Ministerios y bancos, en el Bulevar, en el Este y sus calles medio limpias, en los cines, también pienso en la montaña, en subirla a pie y en el pobre y entristecido teléfonico. Pienso en los amigos y las obligaciones, pienso también en el trabajo y en ti que te has ido.

Sigo pensando en la ciudad cuando hay sol y el cielo está azul y limpio, en los zamuros y su vuelo que es para mí el más interesante de todos, en las librerías y sus eventos de lugar recién inaugurado. Pienso en esa ciudad cuando se encharca, en su cielo a veces gris y pesado, en los motorizados con bolsas en los pies, en el tráfico y el olor a remojado del transporte público. Me veo entre el gentío con mi bolso lleno de cosas y de nuevo pienso en ti que caminas por la calle bajo el ojo de delincuentes y santos.

La mañana se pone extraña;
entre opaca y brillante y
comienzo a sentirme triste.
Llueve un poco y los perros se
acurrucan en su almohada, mi
madre se queja de dolores y mi
abuela cocina en este sábado
largo y decrépito que se ha hecho
viejo a lo largo del día.

Me asomo por la ventana y
veo una bandera que es de
mentira, calles de mentira por
donde circulan carros también
de mentira, calzadas por donde
caminan personas de mentira
con vidas de mentira, hombres
con lentes de imitación, mujeres
con bolsos de semicuerdo,
niños con teléfonos de
mentira. Sigo contigo en la
cabeza entre pensamientos
llorones haciéndole funerales y
novenarios a lo poco que queda
de ti que te fuiste como lo hiciste
desde un principio y como lo
harás siempre por los siglos de
los siglos objeto de mi angustia
ante cada partida sin obra ni
gracia ni del espíritu santo amén...

A media tarde va saliendo el sol,
los pájaros se oyen alborotados,
los perros se estiran pero yo
siento todavía algo húmedo:
la tristeza constante goteando
dentro de mí desde la boca al
estómago y el día me parece
feo, ya no me gustan las hojas ni
la brisa y tampoco me gusta la
lluvia porque es como si todo se
pusiera a llorar conmigo.

Pamela Rahn

EL MURO

**ASÍ COMENCÉ A LATIR
SOBRE LAS PIEDRAS
- JESÚS SERRA**

Un muro tras otro muro se rompe. Ya no hay ruido, ni ceremonias, ni cuerpos que se arrastran apretados unos contra otros. Ya no existen contrariedades, ni insultos que reemplacen este cuerpo que ahora es mío y me posee. El viento es cómplice de mis días felices y de los momentos en que entiendo que sonreír no se deriva precisamente de la verdad, sino de algo que viene mas de adentro. Todo lo que pesa se ha vuelto mi cura, lo entiendo cuando lloro y mis lágrimas arden sobre las piedras. Tropezó y el muro es el fiel recordatorio de que mis labios están resacos y la acuosidad de mis pupilas es cada vez peor. Entiendo que mis ojos son organismos que se mueven, se abren y se observan, pero no logran entender su propia ceguera. Entiendo que el naufragio es dejar de respirar la tinta que se cuece por dentro de mi piel.

muerto el perro
no muere la rabia
sólo la carne
-
sólo
la carne

decidme

en qué isla no hay ratas
y podredumbre cientos
de botas desaparejadas hundidas
en el barro soldados
escondidos en túneles y
cuevas masticando
el cuerpo carbonizado
de los caídos
y todos

asegurando luchar por
una paz que en realidad
no quieren porque
la paz es silencio
y entonces

decidme
entonces

qué sería de ellos

TRES POEMAS POR MAR RAYÓ

buscáis mujeres que os llenen
el estómago como lo harían
vuestras
madres preñáis sus vientres de
peces
muertos vientres de mujeres
cuerdas mujeres
bellas todas
ellas
y

vosotros

cebáis sus cuerpos
de extrema
locura

VIOLENCIA LEGAL CONTRA VIOLENCIA LEGÍTIMA.

EL ESTADO Y SU ESTADO DE DERECHO CONTRA EL
PUEBLO Y SU ESTADO DE REBELIÓN

Por Samuel David
Zepeda López

[Hay un derecho natural de resistencia (...) para las minorías oprimidas y subyugadas a emplear medios extralegales si se ha probado que los legales resultan inadecuados. -Marcuse-

Hace unas semanas tuve la posibilidad de entrar al edificio que antes era la Secretaría de Relaciones Exteriores y que ahora pertenece a la Facultad de Medicina, aquel gran edificio ubicado en Tlatelolco y ahí, desde uno de los pisos altos del edificio, tuve la posibilidad de mirar a través de las grandes ventanas hacia la plaza de las tres culturas, una vista perfecta de lo que hoy en día luce tranquilo, pero que esconde un pasado inolvidable, desde ahí me percaté que esos edificios son símbolos que guardan la historia, que apuntan a una constelación de hechos que brotan desde las sombras de aquellos bellos edificios, pues oculto entre las paredes de las construcciones, repartidos en pequeñas porciones de cada piedra están guardadas las historias de la barbarie. Algo así como las ruinas mexicas que exigen su reconocimiento y emergen del suelo para mostrarse, para doblar los cimientos de aquello que trató de cubrirlas y desaparecerlas, para poner en cuestión aquello que antes se veía tan sólido y que ahora luce tan frágil.

Ahí, ante esa imagen pletórica, por momentos pude imaginar y casi escuchar el grito de rebeldía de los estudiantes, el apogeo, la fiesta y la esperanza de liberación de los estudiantes del 68 que serían precedidos y borrados por la tragedia del 2 de Octubre. Fue ahí cuando me di cuenta de que ese pasado no nos es tan ajeno, recordé las víctimas de la violencia estatal, recordé Apatzingan, Tlatlaya, Acteal y Ayotzinapa (por mencionar sólo algunos), recordé los miles de desaparecidos, los detenidos, los golpeados y tantos etcéteras ensangrentados, como bien decía Walter Benjamín: todo monumento de cultura es también un monumento de barbarie.

Es por ello que en esta pequeña intervención, con sus limitaciones espaciales trataremos de dar cuenta de esa violencia que proviene de quien nos debería defender, esa violencia, a veces invisible, que se da por parte del Estado, pero también hablaremos de aquella otra violencia, la violencia que viene de parte de los movimientos sociales, de esa violencia antagonista con la que se regodean los mass media y que es criminalizada, mientras que la violencia estatal es pasada de largo.

Primeramente, habrá que decir que dentro del campo de lo político, es imposible la existencia de una sociedad perfecta, es decir, una sociedad en donde todos, absolutamente todos los actores partícipes de dicha sociedad se encuentren en estado de bienestar, en dónde no exista alguna persona que sufra en su corporalidad la exclusión del sistema. En otras palabras, la sociedad planteada como perfección sirve únicamente como postulado, como algo irrealizable fácticamente, simplemente como una meta, un objetivo para seguir moviéndose históricamente y no quedarse para siempre en un estado inmóvil que aparentaría naturalidad.

Así también, todo sistema político tiene como propósito la afirmación de la vida de todos y cada uno de sus integrantes políticos¹,

cosa que no es realizable fácticamente. De este modo, al momento de la concreción de un sistema político, existen miembros de la comunidad que no participan de hecho en su realización, que no se encuentran ahí en su formación y reproducción, o que simplemente no son tomados en cuenta, por lo que quedan dejados de lado, aún y a pesar de formar parte de dicha comunidad. Esta gente excluida es aquella que sufre de primera mano la parte negativa del sistema, aquella parte imposible de erradicar fácticamente, de esta manera, con su existencia como víctimas, se da a conocer la ineficacia del sistema político vigente². Es a partir de aquellas víctimas, de todas esas personas que sufren en su corporalidad vital los defectos del sistema, que se crea la posibilidad de una crítica al sistema, pues si no existiesen estas, no habría cuestionamiento alguno al sistema.

Los excluidos serán una especie de *no-ser*, pues están ocultos, ajenos al sistema, no forman parte de él, sin embargo al momento de alzarse, de rebelarse, de mostrarse y de poner en cuestión al sistema vigente, pasan ahora a *ser*, la atención de la comunidad se fija en ellos, y la comunidad política tiene que responder

ante esta llamada. Así, el rebelde paradójicamente se afirma mientras niega a aquello que lo tenía negado en un principio, es decir, en un momento inicial, el sistema político creado a partir de la comunidad de los ciudadanos se olvida de sus orígenes y se absolutiza creyéndose la fuente legítima del poder, olvidándose que todo poder político tiene su fundamento y legitimidad en su comunidad. A los excluidos se les niega como fuente legitimadora de poder, se les niega su participación en el sistema, se les impiden el acceso a sus satisfactores básicos y con ello, se niega su vida.

De éste modo, surge el movimiento de rebeldía, el movimiento que afirma a las víctimas y a los excluidos y que niega al sistema dominante. Éste acto de rebeldía puede, en primera instancia, buscar las vías pacíficas para su reconocimiento en el sistema, las clásicas marchas en protesta, los plantones y las exigencias de primera mano al gobierno, mediante el

diálogo. Por esta vía, el movimiento tiene, en ésta manifestación, la posibilidad de ser subsumida por el sistema actual de dos formas, por un lado, se entraría en juego dialéctico entre los afectados (víctimas) y el sistema que las afecta (victimarios), para de forma posterior llegar a un consenso que produciría resoluciones medias a las demandas; o bien, la

¹ Enrique Dussel, 20 tesis de política, p.23. ² Ibíd., p.101.

manifestación es metabolizada como un momento más dentro del sistema hegemónico, lo que no produce alteración ni transformación alguna en el sistema, dejando todo como estaba, como sucede en la actualidad con muchas de las marchas que ya se han vuelto parte de la cotidianidad y el paisaje de nuestra ciudad, haciendo de este modo que tales movimientos rebeldes pierdan fuerza y terminen por degenerarse o desintegrarse.

La otra instancia en la que se puede presentar el movimiento rebelde es el momento explosivo, el momento en que se sabe que el diálogo no alcanzó o no alcanzará a cubrir las necesidades materiales para fomentar y reproducir la vida del rebelde, por lo que estando frente al límite de la muerte inminente, ya sea por acción de lucha o por la simple inacción, la respuesta ante el qué hacer se torna evidente y, se ve a la violencia como el único acto capaz de conseguir el objetivo; así el cuestionamiento del sistema pasa de ser dialéctico, a ser práctico y revolucionario.

