

# Voces en peligro, voces silenciadas. Representación literaria del cuestionamiento infantil de la verdad en muestras de la narrativa breve hispanoamericana

GIUSEPPE GATTI

Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma

Universitatea de Vest, Timișoara

## Resumen

Nuestro objeto de estudio consiste en el análisis de las modalidades que la narrativa breve hispanoamericana adopta, en la actualidad, para representar en el plano textual las condiciones de subordinación, violencia y acoso a las que son sometidas ciertas categorías de la infancia. Se han seleccionado textos de ficción en los que la perspectiva del narrador es la de un menor (niño o niña, según el texto) cuyo lenguaje actúa para (re)construir lo real. Una vez asentada la estructura narratológica de referencia, se ha elegido trabajar con textos redactados por narradores procedentes de tres ámbitos culturales diferentes: la uruguaya Inés Bortagaray, el boliviano Rodrigo Hasbún y la peruana Karina Pacheco. De la escritora y guionista uruguaya se examinará la *nouvelle* titulada *Prontos, listos, ya*, un texto en que se plantea un diálogo entre la historia mínima, sin importancia, de seres anónimos, y la gran Historia colectiva, a partir de la perspectiva de una niña cuya mirada inocente percibe la existencia de una amenaza latente que induce al lector a leer las anécdotas a la luz de la historia sociopolítica de Uruguay. En cuanto al relato "La mujer y la niña" de Hasbún, si bien en una primera instancia parece describir solo una "amenaza nimia", representada por la interacción "controlada" que el pequeño narrador establece a diario con un Otro diferente, el relato desemboca en la rememoración de hechos de un pasado reciente que afectan a otro menor. Finalmente, en el relato "Todo es un juego" de Pacheco, el tema de la violencia sexual ejercida sobre menores se abre a la posibilidad de dos versiones de la verdad: una -la infantil- se apoya en un andamiaje fantástico y otra -la adulta- conecta con los discursos del encubrimiento de la responsabilidad entre mayores.

## Endangered voices, silenced voices. Literary representation of children's questioning of the truth in samples of Hispanic American short stories

## Abstract

Our goal is to analyze the modalities that the Spanish-American short narrative adopts, at present, to represent in the textual plane the conditions of subordination, violence and harassment to which certain categories of childhood are subjected. We have selected fiction texts in which the narrator's perspective is that of a minor (boy or girl, depending on the text) whose language acts to (re)construct the real. Once the narrative structure reference has been established, we have chosen to work with texts written by narrators from three different cultural backgrounds: the Uruguayan Inés Bortagaray, the Bolivian Rodrigo Hasbún and the Peruvian Karina Pacheco. From the Uruguayan writer and screenwriter, we will examine the short novel *Prontos, listos, ya*, a text that proposes a dialogue between the minimal, unimportant history of anonymous beings, and the great collective history, from the perspective of a girl whose innocent gaze perceives the existence of a latent threat; this threat induces the reader to read the anecdotes in light of Uruguay's social and political history. The short story "La mujer y la niña" by Hasbún -although at first it seems to describe only a "trivial threat", represented by the "controlled" interaction that the little narrator establishes daily with a different Other- leads to the remembrance of events from a recent past that affect another minor. Finally, in the story "Todo es un juego" by Pacheco, the issue of sexual violence against minors opens up to the possibility of two versions of the truth: the first one -the

childish one- rests on a fantastic perception of things; the second one -the adult one- connects with the discourse of responsibility concealment among adults.