Es así, que se deja de lado el estado de derecho para entrar a un "Estado de rebelión"³, en donde la disidencia de los oprimidos y los olvidados le quita toda legitimidad al poder hegemónico, haciendo de este modo que toda violencia a favor de mantener el sistema actual se vuelva una violencia ilegítima, mientras que toda la violencia realizada en pro de la transformación de un nuevo sistema es totalmente legítima, aunque no legal.

Pero, ¿cómo es esto? Siguiendo el camino de Walter Benjamín y su perspectiva sobre la violencia, podemos decir que existen tres tipos de violencia: la divina, la mítica, y la mantenedora de derecho⁴, una de ellas, la mítica, es la que fue construida por la sociedad, la que se impone en un inicio en la construcción de la ciudad y que serviría para mantener el régimen existente, la que asegura la convivencia

dentro de ese mismo régimen, es decir, es toda aquella que instaure el derecho (desde la perspectiva legal), la otra, la violencia divina, es todo lo contrario a la violencia mítica, o sea que, si la primera es instauradora de derecho, la segunda lo aniquila, si la primera impone límites, la segunda los destruye; y por último existe otra violencia que es la que se encarga de mantener el derecho imperante, que es la violencia ejercida por los cuerpos policíacos, para mantener el régimen.

Así, el acto rebelde tiene de su parte la violencia divina, que se enfrenta a la violencia que quiere mantener las leyes y el derecho vigente, por ese mismo motivo el acto de rebelión es ilegal, pues va en contra de las leyes establecidas a las que sin lugar a dudas se opone, las quiere derrocar y transformar, sin embargo, a pesar de ser un movimiento ilegal es legítimo, pues la fuente de toda legitimidad se encuentra en el pueblo. Por otro lado, la violencia de coacción, es decir, aquella que intenta mantener el orden, se encuentra totalmente bajo el marco de la legalidad, pero es, al confrontarse con el pueblo, ilegítima.

El Estado teme a la violencia divina porque puede instaurar un nuevo derecho, puede ser utilizada para reemplazarla en

disposición con la pretensión de desarmar el movimiento rebelde y restablecer "el orden", buscan regresar al punto anterior de "tranquilidad", a ese punto anterior de "paz". Lo que no se ve es que ese punto al que se busca regresar es un punto de paz para los privilegiados, pero de muerte, hambre, desigualdad y exclusión para las víctimas que decidieron rebelarse.

un juego dialéctico aparentemente interminable, justamente por ello, el derecho, a través del Estado, utilizará los medios que tenga a su disposición para mantenerse, por ello no sólo construye el derecho de una determinada forma, sino que también crea los cuerpos militares y policíacos, para mantener y realizar los fines del Estado.

Jaques Derrida nos dice que el Estado ejerce el derecho mediante la violencia, pero el Estado está solamente preocupado por aquella violencia que puede modificarlo o quitarlo, por lo que las "empresas" criminales, a pesar de su formación cuasi-estatal, como lo es ahora el narco en México, no representan un peligro para el Estado o el derecho, pues no tratan de modificar el orden vigente, únicamente trasgreden las leyes con el propósito de obtener beneficios particulares, en fin, "representan una amenaza con que tanto el Estado no llega a enfrentarse sino haciendo alianza con ella y sometiénse a ella". El Estado así, únicamente tiene miedo y se preocupa por la violencia fundadora, aquella capaz de y transformar, legitimar y justificar una transformación en la estructura y las relaciones del derecho.

Es por ello que el Estado, cuando se ve amenazado por la violencia divina de los rebeldes, da paso a lo que conocemos como Estado de excepción, es decir, quienes ejercen el poder en el sistema aún vigente, ante el miedo de perder su posición de privilegio, suspenden los derechos de los ciudadanos y utilizan toda la fuerza a su

3 Termino tomado de Enrique Dussel.

4 Cfr. Walter Benjamin, "Hacia una crítica de la violencia" en Obras libro II, vol I, p.186-190.

5 Jaques Derrida, *Fuerza de ley*, p.90.

Finalmente si la violencia divina triunfa, los vencedores buscarán llevar a cabo el proyecto que tenían prefigurado cuando se levantaron y, con ello, crearán un nuevo sistema político que dé respuesta a las demandas que en su momento no fueron escuchadas y que fueron la pólvora potenciadora del movimiento, de esta manera, al crear un nuevo sistema y unas nuevas leyes, resignificarán y dignificarán la imagen de los rebeldes y pasaran de ser opositores de la ley a figuras de una nueva nación como pasó con los movimientos armados de Zapata, Villa y Miguel Hidalgo, quienes pasaron de ser delincuentes a figuras.



LA NATU- RALEZA DEL HOMBRE

-
- “La violencia es parte de la naturaleza humana. Incluso dentro de los paisajes más bellos, en los árboles, debajo de las hojas los insectos están comiéndose, unos a otros, la violencia es parte de la vida” - Francis Bacon

ABARCA SISTEMAS COMPLE JOS

**Por
Ivette Díaz**





La naturaleza del hombre está compuesta por sistemas diversos, cada uno complejo en si mismo. El equilibrio y desequilibrio de estos sistemas hacen al hombre un animal racional.

Constantemente existe la pregunta en nosotros. ¿Qué nos contiene? ¿Qué detiene el impulso agresivo, la acción, la reacción?. Estamos nerviosos de probar nuestros límites mentales y físicos, la carne nos contiene, contiene la fuerza y la energía cinética que nos mueve.

La fricción de dos cuerpos en movimientos individuales, igualmente agresivos, o de un cuerpo en movimiento sobre uno pasivo, resulta en una especie de choque integral. Estamos hechos de materia, así como los planetas, así como las estrellas, tanto en piel como en emoción "es arriba como es abajo", adentro cómo es afuera.





Nuestros cuerpos buscan instintivamente un contacto que es inherentemente agresivo. Estamos preparados físicamente para la reacción, voluntaria o involuntaria, hacia el cuerpo Otro.

Destruirse es autodestruirse. Somos cuerpos espejos, reventar al otro es reventarse a si mismo.

Y ahí se encuentra un placer inmanente al quiebre. El mordisco, el rasguño, la carne del otro es la carne nuestra. Todos buscamos el contacto mutuo, una bilateralidad simbólica. Es un mensaje somero de que somos materia viva y de que la carne que nos recubre es parte de un todo que está y que se encuentra.

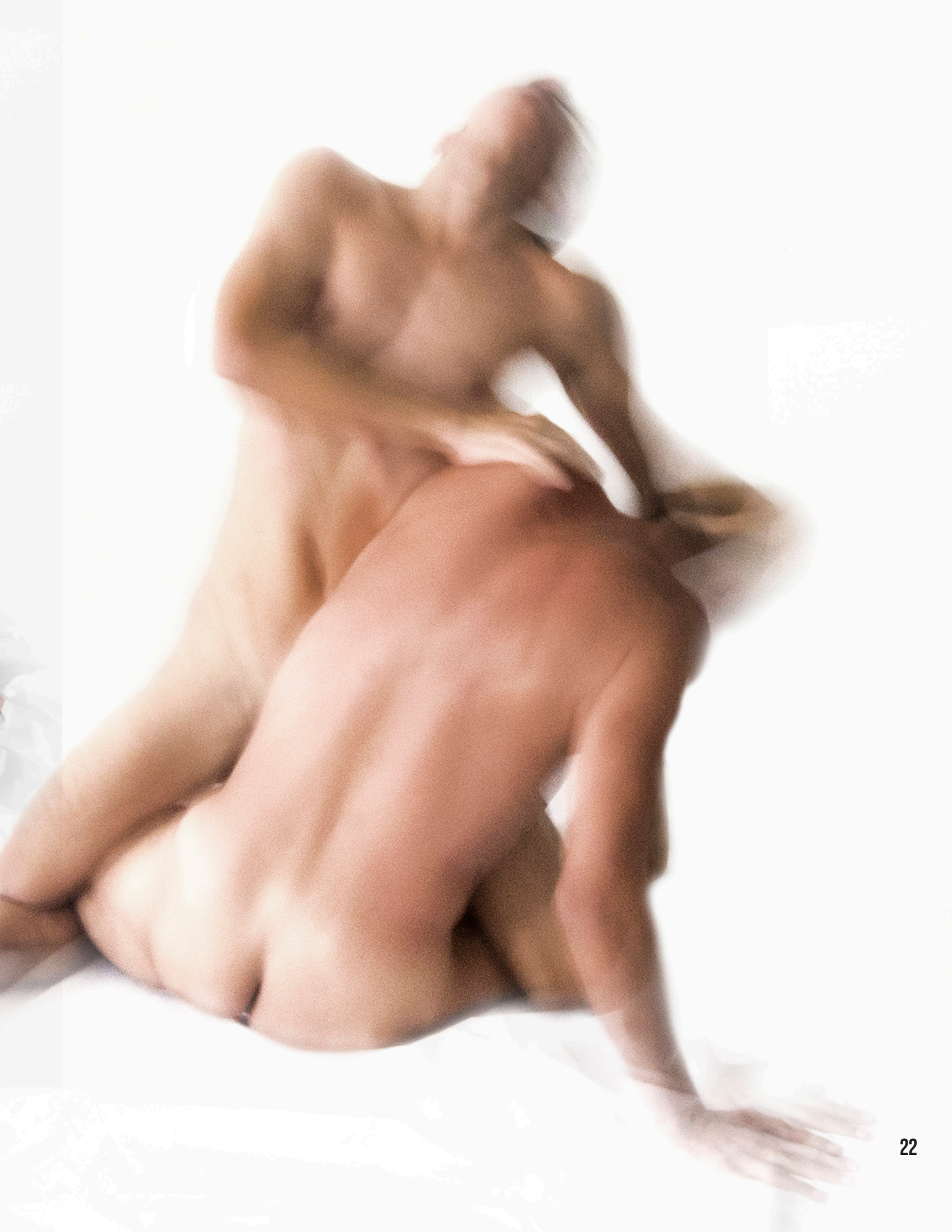
Abrazar el impulso animal nos entrega a una especie de estado de gracia, nos convertimos en un animal desnudo sin escudo ni verja.

Existe algo de absolución en el estallido, existe una violencia unificada e intrínseca dentro de todo. La violencia arcaica, que se desenvuelve y que se ha perfeccionado en los cuerpos físicos a través de siglos.

Finalmente el momento después, el instante después del incendio.

El punto sordo que resulta después del quiebre. Un ruido sordo que ofrece una certeza por encima de toda simulación de inmovilidad; un signo de lo abyecto en cada uno de nosotros. La sustancia vertiginosa de la liberación.









(ALGUNOS) ASEDIOS TEÓRICOS (INCONCLUSOS) A LA VIOLENCIA URBANA EN VENEZUELA

Por **Daniuska González González**

I

La fotografía encuadra a cuatro cuerpos de espaldas sobre un terreno baldío, doblados por la sorpresa de la muerte, por la certeza del disparo en sus nuca. Uno de los cadáveres, el del centro, completamente encorvado; a su lado, el cuerpo de quien parece un niño -luego se conocerá que lo es-, en la pose de alguien que semeja dormir. A su derecha, más distanciados, las dos últimas víctimas: el primer plano hace énfasis en los zapatos deportivos y en las medias blancas, como destellos de las vidas que han sido anuladas. Ambos tienen la posición del ajusticiamiento, de la única bala recibida sin posibilidad de afrontarla. La toma la cierran tres investigadores y un policía: tres miradas atónitas y un solo hombre anotando en un cuaderno lo que se suponen los datos de la escena de un asesinato múltiple, el de los hermanos Faddoul: Jhon Bryan, Kevin José y Jeason, y el de su chófer Miguel Rivas, en 2006.

Sin dudas, pese a que han transcurrido diez años, es la imagen más elocuente, y, al mismo tiempo, más oscura, de la violencia urbana en Venezuela, un absoluto *documento de barbarie*.

II

Parafraseando a Barthes en *La cámara lúcida* (2005), esta fotografía horrible reafirma la realidad del objeto captado, "certifica, por así decirlo, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta" (124).

Cada espacio del cuerpo social venezolano está atravesado por la violencia urbana. En estos momentos tal afirmación se ha convertido en un cliché, en una reiteración vacía. Medios de comunicación, referencias en cifras y casos desde los actores policiales; argumentos fallidos o acertados por parte de los protagonistas políticos, conversaciones domésticas: todo gira en torno a ésta, su gestualidad y su consecuencia.

Al igual que otros temas, por ejemplo, el del mal -por cierto territorio adonde ha sido replegada teóricamente la violencia²-, ésta se construye a través de experiencias y discursos. Como experiencia, se manifiesta mediante un accionar que concluye, casi siempre, con un cierre fatal³: desde el caso de los hermanos Faddoul y su chófer, un secuestro que mantuvo en tensión a la opinión pública

¹ La autora coordinó durante dos años (2012-2014) el grupo de investigación sobre violencia política y urbana de la Universidad Simón Bolívar, de Caracas, Venezuela, y ha escrito artículos de investigación sobre el tema para revistas académicas de Polonia, Chile, Ecuador y Venezuela.

nacional y que culminó con el asesinato a sangre fría de las víctimas -como constata la descripción de la fotografía con la que se inició este texto-; hasta el elevado número de asaltos, robos y secuestros que han armado una hagiografía no sólo del miedo sino también de la impunidad, este último primer estadio de enunciación de lo que Rotker denomina como “el idioma de las cifras” (7).

Como discurso, su representación se ha expositado sorpresivamente en los últimos años, en algunos casos a través de manifestaciones subalternas (Said): desde bandas musicales underground que escenografían sus vídeos con la violencia en los barrios periféricos (los músicos Zapata 666 y “El Prieto” con sus vídeos “Bala Perdida” y “Petare barrio de Pakistán”, respectivamente), filmes (lo que en Brasil se denomina favela fiction), como “Azotes de barrio en Petare” de Jackson Gutiérrez, la historia de un delincuente adolescente en una de las zonas más violentas de Caracas; hasta crónicas y relatos, entre éstas La ley de la calle. Testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas (1995) de Boris Muñoz y José Roberto Duque; los cuentos de este último autor, Salsa y control (1996); y Caracas muere (2012) de Héctor Torres.

Ahora bien, si la bibliografía sobre el tema puede considerarse abundante, en parte debido a su actualidad que remite a una constante renovación y a un surgimiento de nuevas manifestaciones, no resulta menos cierto que la mayoría de ésta reitera ideas o las expone sin asideros de peso académico, sobre todo tiende al carácter periodístico, lo que ha traído como consecuencia una banalización de las definiciones y de los posibles aportes teóricos al tema.

En este sentido, entre otras definiciones provenientes de diferentes autores⁴, los conceptos del ensayista y ex Cronista de Ciudad de México, Carlos Monsiváis, en sus textos “La violencia urbana” y “Ciudadanía y violencia

urbana: pesadillas al aire libre”, el primero de El mundo de la violencia y el segundo de Ciudadanías del miedo, compilación de Susana Rotker; el pórtico de esta autora a su edición “Ciudades escritas por la violencia (A modo de introducción)”; y Ante el dolor de los demás de Susan Sontag, posibilitan una aproximación teórica sustentable, al unísono que maleable, en la connotación de acoplar dichas perspectivas con el caso específico venezolano.

Así, aunque dos años separan la publicación de “La violencia urbana” de “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, Monsiváis reitera la percepción de que el desarrollo incontrolado de las ciudades ha traído como consecuencia el estallido de la violencia urbana, a la cual define como: “... los conflictos, las tragedias, las situaciones crónicas, las repercusiones en la conducta propiciados por el estallido perpetuo -económico, social y demográfico- de las ciudades, y la imposibilidad de un control fundado en la aplicación estricta de la ley.” (275).

Al leerse esta cita, que luego se engrana con una segunda, la de pensar la violencia urbana como un puente que, “desdichadamente real y múltiple” (Monsiváis 231), se convierte “en algo inteligible” (231), varios escenarios se aperturan. La palabra conflictividad se enquistaba como una constante, bien como realidad no resuelta que culmina con un final trágico -la experiencia de la violencia urbana-, bien como la ecuación que se forma a partir de una explosión demográfica y económica -y qué ejemplo más acertado que el de Caracas, erosionada por un cinturón desbordante de pobreza, marginalidad y densidad poblacional-, lo cual conlleva a que la ley (la justicia, en general) luzca pálida y con escasas

2 Al remitir a una variedad de contextos disímiles, resultan numerosos y amplios los conceptos de violencia*, desde el de la idea de visualizarla como *energía* en las culturas griegas y latinas, hasta su gnosís como vehículo de necesaria transformación social en las disquisiciones de Voltaire y Robespierre. En este sentido, se apunta hacia la violencia como “una especie de *fuerza* (...) indómita, extrema, implacable, avasalladora, poder de oposición y transgresión. Ella es sólo uno de los recursos de la fuerza humana, el más primitivo, impulsivo, rudimentario y brutal. Es inseparable de la agresividad, de la destrucción, y se halla siempre asociada a la guerra, al odio, a la dominación y a la opresión.” (González 139-140), mientras que para Susana Rotker su conceptualización, mirada desde una óptica latinoamericana, se amplía e incluye desde la que se genera en las ciudades -violencia urbana- hasta la que “se extiende más allá de [la misma]: a los relatos sobre secuestros de órganos, tráfico de niños, narcoguerrilla, millones de campesinos desplazados a punta de fusil por disputas territoriales, la brutalidad de los traficantes de droga, los paramilitares, las purgas étnicas o las masas de desesperados que todos los días cruzan ilegalmente las fronteras en busca de trabajo y alimento.” (9). *Para el sociólogo Roberto Briceño-León, “La violencia no ha sido ajena a los procesos de cotidianidad o transformación social de América Latina: violenta fue la conquista, violento el esclavismo, violenta la independencia, violentos los procesos de apropiación de las tierras y de expropiación de los excedentes.” (1).

3 El Informe del Observatorio Venezolano de Violencia (OVV) advierte que el año 2014 cerró con una tasa de 82 muertes violentas por cada 100 mil habitantes, lo que convierte a Venezuela en el segundo país con más homicidios en el mundo. [Recuperado de <http://observatoriodeviolencia.org.ve> el 8 de enero de 2016].

4 Para abordar la violencia no deben olvidarse textos como Crítica de la violencia de Walter Benjamin; Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales de Slavoj Žižek; y Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo y Homo Sacer, ambos de Giorgio Agamben.

probabilidades de ejecutarse por parte de sus actores, quienes, en ocasiones, y Monsiváis lo anuncia, son los primeros en quebrantarla. En definitiva, un sistema judicial que no castiga, entre otras circunstancias, por el desbocamiento de la corrupción en sus entrañas.

Pero mirando por debajo de la cita subyacen aguas subterráneas que, al salir a la superficie, dan la imagen exacta de una razón de la violencia urbana: las del populismo desatado por los gobiernos latinoamericanos. Con sus intentos de ayudar con “paquetes de bajos precios” a los más necesitados (los más comunes: tablas y bloques para armar “ranchos” en las periferias capitalinas o bolsas con productos alimenticios, que se entregan y acostumbra a los beneficiados a no buscar la subsistencia con esfuerzo), han acelerado una perspectiva inmediateista de ver la vida, apresurada y en el *ahora*, en la que sólo tiene cabida la apropiación rápida a través de la violencia, que será, entonces, de lo ajeno ante la imposibilidad de conseguir lo propio a largo plazo.

Con “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, Monsiváis empalma su principal y anterior conceptualización sobre la violencia urbana con algunas ideas complementarias. Como la que sostiene la mirada a partir “de la experiencia personal, de la conversión de la suma de experiencias colectivas e individuales, en determinismo, (...) en melodrama” (231); porque esa superpoblación que ha hecho estallar las grandes ciudades, los gobiernos populistas y la violación/

el incumplimiento constantes de la ley por los delincuentes, en la primera, y del sistema judicial, en la segunda, construyen discursos sobre la violencia permeados continuamente por sus actuaciones y escenarios que parecen coreografías de una gran telenovela, esa telenovela de la vida cotidiana *por estas calles*⁵, en la cual se entrecruzan lo personal y lo privado -el relato en el que el protagonista, su familiar o su amigo se convirtieron en víctimas de un asalto, un robo o un asesinato- y lo colectivo, cuando la experiencia individual trasciende al plano genérico y la práctica se ha transformado en hábito (he aquí una pregunta retórica para cualquier venezolano: ¿quién no ha sido asaltado?).