## 1. NUEVAS FORMAS DE EXPOSICIÓN AL PELIGRO EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

En el tiempo histórico actual la *producción de riqueza* –que había caracterizado el devenir de la sociedad industrial en la modernidad, con su pensamiento heredado de la Ilustración y centrado en categorías del crecimiento económico y la celebración del progreso científico– se ha visto sustituida por la *producción de riesgos*. Si la sociedad industrial moderna había forjado una lógica productiva en que la “producción de riqueza” se imponía a la lógica de la “producción de riesgos” para el ser humano, a partir de los años Ochenta del siglo pasado la dialéctica del reparto del riesgo en la población mundial se ha modificado y extendido a toda clase social y económica. Para entender el alcance de este cambio es suficiente comprobar cómo en la etapa del desarrollo industrial de la modernidad, las amenazas y los peligros afectaban en máxima parte a los actores sociales más débiles, involucrados directamente en las tareas productivas de más alto riesgo (trabajos en minas, en cadenas de montaje, en áreas de elevada contaminación, etc.), y observar, en cambio, cómo al día de hoy los peligros se extienden a toda la población, negando a las clases acomodadas (un tiempo alejadas de los centros tóxicos, de extracción, de producción, etc.) su tradicional inmunidad. Pensar, por ejemplo, en formas de contaminación actuales como la que podría derivar de un desastre atómico significa aceptar la imposibilidad de toda forma de aislamiento, distanciamiento y protección del riesgo para el ser humano, con independencia de la clase socioeconómica de pertenencia. La aumentada exposición al peligro significa que las amenazas en el siglo XXI no se circunscriben a ciertos grupos sociales o a ciertas áreas geográficas determinadas, sino que adquieren un carácter de riesgo globalizado, que quiebra los límites fronterizos tanto entre categorías socioeconómicas como entre estados nacionales: la falta de relevancia de todo tipo de frontera política convierte estos peligros en *riesgos globalizados*, que afectan de forma transversal a todo estrato socioeconómico. Se podría en suma afirmar, siguiendo a Ulrich Beck, que “surgen unas amenazas globales que en este sentido son supranacionales y no específicas de una clase, y poseen una dinámica social y política nueva” (Beck, 2017: 22). La lógica supranacional a la que alude Beck remite no solo a la ubicación difusa de los riesgos sino también a la compleja tarea para el ser humano de reconocerlos a tiempo. El peligro existe en potencia: es el de una posible contaminación, pero también es el de la ingestión de sustancias tóxicas, o el de una seducción de menores en los vericuetos de la Red. Se trata de peligros no visibles que resultan previsible –pero no controlables– solo en la medida en que el ser humano acepta convivir con el continuo temor de caer víctima de alguna forma del Mal.

Parece existir, en la actualidad, una conciencia del riesgo que crea en el hombre una doble percepción nefasta; en primer lugar, se consolidan convicciones fundadas en que una amenaza latente y potencial está siempre al acecho; paralela a esta sensación, se difunde también la percepción de que esta amenaza debe ser detectada sometiéndolo todo lo visible y lo tangible a una doble lectura, con el objetivo de descubrir el peligro oculto. De ahí que

las amenazas de la civilización hacen surgir una especie de “nuevo reino de las sombras”, comparable a los dioses y demonios de la Antigüedad, el cual se esconde detrás del mundo visible y pone en peligro la vida humana en esta tierra. [...]. En lugar de una interpretación antropomórfica de la naturaleza y del medio ambiente, ha aparecido la conciencia moderna y civilizatoria del riesgo con su casualidad latente, *no perceptible y sin embargo presente por doquier*. Tras las inofensivas fachadas se esconden sustancias peligrosas, hostiles. Todo tiene que ser visto doblemente: solo puede ser

captado y enjuiciado correctamente en esta duplicación. *El mundo de lo visible tiene que ser interrogado, relativizado y valorado en relación a una segunda realidad pensada y sin embargo escondida en él.* (Beck, 2017: 103)

En esta reflexión que percibe las amenazas como casualidades latentes y no perceptibles, los términos clave para nuestro enfoque son “segunda realidad”, “duplicación” e “inofensivas fachadas”: locuciones que remiten a la necesidad de una continua lectura entre líneas, que obliga al ser humano a una valoración que debe aplicarse no a los hechos de la realidad visible, sino a la oculta. Sobre la base de la existencia de esta doblez irreductible, nuestro propósito reside en trasladar del campo social al literario los patrones de “valoración doble” del riesgo. En particular, se propone aquí un análisis de las modalidades que ciertos textos de narrativa breve hispanoamericana de las últimas dos décadas adoptan para representar en el plano textual ciertas condiciones de riesgo que afectan a franjas sociales desvalidas: se alude, en particular, a las condiciones de subordinación, violencia y acoso a las que son sometidas determinadas categorías menos tuteladas, como la infancia y, en menor medida, las mujeres.

La base textual para nuestro estudio está conformada por tres textos de ficción en los que la perspectiva del narrador es la de un menor (niño o niña, según el caso) cuyo lenguaje actúa para (re)construir lo real. Una vez asentada la estructura narratológica de referencia, se ha elegido trabajar con textos redactados por narradores procedentes de tres ámbitos culturales diferentes: la uruguaya Inés Bortagaray (1975), el boliviano Rodrigo Hasbún (1981) y la peruana Karina Pacheco Medrano (1969). El marco histórico y sociocultural en el que se generan y se publican estos textos es el de los primeros años del siglo XXI, un lapso de tiempo en que la literatura, construida sobre los cimientos de una mentalidad ya tardo-posmoderna, se vuelve un ejercicio artístico en que ciertas formas de sentir del hombre contemporáneo se aplican tanto a la fase creativa (a través de las elecciones estéticas del productor del texto) como a la fase de recepción de la obra por parte del destinatario. En particular, el lector actual demuestra acercarse hoy en día al texto a través del filtro de una mirada descreída; como destinatario del relato, mantiene una postura que es el reflejo del *modus vivendi* contemporáneo, que podría resumirse en los puntos que siguen: a) rechazo de toda pretensión de objetividad del texto literario; b) conciencia de la imposibilidad de la existencia de verdades únicas<sup>1</sup>; c) negación de la existencia de estructuras conceptuales privativas e ideológicas unitarias (a lo unitario se sustituye lo invertebrado); d) búsqueda de la posibilidad de nuevas lecturas interpretativas de los relatos pertenecientes al canon, en el marco de un amplio proceso individual de des-mitificación de lo preconstituido.

Este cuarto punto es el más relevante para nuestro enfoque pues la oportunidad de nuevas interpretaciones de textos institucionalizados significa reinterpretarlos desde una perspectiva que niega la posibilidad de toda verdad única y toda lectura unitaria preconcebida. De este modo, leer e interpretar un texto literario para un lector de la contemporaneidad ya no significaría “darle sentido, sino apreciar la pluralidad de significados que contiene, considerarlo una red, un laberinto infinito de significantes. En las estéticas posmodernas no existen textos en sí: toda escritura forma parte del universo de los textos ya existentes” (Bakucz, 2015: 139). Esta pluralidad de significados que se atribuye al texto literario está, a su vez, conectada con el surgimiento de un conjunto de perspectivas desde las que el lector interpreta los relatos protagonizados por niños y niñas, que muy a menudo se revelan terreno fértil para consolidar a través de la ficción argumentaciones socioculturales e históricas apoyadas en discursos metafóricos y construcciones simbólicas. Cualquier mínimo acercamiento a los textos de ficción que

<sup>1</sup> Al lector actual todo le resulta incompleto y reducido a unidades autónomas, tal como confirma Rodrigo Fresán desde la perspectiva del creador: “todo aquello que yo escribía parecía, sí, dotado de cierta voluntad atómica e invertebrada. Los acontecimientos y los personajes se repelían entre sí y el efecto general era el de un rompecabezas siempre feliz de estar incompleto” (Fresán, 2017: 537)

se han publicado en los últimos veinte años en la América hispana demuestra cómo el motivo de la infancia, declinado desde distintos sesgos de la mirada, ha tenido un peso importante en el marco de la cartografía literaria hispanoamericana reciente<sup>2</sup>.

Sin entrar en el ámbito delicado e inestable (según varía la cultura de referencia) de las cuestiones éticas y morales relacionadas con aspectos de carácter jurídico (como en el caso de la Convención de los Derechos del Niño, en vigor desde noviembre de 1990), es de resaltar la variedad de representaciones socioculturales de la infancia en diferentes contextos regionales y nacionales, de las que se desprenden no solo acepciones multifacéticas de la niñez sino también formas alternativas de percepción de la misma. En *Infancia, perspectivas psicosociales*, Ferrán Casas identifica tres tipologías de representación ideal de la infancia que –aún en la rigidez algo estereotipada de sus moldes– pueden revelarse útiles para el presente enfoque. Una primera visión es la que plantea una representación positiva de la infancia, como un universo perteneciente a un *cronotopo* idílico, cuyos rasgos tópicos serían la inocencia, la pureza y una doble forma de vulnerabilidad (una se relaciona con el peligro de la sobre-exposición a la “sociedad del espectáculo”, en términos de Guy Debord, y otra con el hecho de que al día de hoy, las estrategias publicitarias de los mercados globalizados manipulan y ensalzan esta imagen positiva del mundo infantil). Al otro extremo del espectro se ubica una representación de la infancia centrada en subrayar ciertas negatividades específicas, como la rebeldía, la perversión y la crueldad gratuita, aspectos que la sociedad adulta y adulto-céntrica se empeña en