Pero, además, Monsiváis ilumina con mayor nitidez una franja que ya había asomado: el desentendimiento del “compromiso ante el fenómeno de la desigualdad, el más patente en (...) América Latina” (231). Esta noción requiere deshilvanarse por partes.

Para el autor en “La violencia urbana”, “la condición desesperada de las clases populares es gran caldo de cultivo de la violencia” (277) y da cuenta de varios factores que sostienen esta afirmación:

En las clases populares cuentan mucho el atraso, lo incipiente de la cultura de los derechos humanos, el sentimiento de represalia contra un orden injusto, la necesidad de establecer su personalidad pese a las evidencias en contra. (...) Y la violencia popular, engendrada en la pobreza, se acerca por momentos a la violencia del Estado. (277).

El tópico pobreza no deja de resultar inquietante para observar desde allí la violencia urbana. Al propio Monsiváis le incomoda: “No creo en el determinismo (...) [de] [l]a pobreza como explicación específica de una zona de la violencia urbana” (277). Sin embargo, cuando se contrasta con sus frases anteriores, no puede soslayarse que el gran territorio de la violencia urbana se concentra en las zonas más sometidas residualmente a la economía.

¿Se puede hablar de “cultura de los derechos humanos” en una barriada donde el día a día se iguala al enfrentamiento entre bandas? Determinismo en esta pregunta, no. Falta de compromiso, como expone Monsiváis, sí. De los gobiernos, de las clases con más altos recursos y de los propios habitantes de las barriadas. De la sociedad como cuerpo.

Si se regresa a la cita de Monsiváis ahora sobre la geografía topográfica y social de Caracas, se presencia una inmersión en una pobreza enajenante, hasta las zonas consideradas de clase media y media alta se encuentran circuladas por franjas de “ranchos” cuyas condiciones precarias se han vuelto más evidentes con el tiempo. Si bien resulta cierto que la división este-oeste (en la primera se agrupan las mayores posibilidades económicas y, por ende, la superestructura mejor acondicionada; en la segunda casi el 70% de la pobreza, con viviendas en estado de depauperación) bordea un mapa nítido, no deviene menos verdad que la ciudad parece atravesada por líneas sinuosas, en el sentido de una demarcación física inaprehensible,

más bien distribuye una variación continua” (Deleuze y Guattari 485) y, a la vez, contrastantes, donde se superponen riqueza y pobreza, servicios básicos de aseo e insalubridad, sistemas de vigilancia privados y total impunidad criminal como consecuencia de la carencia de una seguridad efectiva.

En otro orden de ideas pero continuando con el esquema de razonamiento de Monsiváis, Rotker construye el enunciado de *ciudad escrita por la violencia y propone* “leerl[a] como un texto; un texto con omisiones, repeticiones y personajes, con diálogos, suspensos y sus puntos y comas, un texto escrito por los cuerpos de los habitantes de las ciudades sin poder leerlo” (7). Esto confluye directamente con una definición, si así puede denominarse ya que se trata de ficción, con la que Duque cierra su cuento “Otra noche de línea de gente que corre” de *Salsa y control*, en la cual la ciudad violenta, escrita con la sangre y el miedo, se vuelve metonimia del sabor de un beso, se trasnomina a través de unos labios y su gestualidad agresiva: “le estampa un beso que sabe (...) a Javier con un tiro en el cuello pero corriendo detrás de quien lo abaleó, (...), a malandro muerto” (83-84).

A lo que Rotker se acerca en tanto “discursos convencionales [que] se han desgastado” (17), posibilita la extensión a la representación de un imaginario: si para nombrar la violencia urbana, la autora persiste en la urgencia de nuevos

discursos sociales, políticos y antropológicos, entre otros, también se demandan, por tanto, nuevos discursos ficcionales y simbólicos para elaborarla. Simplificando la idea, el imaginario de los Santos Malandros⁶ en Venezuela aparece como un nuevo formato discursivo para leer esta violencia urbana.

Asimismo, el artículo de Roberto Briceño-León “La nueva violencia urbana de América Latina” desmonta la violencia urbana desde una óptica coincidente con las de Monsiváis y Rotker. Interesante porque, además del ensamblaje que articula con estos autores, señala algunas hipótesis frente a la cuales vale detenerse.

En primer término, hurga en la apreciación de que “es el empobrecimiento y la desigualdad, y no la pobreza, lo que origina la violencia urbana que estamos presenciando” (2). Monsiváis sí confirma a esta última como causal -ya se había notado- mas Briceño-León no la lee sólo desde este ángulo⁷, sino que la reposa en el hecho del sometimiento a una continua destrucción económica y, por ende, de la calidad de vida; y una distribución de la riqueza más acentuada hacia una minoría; el final ya se conoce: una violencia urbana desatada, incontrolable. Así que los sujetos de Duque, trasladando la ficción al escenario real, se

sientan en el cerro y desde éste divisan la ciudad iluminada con publicidades, inalcanzable, allá abajo; o los victimarios adoradores de los Santos Malandros, con sus rogativas para que el próximo asalto les dé las simples bendiciones de unas zapatillas Adidas.

Más adelante, el sociólogo apunta un elemento básico para armar una lógica -porque la posee- de la violencia urbana. Cuando el entramado social de las metrópolis latinoamericanas comenzó a imbricarse, grupos de inmigrantes del campo también lo sustentaron, y su generación y la siguiente consiguieron acoplarse citadinamente pero sin olvidar sus lazos con el pasado del cual venían. En cambio, para quienes nacieron con posterioridad, este vínculo se esfumó y, como manifiesta Briceño-León, en ellos se desplegó la violencia debido a “la insatisfacción de la expectativas creadas en las generaciones pobres que han nacido en las ciudades” (3). Los primeros éxodos hallaron en la ciudad beneficios anulados en sus lugares de origen, como la electricidad, el agua potable o la cercanía de un hospital, sin embargo, “los individuos que nacen en la ciudad no encuentran nada novedoso [en lo anterior]. Siempre estuvieron allí. En cambio, sus aspiraciones son otras. (...) y esto conduce a la homogenización e inflación de las expectativas” (4).

6 Los actuales actores de la violencia urbana han “canonizado” a delincuentes de décadas pasadas, convirtiéndolos en santos, a los que se les reza y se les pide protección. La Corte de los Santos Malandros fue abordada por la autora de este artículo en “So many stars that yell above and none is seen. Malandra Court and the symbolic representation of urban violence in Venezuela”, publicado en Politeja 24, Volumen Venezuela, Jagiellonian University, Cracovia, Polonia, 2013: (233-242).

7 Para sustentar su reflexión coloca ejemplos precisos: “la mayor violencia de Brasil no se encuentra en los pobres y sedientos estados del nordeste, sino en los ricos y cosmopolitas estados de Sao Paulo y Río de Janeiro (...). En Venezuela los homicidios ocurren en el área metropolitana de Caracas y en los ricos estados de Carabobo y Aragua y no en las entidades pobres con mayores necesidades básicas insatisfechas, como Apure, Trujillo o Sucre” (2).

Este entrecomillado termina redondeándose cuando el autor expresa:

...se produce un abismo entre lo que se aspira como calidad de vida y las posibilidades reales de alcanzarla. Este choque, esta disonancia que se le crea al individuo entre sus expectativas y la incapacidad de satisfacerlas por los medios prescritos por la sociedad y la ley, son un propiciador de la violencia, al incentivar el delito como un medio de obtener por la fuerza lo que no es posible lograr por las vías formales. (4).

Repasando esto se consigue uno de los detonantes fundamentales de la violencia urbana: a través de ésta se accesa al objeto anhelado, inalcanzable mediante el trabajo legal. Sobran los ejemplos cotidianos que soportan este argumento, desde el robo armado de vehículos hasta el asesinato por un celular de último modelo. Y una acotación más: este abismo que Briceño-León explora, se potencia con la publicidad de los medios de comunicación, los cuales "han democratizado el acceso a la información acerca de los productos y servicios que existen en la oferta del mercado" (4).

Esta compuerta que apertura Briceño-León sobre los *mass media*, permite un vínculo con la violencia como una pulsión de fascinación-horror, que se concreta en algunos capítulos de *Ante el dolor de los demás* de Sontag, actualización, en parte, de *Sobre la fotografía* (1977).

Este registro apunta a la construcción de una mirada social, unas veces cínica, otras anestesiada, frente a los actos violentos, a su reiteración constante, a la imagen sangrienta repetida minuto a minuto, como si se tratara de una puesta en escena sobre la que, en cualquier momento, la víctima pudiera levantarse y recobrar su vida. "Sociedad del espectáculo" -por cierto, términos inscritos por Debord y Baudrillard- y "Consumidores de la violencia": frases insoslayables para Sontag cuando concibe la violencia contemporánea.

Se choca, entonces, con una violencia doblemente significada: la real, a la que se sobrevive, la de la experiencia; y la que adquiere la connotación de artificio manufacturado por los medios de comunicación, que han dado

paso a su consumo masivo y la han triturado como discurso. Desplazando la reflexión de Sontag hacia la violencia urbana únicamente, las imágenes cruentas de los crímenes se reproducen hasta lograr un hartazgo en el espectador, y esto "mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido" (123).

Con Sontag se traza una línea conducente hasta el texto de Barthes *La cámara lúcida*, hacia la carga tangible que alcanza un acontecimiento cuando puede ser capturado -*nombrado*, puntualiza el propio Barthes pero en *El grado cero de la escritura*- mediante el arte. "... una catástrofe vivida se parecerá, a menudo (...), a su representación" (31), escribe Sontag, y esta alternativa propicia que la literatura, la fotografía, la iconografía o cualquier forma de discurso simbólico puedan testimoniar lo real y, al unísono, operar contrariamente: lo existente parecido a éstos. Es como el lazo que ata Sontag entre las pinturas de Goya y las palabras debajo de cada una de las imágenes: "Una voz, acaso la del artista, acosa al espectador: ¿puedes mirar esto y soportarlo? (...) 'Esto es malo'. (...) 'Esto es peor'. (...) 'Bárbaros'" (56). La violencia urbana atrapada en el espejo del arte se asemeja a *la violencia vivida*.

A propósito de Barthes, sobresale una consideración que se explicita a la largo de *La cámara lúcida* y que, a juicio personal, se extiende para múltiples vehículos de representación: la aparición del artificio, en la dirección de que lo leído o lo observado puede "adoptar una máscara" (69) porque "La sociedad según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (...) que lo haga menos agudo." (69).

Si se vacía en el tema de la violencia urbana, se sugiere que, no obstante el procesamiento de una realidad mediatizada por el crimen y la impunidad a través de construcciones ficcionales y simbólicas y de aceptarse, digerirse, por los "consumidores de la violencia"; al mismo tiempo la sociedad pretende aplacarla, que se deslastre de su "sentido puro" y se apacigüe de algún modo, con algún artilugio.

Por último, no puede hacerse una elipsis acerca de la incapacidad literal de *nombrar* la violencia (no sólo urbana, sino de cualquier índole); de que escriturizarla ficcionalmente, otorgarle un cuerpo nominal, se sujeta a un constante desplazamiento de significados, a reacomodos del lenguaje y a interrupciones (los silencios o los vacíos dentro de un relato o las trizas y las deformaciones en una fotografía), y que se intersticia con inhibiciones -¿cómo igualar la letra al sonido de una

bala, por ejemplo?-. No sólo sucede con la violencia, también con otros espacios de representación como el del mal o el del trauma. *La imposibilidad de aprehender la violencia como material acabado de enunciación.*

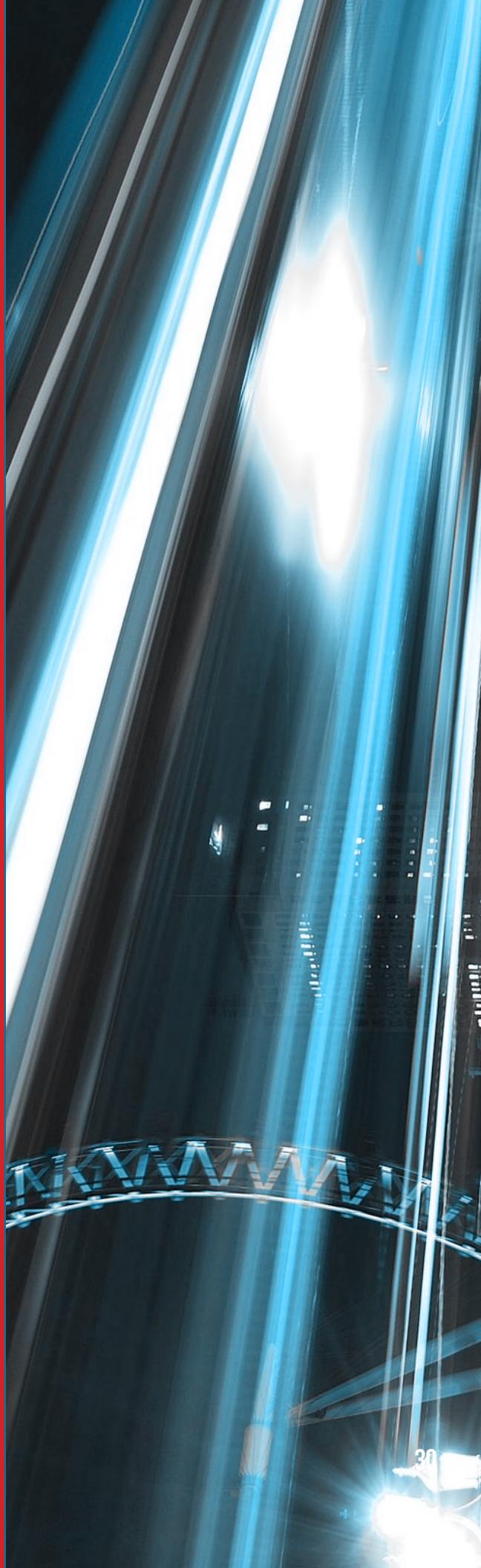
Si se extrapola “Cuerpo, lenguaje y desaparición” de Sergio Rojas, texto en torno a la violencia política cuando la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) en Chile y su posterior periodo de transición, en la violencia urbana también puede hablarse de “un lenguaje de la no-plenitud” (183), un “lenguaje que, si bien pone las condiciones para una textualización de la `realidad`, exhibe al mismo tiempo (...) la no plenitud (...), por cuanto permanece (...) un resto que resulta imposible hacer ingresar al lenguaje en su formalidad” (184).



Primera Conclusión (tentativa). La violencia urbana se trata de un círculo que entrapa, cerrado sobre sí mismo, sin aberturas, por simple que parezca: empobrecimiento-desigualdad-rol de los medios de comunicación-expectativas frustradas. Así una y otra vez, in infinitum.

Segunda Conclusión (tentativa). Escribir la violencia urbana como operación del nombrar expone la incompletud, la pregunta por una representación que no concluye lo que busca decir y cuyos pliegues de interpretación, ninguno absoluto, impiden una mirada de cierre.

Tercera Conclusión (tentativa). Si como argumenta el sociólogo Briceño-León, “la violencia es un fenómeno multicausal, [que] debemos procurar verlo desde distintos ángulos y con distintos ojos” (2000 8), también debe armarse su estudio a partir de disímiles discursos ficcionales y simbólicos.



URBE

Por
**Andrés
Ignacio
Torres**

190.788 grupos de esqueletos
190.788 amigos muertos de amigos muertos de amigos
que gritan desde el cielo
(o quién sabe desde dónde)
- Oriette D'Angelo

la urbe despierta,
no con la salida del sol,
sino con el impacto
del hirviente metal
en el primer cadáver del día.

(El noticiero anuncia el nuevo récord, noventa cadáveres el fin de semana, la mitad sin reclamar, la morgue a reventar, la policía no entra al barrio, detonaciones desde el sábado, el niño grita, la mamá llora, el papá yace muerto, la sangre cae por los mil escalones, que el Negro es el culpable, que lo mató el Yon, que bala trae bala...)

en esta urbe nadie sabe
si llegará vivo al día siguiente,
o si lo hará siquiera a la cena
si volverá a besar a su esposa a los labios,
si le dirá a su hijo que lo ama
pero eso no importa



aquí la vida sigue

se levante y deja el cuerpo atrás -que la policía se encargue

porque apremia el trabajo

porque no llega la quincena

porque las deudas se amontonan

porque la tarjeta rebotó

porque metieron preso al tío

porque ya no se consigue el remedio

porque hay necesidad

porque hay violencia.

(O jodes o te joden)

caminas por la calle,

la que tú escojas

no necesitas buscar mucho

esa que va allá,

la que parece secretaria:

le mataron a la madre

por dos collares y un anillo.

el del otro lado,
que deambula sin rumbo:
su hermano en la clínica
ajuste de cuenta, dicen
y se acaba el dinero
y el dinero es su vida.

detrás de ti,
va caminando rápido
y aguanta las ganas de llorar:
anoche entraron a su casa
y se llevaron todo
y entre amenazas
y culotazos
y moretones
y forcejeos
perdonaron la vida -dicen
pero en realidad,
como era antes,
esa vida no regresará.

(Así es la vaina por acá.
Sobrevive el más fuerte,
come el que busca el pan
y lo pide y no se lo dan
lo tiene que arrebatar.

O jodes o te joden.)

y tú me dices,

si prefieres defenderte
hacer que nada pasó
y seguir adelante

o si quieres volverte
una vela más en el altar
de la tía Dolores,

una cifra más
en el noticiero
del domingo por la mañana.

Por Michela Lagalla Signorile

Basándonos en esta afirmación inferimos que la literatura de Belatín es ruptural en la medida en que, siguiendo a Isava (2012), es un artefacto en el cual se suspenden los protocolos naturalizados tanto de la escritura como de la lectura ya que éste se da a la tarea de proponer un nuevo espacio regido bajo sus propios parámetros en donde la literatura se vuelva un sinónimo de dispersión y el ejercicio de escribir pase a ser un ejercicio de hacer derivar las significaciones, pues la escritura se encuentra intervenida por múltiples líneas de fuga que interrumpen de manera constante los significantes que podrían otorgarle un sentido al texto, ocasionando así que en el mismo no haya una unidad convencional. Entendemos, claro, unidad convencional como el orden tradicional del texto: un orden arborescente donde hay un macrosigno, donde todo se subordina y existe en la medida de una idea central que se ramifica jerárquicamente.

La mirada del pájaro transparente, por otro lado, es un texto rizomático³ – siguiendo a Deleuze y Guattari— en el que la unidad convencional se fragmenta dando espacio a otro tipo de unidad distinta a la institucionalizada. Este texto no posee un centro (macrosigno) ni está jerarquizado, todos los elementos parecen tener la misma importancia y estar relacionados entre sí, lo que nos recuerda a la imagen de la raicilla que se multiplica de manera desordenada impulsada por un deseo lleno de

potencia, antítesis del árbol que crece en forma ascendente, vertical, jerárquica; que ve la falta y no la potencia.

En *La mirada del pájaro transparente* se rompe con la jerarquización, forma de conocimiento profundamente arraigada en el pensamiento occidental, lo que da pie a que la lectura se convierta en una reescritura—entendiendo reescritura como la entrada a un sitio lleno de posibilidades— ya que el texto muta, deviene en otra cosa en la medida en la que es leído. El texto, aquí, tiene posibilidades infinitas. El por qué de éste fenómeno buscaremos responderlo más adelante.