---

<sup>2</sup> En Uruguay, además de la *nouvelle* de Bortagaray *Prontos, listos, ya* (2006), otros ejemplos de textos actuales que se centran en la mirada infantil (a veces desde la perspectiva del recuerdo) son las novelas *Guía para un universo* (2004) de Natalia Mardero, protagonizada por una narradora niña/adulta en una historia en que el viaje es la anécdota clave del relato, y *Oso de trapo* (2008) del montevideano Horacio Cavallo, en cuya narrativa la presencia infantil es un elemento constante. En la vecina Argentina, narradores como Selva Amada (*Un viento que arrasa*, 2012), Patricio Pron (*El espíritu de los padres sigue subiendo en la lluvia*, 2011), Leopoldo Brizuela (*Una misma noche*, 2012), Mariana Enríquez (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009) o Fabián Casas (*Los Lemmings y otros*, 2002) construyen relatos muy a menudo auto-ficcionales caracterizados por la presencia de protagonistas que rememoran etapas de su propia infancia siguiendo un proceso de reconstrucción *ex post* de eventos representativos de sus vidas. Lo mismo está ocurriendo en la última década en Chile, donde escritores como Nona Fernández (*Space Invaders*, 2013; *Fuenzalida*, 2015), Alia Trabucco (*La resta*, 2014), Gonzalo Eltesch (*Colección particular*, 2015), Matías Celedón (*Trama y urdimbre*, 2007), Diego Zúñiga (*Camanchaca*, 2009), Isabel Margarita Bustos (*Jeidi*, 2017) o Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*, 2011), entre otros, crean historias protagonizadas por adultos que rememoran sus años de la infancia o directamente por niños y niñas que se mueven en un terreno resbaladizo en que la ficción linda con lo autobiográfico. Se trata de una línea cuya presencia puede observarse también en una cierta vertiente de la narrativa peruana contemporánea, en que se abordan, de una forma más o menos marcada, ciertos aspectos de la intimidad de sus jóvenes protagonistas: es el caso de novelas como *Azul* (2005), de Nataly Villena Vega, en que la protagonista, Teresa, es una veinteañera que sigue actuando y viendo el mundo como una adolescente traviesa, o *La distancia que nos separa* (2015) de Renato Cisneros (protagonizada por el hijo de un militar, apodado Gaucho Cisneros, figura controvertida en la lucha nacional contra el terrorismo); o también de *Un golpe de dados. Novelita sentimental pequeño-burguesa* (2015) de Victoria Guerrero (en que se narra el desarrollo físico y psicológico de la protagonista, Nadja, desde su infancia hasta su época universitaria). Asimismo –desde el comienzo de la nueva centuria– una línea estética parecida es la que se sigue en Bolivia donde la más reciente promoción de escritores trata de construir una narrativa alejada de motivos autóctonos y no solo “intenta superar el imaginario que descansa sobre la narrativa de Bolivia, ampliamente extendida, como una producción de tema indigenista o costumbrista que transcurre en escenarios rurales” (González Almada, 2014: en red) sino que escribe “novelas que puedan ser leídas por cualquier lector, no solo el boliviano; se apuesta a una literatura cosmopolita y esto implica, además, un alejamiento de lo andino” (González Almada, 2014: en red). En este marco de renovación, narradores como Liliana Colanzi, Maximiliano Barrientos, Giovanna Rivero o el mismo Rodrigo Hasbún elaboran una literatura de rasgos más intimistas en que la presencia de la infancia se manifiesta, a menudo, bajo la forma del recuerdo que el narrador recupera de épocas pasadas de su propia vida. Es el caso de Colanzi quien, en su volumen *Vacaciones permanentes* (2010; publicación que se coloca en el umbral entre el libro de relatos y la novela fragmentada), se centra en (re)construir una trayectoria vital (¿autobiográfica?) a partir de los recuerdos de la infancia y adolescencia de la narradora. A su vez, Hasbún, en *El lugar del cuerpo* (2009) pone en el centro del relato a una mujer, Elena, que intenta escribir su experiencia individual e íntima como cuerpo, y que reflexiona sobre cómo ese mismo cuerpo antes fue “otras mujeres”, y entre ellas fue también esa niña de siete años que fue víctima de violación por parte de su hermano.

corregir. Esta segunda visión suele conllevar, por una parte, una desvalorización de la palabra infantil y de su mundo de ficción permanente (es precisamente la desvalorización de la palabra infantil uno de los ejes en que se basa nuestro análisis del cuento de Karina Pacheco); por otra parte, pretende justificar el control que el sistema –como ente que ejerce la coerción socialmente asentada– practica sobre el niño. Finalmente, existe una tercera línea de representación que se acerca de forma ambivalente a la niñez, pues ni apunta a corregir ciertos “defectos” connaturales a esa etapa vital, ni tampoco insinúa la exaltación de la pura inocencia a ella asociada: a partir del examen etimológico del término “infancia” (del latín *in-fans*, el que no habla en público), se establece para el niño una condición de transparencia, un estado fantasmal, puesto que no se le reconoce nada valioso que decir, desplazándolo hacia el rincón adonde se coloca a quien no vale la pena escuchar.