Siguiendo con la idea, esta jerarquización arborescente que resulta en la unidad de un texto convencional no es, sin embargo, el único elemento ruptural. Más arriba nos referimos a que la escritura de Belatín se encuentra intervenida por múltiples líneas de fuga que interrumpen de manera constante los significantes que podrían otorgarle un sentido al texto y resultar luego en la unidad convencional ya tratada. Esto nos lleva a plantearnos dos interrogantes: ¿De qué manera, en *La mirada del pájaro transparente*, la escritura se ve intervenida por múltiples líneas de fuga? Y ¿Cómo funcionan, asimismo, estas líneas de fuga?

Antes de entrar en estas cuestiones consideramos menester referir el argumento de la obra:

Narrada en primera persona por el protagonista, *La mirada del pájaro transparente* trata sobre una familia compuesta por 5 miembros que habitan en un pequeño apartamento en el lado norte de El Cairo: el narrador, un niño cuyo nombre se desconoce, su hermano Arib, sus padres y Jarifa, la sirvienta de la familia.

Dicha familia se prepara una mañana para recibir a los hermanos de su padre y tíos del narrador: dos viejos mercaderes que visitan la casa una vez cada dos años y, luego de narrar las peripecias producto de sus peregrinaciones, proceden con una especie de protocolo que repiten casi al pie de la letra: sacan los óleos y ungüentos, comprueban las condiciones del pájaro que dejaron la vez pasada y acto seguido le ofrecen unos dedos embadurnados en el ungüento misterioso que tras una aproximación lo fulmina, produciendo carcajadas entre los tres hermanos. Sacan de una caja de madera un nuevo pájaro y lo meten en la jaula sustituyendo al viejo que ahora yace muerto, encomendándolo así a la familia por los próximos dos años.

Luego los tíos-mercaderes procederían a acusar a los padres de idólatras, destruir el adoratorio de dioses paganos que tienen junto a la puerta y a quitarles todos sus ahorros. Tras esto comenzarían de nuevo sus peregrinaciones.

Ese día, en cambio, es distinto. La madre amanece con hongos en los pies, y Arib despierta exaltado tras soñar con el patíbulo de

1 Declaración extraída del periódico La Nación (2005)

2 Las cursivas son mías

3 "Un rizoma es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica —con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro" (Deleuze & Guattari, 2002)

Mansur Al-Hallaj⁴ en el cual seccionan los pies de su madre con una espada y toda la familia espera su turno para ser ejecutada. Lo siguiente es confuso: los dos niños, sin razón aparente, deciden torcerle el cuello al pájaro negro ya que “parecía no tener razón de ser” y lo arrojan por la ventana. Los vecinos comienzan a congregarse alrededor del pájaro muerto llorando y profiriendo gritos de dolor. Al anochecer llegan los tíos mercaderes, que al ver al pájaro muerto y a la muchedumbre alborotada liberan, de una bolsa que traían, un pájaro transparente que se pierde por los aires. Los mercaderes se alejan ya que han cumplido su última misión: ya pueden llevar una vida sedentaria. Por otra parte el narrador y Arib expresan sus deseos de convertir la casa en un patíbulo, destruyendo el adoratorio y quemando los libros de Dostoievski. El texto culmina con una alusión a los hongos en los pies de la madre.

Tras la lectura del texto el lector queda, evidentemente, desorientado. Estamos frente un artefacto cultural que des automatiza lo establecido y propone otra manera, nos muestra otra forma.

Retomando la idea del carácter rizomático del texto, esbozada más arriba, podemos ver cómo en este relato todos los elementos del texto (personajes, sucesos, acciones) parecen poseer la misma importancia. Ninguno destaca. El asesinato del pájaro negro es igual de importante en el relato que los hongos de los pies de la madre:

- Bastó un movimiento brusco
- de la mano de mi hermano
- para que el pájaro quedara
- con el cuello roto (...) Era suficiente el mensaje que parecía
- habernos llegado a través de
- su sueño: “si un pájaro negro
- no tiene razón de ser hay que
- deshacerse inmediatamente
- de él”. (pág. 266)

En esta cita podemos ver claramente como la vida de un pájaro con el cual han convivido por dos años carece de total importancia para Arib y el narrador y a su vez en el texto. En un texto tradicional el pájaro negro y su muerte serían el centro del cual todos los elementos dependen jerárquicamente.

- —Tengo hongos en los pies —
- dijo mi madre con fastidio.
-
- —No debieras rascártelos de
- esa manera — respondí al ver
- que después de sentarse en
- un banco se quitaba las zapatillas y, con una especie de
- frenesí, hurgaba en las plantas y entre los dedos.
-
- —Justo ahora, cuando vi-
- enen los mercaderes a pedirnos cuentas. ¿Creen acaso
- que porque cada dos años
- nos traen un pájaro negro
- pueden llevarse todo nuestro
- dinero? (pág. 264)

En este diálogo, por otra parte, vemos cómo se quiebra el orden tradicional de los elementos y se rompen las relaciones de causa y efecto que estructuran las acciones humanas. En esta conversación entre el narrador y su madre no hay un sentido único: la queja por unos hongos en los pies y el consejo del hijo a raíz de dicha queja deviene en una queja por los mercaderes que se llevan el dinero y el pájaro negro que más tarde moriría. Cuatro elementos tan ajenos como pies con hongos, mercaderes, dinero y un pájaro negro no solo se unen sino que también están interrelacionados y son igual de relevantes en el texto.

Otra de las cosas resaltantes que notamos tras la revisión del texto fue que en el tiempo parece fragmentarse rompiendo así con la unidad temporal del relato.

- Los tíos mercaderes llegaron
- cuando ya estaba oscureciendo (...)
- En el departamento, Jarifa seguía cantando. Nuestro
- padre continuaba en la bañera
- y nuestra madre en la cocina.
- Parecían haber perdido el sentido del tiempo. (pág. 270)

El padre, desde que despertó, está en la bañera recibiendo un baño a manos de Jarifa mientras la madre prepara el desayuno. Al anochecer, como aclara el fragmento de arriba, todos los personajes continúan haciendo lo mismo. Es casi como si se hubiesen perdido en el tiempo-espacio de la narración, como si fueran hologramas huecos que repiten sus acciones infinitamente mientras el curso de la acción y el tiempo sigue pasando ajeno para ellos, más no para el narrador y su hermano (cabecillas del crimen cometido) ni para los mercaderes o vecinos. Bellatín aquí rompe con

4 “Abu l-Muzig al-Husayn ibn Mansur (857-922) fue un místico universal y poeta sufí. Se dedicó a predicar su mensaje, que en gran medida podría resumirse en la sentencia “Yo soy la verdad” (Ana'l-Haqq), donde pone en tela de juicio la visión ortodoxa de la concepción divina. Es por este motivo que es arrestado bajo la acusación de chii y de haber atentado contra la autoridad del califa. Condenado a muerte, es ejecutado mediante la horca, crucificado, mutilado y quemado.” (2014)

la noción tradicional de que el tiempo en el que transcurre la acción en la obra literaria, tiene que ser igual, homogéneo, estable; sino la acción no puede tener lugar. En este texto cada personaje parece vivir y comportarse bajo un tiempo distinto al de los otros.

A su vez también se utilizan elementos desconocidos para el lector occidental como las referencias al Islam que vuelven la lectura algo difuso y actúan como elementos que pudiesen dar sentido pero que no lo dan por su lejanía con el lector: "Dijeron: encontramos a nuestros padres adorando estatuas. Dijo: Realmente ustedes y sus padres están en un evidente extravío" (Sagrado Corán).

Por otro lado notamos que en el texto se enuncian elementos que nunca se completan (como los pájaros, los hongos en los pies, los ungüentos y óleos, el patíbulo de Mansur Al-Hallaj), que son simplemente un vacío que abre las puertas a otras posibilidades desconocidas hasta ahora. Podemos apreciar esto en el siguiente fragmento:

- Habíamos creído que las aves
- que nos traían cada dos años
- eran pájaros comunes. Aves
- encontradas en alguna selva
- oriental que ellos traían a su
- tierra de origen únicamente
- como símbolo de su presen-
- cia en lejanas comarcas. Sin
- embargo no era así, y el sueño
- de Arib no había evidenciado
- en lo más mínimo nuestro er-
- ror. Eran unos pájaros de na-
- turaleza tan fundamental que
- los únicos que ignorábamos
- esa condición, éramos mi her-
- mano y yo (pág. 269)

Aquí podemos ver claramente la enunciación de estos "elementos vacíos" en el texto y cómo funcionan. Este fragmento se ubica temporalmente tras la muerte del pájaro a manos del narrador y su hermano y nos deja en claro que el pájaro muerto no es un pájaro normal, pero nunca nos aclara qué es entonces o por qué no es un pájaro común. El texto simplemente alega que el pájaro es de una naturaleza tan fundamental que los únicos que la ignoran son sus asesinos, logrando así que el pájaro pueda ser cualquier cosa que el lector imagine. El pájaro, aquí, se convierte en una línea de fuga que da lugar a infinitas posibilidades de significación.

La editorial Alfaguara, en el dossier de prensa de la Obra Reunida del autor, destaca que:

- Multitud de lectores en His-
- panoamérica han señalado
- que los cuentos de Bellatín
- se parecen a los sueños. *El*
- *autor sólo cuenta una parte*
- *de lo que ocurre, de manera*
- *que sus tramas avanzan sort-*
- *eando agujeros y elipsis, que*
- *permiten una interpretación*
- *personal e implicada del lec-*
- *tor*⁵ (Alfaguara, 2005, pág. 2)

Basándonos en esto podemos afirmar que estos "agujeros" o "vacíos" (los pájaros, los hongos en los pies, los ungüentos y óleos, el patíbulo de Mansur Al-Hallaj) que parecen ser un lugar común en la obra de Bellatín son, en este texto, lo que en la materia de Teoría Literaria se conocen como

"espacios de indeterminación". Aclarado esto podríamos preguntarnos "¿Cómo se utilizan los espacios de indeterminación en *La mirada del pájaro transparente* de Mario Bellatín?", pero esa es una interrogante a la que nos dedicaremos más tarde. En este momento la cuestión que nos preocupa es ¿qué es un espacio de indeterminación y cuáles son sus usos regulares dentro del texto literario?

Para explicar este punto nos apoyaremos, principalmente, en la Estética de la recepción⁶ y los postulados propuestos por Wolfgang Iser⁷, uno de sus mayores exponentes.