En las páginas que siguen se intentará enfocar los relatos de Bortagaray, Hasbún y Pacheco desde un doble sesgo de la mirada. Por una parte, se tratará de comprobar de qué manera y en qué grado estas tres tipologías representativas de la infancia enlazan con las respectivas construcciones temáticas de los tres textos seleccionados. Por otra parte, se pretende interpretar las ficciones desde la perspectiva de la “cuestión de la verdad” planteada por Michel Foucault, o sea, estudiar las figuras infantiles que protagonizan los cuentos como *sujetos* (en términos foucaultianos): como unos seres que se mueven entre límites históricos y efectivos, en un campo que es al mismo tiempo *circunscripción y posibilidad*. El punto de partida para este tipo de enfoque reside en observar cómo el *sujeto* –en la construcción foucaultiana de la sociedad– es expuesto a una doble tensión inevitable: por una parte, es sometido a ciertas formas de sujeción que derivan del control y de la disciplina que el “sistema de poder” ejerce sobre él; por otra, el ciudadano entra en conflicto con este sistema de sujeción a través de diversos modos de *subjetivación*, o sea, mediante un esfuerzo ético, una conducta cotidiana de resistencia, puesto que “la vida ordinaria, cotidiana, es aquello de lo que cada uno de nosotros está llamado a reapropiarse, a través de un trabajo de sí sobre sí mismo que se configura como el *revés militante* del poder gubernamental” (Lorenzini, 2012: 111). El ser humano debe, así, entenderse como una entidad ambivalente: es un sujeto sometido a un poder ejercido sobre él a diario, que lo expone a un campo de visibilidad permanente y que encasilla a los individuos en categorías; y es un sujeto que busca un reconocimiento identitario, para constituirse en ser alejado de los modelos de conducta impuestos por los sistemas de poder y su eficacia normalizadora. En palabras de Foucault, “il y a deux sens aux mots *sujet*: sujet soumis à l’autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi” (Foucault, 2001: 1046). Aplicar estas reflexiones a los textos escogidos significa ver de qué modo y hasta qué punto los niños de la ficción tienen la capacidad de plantear la *desujeción* de sí de los sistemas culturales, morales y éticos que los adultos han ido construyendo a su alrededor, en un campo de actuación –el de la infancia– que es un campo de obediencia: en él todas las relaciones de poder se producen dentro de un entramado dominado por la “ley de los que puede ser dicho y hecho”. A este entramado Foucault le da el nombre de *dispositivo*, definido como “un ensemble résolument hétérogène, comportant de discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du no-dit, voilà les éléments du dispositif” (Foucault, 2001: 299). En los apartados que siguen se tratará de analizar de qué modo los discursos asentados, las estrategias dialécticas, las normas morales y los mandatos no dichos marcan la interacción entre el mundo de la infancia y el de los adultos en los tres relatos seleccionados.

## 2. INFANCIA Y VIOLENCIA DE ESTADO: PROTEGERSE DEL PELIGRO LATENTE

En la *nouvelle* de Inés Bortagaray *Prontos, listos, ya*, publicada en Montevideo en su primera edición en el año 2006, se plantea una posible lectura entre líneas de ciertos hechos sociohistóricos que se transfieren al lector desde la mirada infantil<sup>3</sup>. El sesgo desde el que se relatan los eventos de la trama es el de la dimensión de la infancia, al deshilvanarse la narración a partir de la perspectiva de una niña a lo largo de las horas que dura un viaje en auto con su familia por carreteras que de Montevideo conducen a un no identificado balneario del este del país (posiblemente La Paloma). A la luz de esta elección de desplazamiento, la escritora de Salto levanta un escenario físico cambiante, por el que el lector debe a seguir a los protagonistas de la ficción a lo largo de sus movimientos por una topografía inestable y modulable. No es secundario señalar cómo la perspectiva de quien enuncia es la de un cuerpo encerrado: desde las ventanillas del auto en marcha, la voz de la niña-narradora describe cómo el rápido desparecer de los postes de la electricidad marca su percepción subjetiva del avanzar del coche por la carretera:

Veo un poste que pasa y se va, hasta que veo otro poste que pasa y se va, pero nunca se va del todo, porque en la ida queda la estela. La estela es el poste en movimiento, el poste corrido, barrido, continuado en una línea de postes fantasmas que se paran entre poste y poste verdadero. El verdadero se continúa en varios fantasmas hasta que otro verdadero anuncia que hay algo real, después de todo. (Bortagaray, 2019: 7)

Al compás de las rápidas apariciones de los postes en el campo visual de la niña, la *nouvelle* articula una poética del viaje construida sobre la base de un proyecto que, en principio, resulta agradable: un desplazamiento familiar que –en una primera lectura– tiene como objetivo alcanzar un pueblo de la costa oriental de Uruguay para las vacaciones veraniegas. Esta poética del viaje familiar se vuelve un relato que tiene un carácter universal, pues –tal como la misma autora declaró en una entrevista concedida en ocasión de la Feria Internacional del Libro de La Paz en 2018– ofrece la posibilidad de “un ensimismamiento por parte de la niña sobre el paso del tiempo, sobre sus preferencias, sus gustos y sus afinidades” (Bortagaray, 2018: en red). Sin embargo, nos parece relevante observar cómo desde este espacio circunscrito por los límites físicos del auto, la voz que narra se detiene desde el *incipit* en la descripción de imágenes fantasmales. Se acaba de ver cómo la pequeña subraya su sensación de que nada parece real e insiste en que se necesita otro objeto tangible, otro poste, para que algo de la “continuidad de los fantasmas” se revele y para que la realidad concreta se manifieste. La alusión a una fantasmagoría cambiante es un elemento que debe poner en alerta al lector: pese a los rasgos en apariencia apacibles de la situación, en la trama se empieza a vislumbrar la existencia de un peligro no bien identificado, una amenaza potencial que desata en la protagonista-narradora una exigencia ineludible de proteger a los miembros de su propia familia: “Mi padre es erguido. Maneja rápido, pero con cuidado. Yo le tranco el botón de la puerta. *Ahora sí, está a salvo*. Yo también, porque mi padre no caerá a la carretera, y yo seguiré teniendo padre, porque él no caerá” (Bortagaray, 2019: 8). Nótese como el gesto de la pequeña no está orientado solo a proteger a su padre de los posibles peligros del tránsito sino que previene al lector ante un

<sup>3</sup> Inés Bortagaray nace en Salto en 1975. Su actividad creadora se tambalea entre la producción narrativa y la redacción de diversos guiones de cine y de series televisivas. En el marco de la escritura de ficción, la autora se estrena en 2001 cuando ve la luz *Ahora tendré que matarte*. Cinco años después se publica la *nouvelle* que se analiza en estas páginas: *Prontos, listos, ya* (reeditada en 2010). Finalmente, en 2018 se publica en Montevideo otra novela, *Cuántas aventuras nos aguardan*. En el ámbito de la narrativa breve, Bortagaray participa con relatos propios en distintas antologías como *Palabras errantes* y *Pequeñas Resistencias 3*, *antología del nuevo cuento sudamericano*. De entre los varios reconocimientos conseguidos como guionista, destaca el premio al Mejor Guion del que la escritora se hace merecedora –junto con Ana Katz– en 2016, el Sundance Film Festival por su trabajo textual en la película *Mi amiga del parque*.

peligro que forma parte de un universo todavía ajeno al de la niña: el mundo adulto que amenaza con *hacer caer* a su padre. Se abre, así, la posibilidad de una lectura no lineal del relato, que remite a una interpretación alegórica del mismo según una clave histórico-política; una lectura por la que el gesto de la niña nos indica “que está consciente de un peligro que transciende su mundo infantil, un peligro que habita en el mundo de los adultos. Si bien en el libro de Bortagaray las alusiones son levísimas, ese mundo es el del clima represivo originado por un régimen dictatorial” (Amaro Castro, 2018: 243).

El texto de Bortagaray se ofrece, así, a la posibilidad de una doble interpretación textual: en primer lugar, la lectura lineal llevaría a entender la narración como una representación simple y fidedigna de un cuadro familiar en el que el cuidado mutuo entre los miembros del núcleo resulta no solo comprensible sino también del todo natural. Esta primera lectura interpretativa plantea para *Prontos, listos, ya* su adscripción al amplio marco de la narrativa contemporánea centrada en la representación de historias mínimas, alejadas de la Gran Historia colectiva y a menudo protagonizadas por personajes pertenecientes al mundo infantil: de ahí que el cuidado hacia la figura paterna por parte de la protagonista-narradora pueda leerse como una mera manifestación de la afectividad filial, en el marco de aquellas narraciones cuyo “rasgo identitario [...] radica en la continuidad de la experiencia y del acto de la palabra. Así, viajar y decir se transforman en profundas metáforas del acto de vivir, un acto que solo la escritura puede traducir con meditado análisis y fuerza original” (Ferreira, 2019: en red). La segunda interpretación a la que se ofrece el texto de Bortagaray remite, en cambio, a la identificación de un discurso metafórico que exige una activa colaboración por parte del lector, forzado a llenar ciertos huecos de los que la autora ha salpicado su narración. Siguiendo la lógica de una lectura alegórica de la *nouvelle*, debería entenderse que el afán de protección ostentado por la niña conecta con la existencia de una amenaza latente que el lector pone inmediatamente en relación con la historia sociopolítica nacional. Una lectura del relato en estos términos coloca el texto en el marco de una amplia parte de la producción narrativa (y también cinematográfica; pensemos en *Kamchatka*, 2002, de Marcelo Piñeyro, o en *Wakolda*, 2013, de Lucía Puenzo) que se ha estrenado en los países del Cono Sur en los últimos veinte años con el propósito de poner en relación el mundo de la infancia con la historia sociopolítica nacional. Se trata, en suma, de construir relatos que “abordan la experiencia infantil desde una perspectiva política o bien, en un sentido inverso, la experiencia política desde una perspectiva infantil” (Amaro Castro, 2018: 243).