Iser define los espacios de indeterminación en *La estructura apelativa de los textos* (1987) como "vacíos de información que el autor deja para que el lector los complete". Los espacios de indeterminación, como bien sabemos, son un recurso común en los textos literarios ya que se busca que el lector a partir de ellos haga conjeturas y busque llenarlos y otorgarles un sentido con la finalidad de unificar el texto y darle una coherencia y orden lógico al relato.

5 Cvas mías.

6 "La estética de la recepción es una de las distintas teorías literarias que analizan la respuesta del lector ante los textos literarios; En esta escuela se hace especial hincapié en el modo de recepción de los lectores, concebidos como un colectivo histórico. El teórico principal es Hans Robert Jauss, quien escribe desde finales de los años 1960, junto con Wolfgang Iser y Harald Weinrich." (2013)

7 (1926-2007) Teórico literario alemán.

Sánchez Vázquez refiere que:

La indeterminación del texto constituye lo específico del texto literario, y es propio de todos los textos de este género. El texto literario, a su vez, no se ajusta completamente a los "objetos reales ni a las experiencias del lector". Y este desajuste produce la indeterminación, que el lector intenta determinar en el acto de leer. (La Estética de la Recepción, pág. 54)

Jauss, por otra parte, sostiene que el texto sólo tiene un sentido efectivo cuando es leído y que el sentido al no estar dado en él como una cualidad objetiva sólo surge como resultado del encuentro entre el texto y el lector. Para que en un texto esté la posibilidad de permitir la intervención del lector produciendo así una pluralidad de lecturas es menester que en su estructura hayan "espacios de indeterminación" que abren una brecha comunicacional entre el texto y el lector, ya que lo "no-dicho" en el texto incita a ser llenado, completado con herramientas que el mismo texto ofrece al lector. Podemos observar un claro ejemplo a continuación:

(...) puede ponerse como ejemplo de ellos, en el Hamlet de Shakespeare, lo que no está dicho en la tragedia: altura del príncipe, el tono de su voz, la postura que adopta al hablar con la calavera de Yorick en la mano, etc. Aquí se hace necesaria la actividad imaginativa del espectador para llenar esos "espacios vacíos". Se trata pues, de completar o de dar sentido a lo que en el texto sencillamente no lo tiene. (Sánchez Vázquez, 2010)

A la acción del lector de completar o dar sentido a los espacios vacíos del texto Ingarden e Iser la denominan "concreción". A continuación Angélica Tornero, autora del artículo *Indeterminaciones y espacios vacíos en Ingarden e Iser*, define el término claramente:

El lector lleva a cabo el acto de "rellenar" estos puntos de indeterminación. A este rellenar, Ingarden lo denomina concretización de los objetos representados. Es decir, llama concretización al acto de completar diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión "sobreexplicita" de las frases y de los nombres que aparecen en el texto. En este acto fundamental de la lectura tiene lugar la actividad co-creativa del lector. El acto de concretización tiene, para Ingarden, la función primordial de eliminar los puntos de indeterminación. (2013)

En base a estos postulados teóricos podemos inferir, entonces, que los espacios de indeterminación son "vacíos" propios de la obra literaria dejados por el escritor para que el lector los llene. Estos son una característica meramente literaria en la medida en que en otros tipos de textos, como por ejemplo tratados científicos, no hay lugar para ellos ya que en la ciencia es necesario que todo esté determinado. En todos los textos literarios, por lo tanto, hay espacios de indeterminación. Sánchez Vázquez justifica así este hecho:

En suma, el sentido y la verdad del texto literario no están en él, considerado en sí, aisladamente, sino en el proceso de lectura en el que convergen texto y lector, proceso de concreción o de llenar y determinar lo que en el texto está indeterminado, como son sus espacios vacíos. (2010, pág. 54)

Siguiendo este planteamiento afirmamos entonces que todo el sentido y la verdad de un texto literario no pertenecen a él en sí sino que surgen a partir de la concreción que nace de la comunicación entre el texto y el autor. Es evidente, por lo tanto, que entonces tanto el sentido como la verdad de un texto poseen una naturaleza variable ya que la concretización puede variar en sus detalles, de lector a lector y de lectura a lectura, sin embargo, las posibilidades no son infinitas.

Para explicar este punto con más claridad remitiremos al ejemplo de Hamlet que utilizamos más arriba. Es cierto que en base a lo que no está dicho en la obra cada lector hará una actividad imaginativa distinta para llenar estos vacíos. Bien podría ser que para algunos lectores la voz sea más aguda o más gruesa, que el príncipe sea más o menos alto; esto es completamente normal y válido. Pero ¿qué pasa, entonces, si un lector imagina a Hamlet con voz de mujer? Simplemente no puede ya que el texto, en su comunicación con el lector, no se lo permite, lo que nos lleva a afirmar las posibilidades en el proceso de concreción no son tan infinitas como pensamos.

La concretización se da en la medida en que la comunicación entre el texto y el lector lo permita. El texto comunica —nunca explícita

ni directamente, claro— al lector la imposibilidad de que Hamlet, príncipe de Dinamarca, tenga voz de mujer simplemente porque el texto sostiene que Hamlet es hombre y que, en consecuencia lógica, tiene voz de hombre.

Basándonos en esto inferimos que los espacios de indeterminación en un texto literario institucionalizado, otorgan el sentido y la verdad a dicho texto por medio de la concreción que nace de la comunicación entre texto y autor, pero si bien esto abre las posibilidades, estas no son infinitas e ilimitadas ya que la misma comunicación se encarga de regularlas. El texto, frente a un lector hiperimaginativo, se encarga de dejar en claro de que por más que se piense no existe posibilidad alguna de que Hamlet tenga voz de mujer ya que la concreción, en un texto literario tradicional, nunca es arbitraria debido a que el lector al concretarlo no hace sino actualizar las posibilidades que ya están dadas por el texto.

- Sánchez Vázquez lo ilustra a
- la perfección:
-
- Los “espacios vacíos” forman
- parte de un texto que es un
- “sistema constituido de sentido”; o sea, un sistema del
- que los “espacios vacíos” constituyen un elemento o parte.
- Por tanto, al llenarlos el lector
- tiene que hacerlo en concordancia con este sistema.
- (2010)

Ahora que ya comprendemos cómo funcionan los espacios de indeterminación, el proceso de comunicación entre texto y el lector y la concreción que surge de este y le otorga al texto un sentido nuevo (más no de infinitas posibilidades) podemos darnos

a la tarea de responder las interrogantes planteadas a lo largo de este análisis, siendo la primera “¿Cómo se utilizan, entonces, los espacios de indeterminación en *La mirada del pájaro transparente* de Mario Bellatín?”

Tras la lectura podemos afirmar que los espacios de indeterminación en este texto se replantean y pasan a cumplir una función distinta a la convencional. Estos espacios, ciertamente, no buscan ni unificar el texto ni otorgarle un orden lógico al relato al ser llenados por el lector ya que son tantos y tan amplios que para este resultan imposibles de completar o interpretar. Para hacerlo tendría que estar en concordancia con este sistema, con el aparato estructurador que rige este artefacto cultural, lo cual es imposible debido a que aquí se rompe de manera absoluta la comunicación entre el texto y el lector, se imposibilita tras la enorme brecha dejada por sus múltiples y variados elementos vacíos que derivan en espacios de indeterminación.

A raíz de esto nos preguntamos ¿Son los espacios de indeterminación, por lo consecuente, consecuencias de la ruptura de la comunicación entre el texto y el lector o son, al contrario, la causa de que esta comunicación se rompa? Creemos que la respuesta es la segunda ya que Bellatín, al utilizar como recurso estos espacios de indeterminación que funcionan como líneas de fuga, rompe la comunicación entre el texto y el lector imposibilitando así el proceso de concreción. Estos espacios, al ser líneas de fuga, nunca podrán ser determinados.

¿Cómo funcionan, entonces, estas líneas de fuga?

Las líneas de fuga funcionan en el texto interrumpiendo de manera constante todo lo que podría dar sentido, otorgándole así una multiplicidad en la cual no hay un concepto de uno ni un sujeto u objeto sino solamente determinaciones, tamaños y dimensiones que al cambiar cambian la naturaleza de dicha multiplicidad.

En este artefacto los elementos como los pájaros, los hongos en los pies, los ungüentos y el patíbulo de Mansur Al-Hallaj, cumplen la función de espacios de indeterminación que devienen en líneas de fuga con infinitas posibilidades dentro del texto. El pájaro negro puede ser visto como una especie de Dios o una reencarnación de Alá, los hongos en los pies pueden ser interpretados como una predicción de la muerte del pájaro, podemos inferir que los ungüentos y los óleos son mágicos o místicos; no importa lo que digamos sobre estos elementos, sus posibilidades son infinitas pero, a su vez, son arbitrarias. Por esto los llamamos líneas de fuga, porque todos estos elementos apuntan a la multiplicidad.

Consideramos que esto no es lo realmente innovador en este tipo de literatura, sino las consecuencias que esto produce: al Bellatín utilizar los espacios de indeterminación como líneas de fuga interrumpe la comunicación entre el texto y el lector, haciendo así que el proceso de concreción mute, al igual que Jacobo Pliniak⁸, en otra cosa; que deje de ser el tradicional y que sus valores habituales se subviertan.



Utilicemos a Hamlet otra vez. Esta pieza de teatro, como cualquier obra literaria tradicional, se comunica con el lector con la finalidad de que este lleve a cabo un proceso de concreción que elimine los espacios de indeterminación del texto y dé así tanto con el sentido como con la verdad de la obra. Así el lector comienza por identificar los espacios de indeterminación y trata de llenarlos por medio de la comunicación con el texto.

El lector nota, por ejemplo, que en el texto nunca se especifica si la voz de Hamlet es grave o aguda y esto lo lleva a desear, por medio de sus procesos imaginativos, el asignarle un valor a la voz de Hamlet. Esto se da a través de la comunicación con el texto: el lector ve características que sí se encuentran expresadas aquí, como que Hamlet es un hombre adulto y por lo tanto no tiene voz de mujer ni de niño, o que Hamlet es el príncipe de Dinamarca y que por lo tanto no tiene voz de mendigo o de campesino. Esta comunicación nos indica las posibilidades que tiene la voz de Hamlet dentro del texto: mientras que sea de hombre adulto y de príncipe, cada quien puede imaginar la voz de Hamlet como le plazca: más grave o más aguda, la verdad es que da igual.