Lo que importa evidenciar aquí es la presencia, en esta vertiente literaria, de un conjunto de rasgos peculiares que pueden resumirse en los dos siguientes: a) el hecho de que las historias narradas sean una mezcla de elementos ficcionales y datos referenciales por lo que el narrador, el autor y el personaje confluyen hacia una sola identidad; b) el hecho de que el rol que se atribuye a la infancia es sí central, pero este protagonismo no siempre se le concede al infante en tanto que *niño*, sino en cuanto *hijo*. Se trata, en suma, de un tipo de literatura a menudo protagonizado por hijos que rememoran los años de su propia infancia desde el *hic et nunc* del momento presente, y también de hijos que recuerdan cómo eran sus padres en aquellos años. El resultado es la irrupción en la escena literaria de los que podríamos definir como “hijos del trauma político”. En *Prontos, listos, ya*, este modelo funciona a medias: el recuerdo autobiográfico de la autora genera la anécdota del viaje familiar (he ahí el discurso experiencial, si no del todo autorreferencial), además de que el relato se hace desde la perspectiva de una *hija*. La niña-narradora vive en el tiempo de la infancia, donde todo es apasionante y simultáneo, es decir: todo acontece en una dimensión temporal en que cada instante es sumamente intenso y se mantiene bien lejos de toda *secuencia ordenada* de sucesos, apartado de la serie de eventos secuenciales de los adultos, eventos utilitarios y aprovechables. Tanto el viaje hacia el mar como la percepción indefinida de un peligro latente están dentro de este *tiempo intenso* infantil: si la amenaza preocupa pero no se vuelve aterradora es precisamente gracias

a que la candidez de la niña no se ha deteriorado aún, la pequeña no ha accedido todavía a ese “*dolor de la infancia* [que] acontece en el momento en que se interrumpe la intensidad del instante y se fuerza la tiranía de la secuencia: allí el tiempo se hace demasiado largo, está extendido hacia el tedio, la insignificancia; se tuerce hacia una otra [*sic*] duración, aquella de la cronología simple y pura, la de la productividad sin ningún provecho ético ni estético” (Skliar, 2016: 21).

Sin embargo, ante la amenaza recóndita, solo percibida y no del todo identificada, la niña-narradora necesita “ubicarse”: se ve obligada por la percepción del peligro a aceptar la duración del *tiempo concreto de la Historia*; o sea, tiene que poner en práctica un ejercicio crítico que le permita asumir una cierta postura frente a la situación histórica contingente y a la espacialidad concreta en la que se encuentra (siempre queda oculta la pregunta acerca de si el viaje en auto no representa acaso una fuga de la ciudad –espacio más controlado–, para encontrar refugio en un anónimo balneario de la costa, menos vigilado, según un esquema de “huida hacia el mar” que, en las letras nacionales, Hugo Burel trazó con su *Diario de la arena*, de 2010). La pequeña protagonista se ve obligada por la situación a reflexionar sobre los límites de la acción subjetiva, en tanto “individuo libre” (en términos foucaultianos) y en tanto sujeto ubicado en ciertas condiciones históricas dadas. Esto significa que la niña, en un cierto “sistema de poder” (posiblemente personificado en una dictadura militar), no solo se va haciendo consciente de sus propios límites de acción (solo puede poner en práctica mínimos cuidados y gestos insignificantes de protección hacia los miembros de su familia), sino que debe también constituirse como una pequeña subjetividad dentro de la espacialidad reducida del auto. Esto significa que le es necesario articular, siempre en términos de Foucault, una *constitución espacial de sí*; en el plano de la lectura textual del relato, esta constitución espacial de sí se realiza a través de los intentos de la niña de *afirmarse como presencia* entre sus hermanos y hermanas y ganarse el derecho a viajar al lado de la ventanilla; en el plano de la interpretación alegórica, en cambio, la constitución espacial de sí se da visibilizando los límites de su propio campo de posibilidades de acción, o sea, llevando a cabo un proceso de constitución de sí como sujeto activo que, aun sin poder sustraerse a los sistemas de vigilancia y control, se esfuerza por reducir su visibilidad y la de su familia ante “presencias” hostiles.