En *La mirada del pájaro transparente*, por otra parte, pasa precisamente lo contrario: al leer el texto se nos presentan espacios de indeterminación tan amplios que nunca podrían ser llenados ya que no hay comunicación entre el texto y el lector porque ellos la imposibilitan, la rompen.

Aunque este lector busque dar un significado, una interpretación personal a estos espacios de indeterminación, este siempre será arbitrario, quedará en la mera suposición ya que es imposible asignarle un carácter de verdad, respaldarlo por el texto. Aquí, Hamlet sí podría tener voz de mujer (o de niño) porque el espacio de indeterminación sobre su voz sería tan amplio que se volvería un punto de fuga causando así que el texto deje de comunicarse con el lector y por lo tanto de ofrecerle herramientas para determinar esta voz.

Lo que Bellatín logra con esto es que las posibilidades de llenar los espacios de indeterminación se vuelvan infinitas ya que al imposibilitarse la comunicación entre texto y lector el primero ya no las regula. Es como si el texto y el lector hablasen otro idioma o compartiesen otra estructura de pensamiento, simplemente no pueden comunicarse porque no se comprenden el uno al otro: no comparten los elementos comunes necesarios para el diálogo. Aquí el proceso de concreción muta en posibilidades infinitas no reguladas por el texto.

Un aspecto relevante de esta obra es que Bellatín, como aclaramos al principio, no busca dar respuestas, ofrecer perspectivas o dar determinadas visiones de mundo. La mirada del pájaro transparente es un texto neutro en la medida en que se independiza de lo establecido e institucionalizado, o sea, de que no se pone al servicio ni se ve mediado por cosas como agendas políticas ni intenciones moralizantes. El texto aquí se convierte en un artefacto desautomatizador que propone su propio modo de escritura y de lectura.

Para concluir afirmamos que Bellatín, rompiendo con el uso convencional de los espacios de indeterminación como un recurso literario y haciéndolos mutar en líneas de fuga, logra algo excepcional: romper con la comunicación texto-lector (premisa básica de todo texto literario) dándole así al lector una nueva posibilidad en el proceso de concreción (que también muta alejándose de su función establecida): la posibilidad de la libertad absoluta en el acto imaginativo, ajena a los textos tradicionales que nos dan la idea de libertad pero una libertad relativa, mediada por el texto.

Aquí la falta y la diferencia no son características negativas; son potencias del texto que lo enriquecen y diversifican, que le otorgan al lector autonomía y libertad en el acto imaginativa y que, por encima de todo, nos demuestran que existen formas alternativas pero igual de válidas de concebir, hacer y leer literatura.

LA TRAMA LA MATERIA BUCLE

POR C.L. ANDRADA

■ Acabemos con la materia del mundo. Los nodos que apestan al cuero de nuestra miseria.

■ Las piedras me ofrecen las horas, las huellas dobladas (once hace que muero de la madre). Esos rostros más nuevos que el mío (a los que no amaré, ni me amarán, ni habitaré en su ceremonia), bocados roídos de tanto roer.

■ El tejido con el que trabajamos es tan fino.

■ Y el otro por sí mismo tres lados cercados a fuerza de espejos.

■ Y sus sobras.

■ Estén en grato asiento con el alivio del crimen inmediato (conservan sus mejores pecados para ti).

■ Las flores custodiarán con brío la faz al cerrar los ojos, palpa granizo. ¿No soñaste alguna vez que abrías la boca e intentabas gritar pero no podías?

■ Un cuerpo se fabrica a partir de miles de palomas sin consuelo, pule el cuerpo tu nombre como preciso bisturí codiciado. Ser árbol o jardín repleto para que hurguemos la marca en la textura de la sangre infinita.
■ *Comprobaríamos hasta el vértigo la inútil objetividad de las cosas.*

■ Almacenan la edad y la enfermedad. No vemos a una mujer, vemos un trapo. La esclavitud, nuestro construir lento, mantenido a medida el muro lo aplicamos piedra por piedra sobre la piel.

■ Estén con el alivio del crimen inmediato.
■
■



VIOLENCIA LEGAL, CONTRA VIOLENCIA LEGÍTIMA.

BIBLIOGRAFÍA:

- ♦ Albert Camus, El hombre rebelde, Alianza editorial, sexta reimpresión, Madrid, 2010.
- ♦ Enrique Dussel, Política de la liberación II, la arquitectónica, Ed. Trotta, Madrid, España, 2009.
- ♦ ———, 20 tesis de política, 2ª edición, Ed. Siglo XXI, México, 2006.
- ♦ ———, Ética de la Liberación en la edad de la globalización y de la exclusión, Ed. Trotta, Madrid, sexta edición, 2009.
- ♦ ———, Hacia una filosofía política crítica, Colección palimpsesto derechos humanos y desarrollo, Ed. Desclée de Brouwer, S.A., España, 2001.
- ♦ Jacques Derrida, Fuerza de ley, El “fundamento místico de la autoridad” (1989), editorial Tecnos, segunda edición, España, 1994.
- ♦ Jerade Dana, Miriam, “De la violencia legítima a la violencia revolucionaria” en Acta Poética 28, IIFL, 2007, consultada en:
www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/28-1-2/jerade.pdf
- ♦ Marcuse, Herbert, Ética de la revolución, tercera edición, Ed. Taurus, Madrid, España, 1970.
- ♦ Maura Zorita, Eduardo, “Para una lectura crítica de Hacia la crítica de la violencia de Walter Benjamin: Schmitt, Kafka, Agamben” en Revista de Filosofía Moral y Político, N.º 41, julio-diciembre, 2009, 267-276, ISSN: 1130-2097.
- ♦ Walter Benjamín, “Hacia una crítica de la violencia” en Obras libro II, vol I, editorial Abada, Madrid, 2007.

(ALGUNOS) ASEDIOS TEÓRICOS (INCONCLUSOS) A LA VIOLENCIA URBANA EN VENEZUELA

BIBLIOGRAFÍA:

- ♦ Baudrillard, Jean. Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós, 1987.
- ♦ ————. La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1997.
- ♦ ————. El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. México: Siglo XXI, 1980.
- ♦ ————. La cámara lúcida. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ♦ Briceño-León, Roberto y Zubillaga, Verónica. "Dimensiones y construcciones de la violencia en América Latina". Acta Científica Venezolana, 52, 2001: (170-177).
- ♦ ————. "Introducción. La nueva violencia urbana de América Latina". AA.VV. Violencia, sociedad y justicia en América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2002. (1-11).
- ♦ Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-textos, 2002.
- ♦ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 2002.
- ♦ Duque, José Roberto y Muñoz, Boris. La ley de la calle. Testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas. Caracas: Fundarte, 1995.
- ♦ ————. Salsa y control. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.
- ♦ González, Juliana. "Ética y Violencia (La vis de la virtud frente a la vis de la violencia)". Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). El mundo de la violencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (139-145).
- ♦ Monsiváis, Carlos. "La violencia urbana". Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). El mundo de la violencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (275-280).
- ♦ ————. "Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre". Rotker, Susana (editora). Ciudadanías del miedo. Caracas: Nueva Sociedad, 2000. (231-235).
- ♦ Rojas, Sergio. "Cuerpo, Lenguaje y Desaparición". Richard, Nelly (ed.). Políticas y Estéticas de la Memoria. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. (177-186).
- ♦ Rotker, Susana (editora). "Ciudades escritas por la violencia (A modo de introducción)". Ciudadanías del miedo. Caracas: Nueva Sociedad, 2000. (7-22).
- ♦ Said, Edward. "Crítica secular". Punto de vista 31, Buenos Aires, 1987: (s/p).
- ♦ ————. El mundo, el texto y el crítico. Barcelona: Debate, 2013.
- ♦ Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Madrid: Edhasa, [1979]1981.
- ♦ ————. Ante el dolor de los demás. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- ♦ Torres, Héctor. Caracas muere. Caracas: PuntoCero, 2012.

LA FALTA COMO POTENCIA EN LA MIRADA DEL PÁJARO TRANSPARENTE DE MARIO BELLATÍN

BIBLIOGRAFÍA:

- ♦ Alfaguara. (2005). Dossier de prensa: Obra reunida de Mario Bellatín. México DF: Alfaguara.
- ♦ Bellatín, M. (2005). Obra reunida. México DF: Alfaguara.
- ♦ Burroughs, W. (2011). La revolución electrónica. Buenos Aires: Caja negra.
- ♦ Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos.
- ♦ Foucault, M. (2000). Las palabras y las cosas. México DF: Tusquets editores.
- ♦ Foucault, M. (2009). El orden del discurso. México DF: Tusquets editores.
- ♦ Hernández, W. (05 de Septiembre de 2012). La obra de arte literaria: bases ontológicas para una filosofía de la literatura. Recuperado el 27 de Enero de 2015, de A parte rei: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ingarden.pdf>
- ♦ Isava, L. M. (2012). Reflexiones en torno a la experiencia. Caracas.
- ♦ Iser, W. (1987). La estructura apelativa de los textos. México DF: Dieter Rall, compilador.
- ♦ Martínez, L. (2014). Zonas en suspensión: experiencias narrativas contemporáneas en América Latina (justificación). Caracas.
- ♦ Sánchez Vázquez, A. (2010). La Estética de la Recepción. Tercera conferencia: la estética de la recepción (pág. 15). México DF: UNAM.
- ♦ Tornero, A. (15 de Septiembre de 2013). Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser. Anuario de letras modernas, 1-44. Recuperado el 31 de Enero de 2015, de Portal de revistas de la UNAM: www.journals.unam.mx/index.php/al_modernas/article/.../28760
- ♦ Wikipedia. (5 de Noviembre de 2013). Estética de la recepción. Recuperado el 30 de Enero de 2015, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_de_la_recepci%C3%B3n
- ♦ Wikipedia. (12 de Noviembre de 2014). Al-Hallaÿ. Recuperado el 30 de Enero de 2014, de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Al-Halla%C5%B7>