Desde sus límites (menor de edad, dentro de una familia muy probablemente vigilada por la policía secreta), debe constituir un *saber* (entendido como un conjunto de prácticas defensivas) que “funcione como práctica del límite subjetivo que sirva como estrategia de constitución de sí” (Perea Acevedo, 2013: 24). En esta tarea, el desafío al que se enfrenta la joven protagonista reside en compaginar su tiempo subjetivo con el tiempo de los adultos y de la Historia, en que cada acción y cada gesto deben amoldarse a la “tiranía de la secuencia” a la que alude Skliar. Incluso en una pausa en una cafetería a lo largo de la carretera, las necesidades fisiológicas de la pequeña y de su hermana deben satisfacerse según la lógica de la máxima brevedad posible, para reducir los tiempos de exposición de la familia al panoptismo del régimen: “Salimos las dos [del baño], vamos contentas. Papá ya está parado, nunca quiere quedarse mucho tiempo cuando paramos para una cosa como esta. Todos salimos apurados del bar y cuando entramos al auto vuelvo al medio [...]; todavía no me toca la ventanilla” (Bortagaray, 2008: 59)<sup>4</sup>. Así, el límite que encara la protagonista del cuento es tanto espacial (un auto algo incómodo, una carretera sin muchas salidas, un recorrido único de la ciudad a la costa), como temporal (el tiempo necesario para recorrer la distancia kilométrica entre la ciudad y el balneario, en el escenario más amplio de la contingencia histórica del régimen): es

<sup>4</sup> En un intercambio de correos que mantuve con Inés Bortagaray a finales de 2020 la autora confirma la vigencia de una lectura metafórica relacionada con el control sobre el ciudadano ejercido en los años de la dictadura: “Sobre el posible ojo panóptico que podría haber operado en los apuros para ir al baño en medio de la ruta: [...] escribí eso casi como una escena de rigor padres/ dueños del mundo, hijos/obedientes secuaces, sin internarme en los meandros de la dictadura, aunque me he dado cuenta de que algunas lecturas muy sensibles [...] la noción ominosa de esos días de dictadura aparece” (correspondencia inédita con la autora).

en este doble marco de limitaciones espaciotemporales donde la pequeña debe “analizar las diferentes formas mediante las cuales el individuo se ve en la necesidad de constituirse como sujeto” (Foucault, 2009: 21), o sea, reflexionar sobre su espacio de subjetividad conformado por los límites de su propia acción protectora y actuar según sus posibilidades (los pequeños cuidados hacia la figura paterna, en una pragmática individual marcada por la obediencia a los tiempos dictados por las exigencias familiares).

### 3. LA VIOLENCIA DE LAS JERARQUÍAS SOCIOECONÓMICAS: LA INFANCIA ENTRE PRIVILEGIOS Y DESDICHAS

El texto que se analiza en este apartado es el cuento “La mujer y la niña”, que Rodrigo Hasbún publicó por primera vez en 2014, en la recopilación titulada *Nueve*<sup>5</sup>. Tal como ocurre en *Prontos, listos, ya*, también en este texto el sesgo de la mirada desde el que se relata la anécdota es el de la infancia, en este caso adoptando la perspectiva de un niño. El escenario que funciona como telón de fondo de los eventos narrados es un espacio urbano estático: no hay desplazamiento, no hay huellas de la poética del viaje que construye Bortagaray, sino la descripción de un lugar cerrado, un apartamento en una ciudad que no se nombra pero que podría ser verosímil identificar con un centro metropolitano en Bolivia. Frente a la errancia que se describe en *Prontos, listos, ya*, el estancamiento se sustituye al desplazamiento: Hasbún traza una cartografía doméstica hecha de salones, habitaciones, comedores, etc., como paradigma de lo clausurado y –lo que es más importante para nuestro análisis– caracterizada por ser interiores inaccesibles e invisibles desde la calle. Desde el comienzo “La mujer y la niña” plantea una estética de la protección, de la separación que resguarda a los habitantes del “adentro” doméstico de potenciales peligros externos. En este ámbito familiar aparentemente apacible casi no existen amenazas, o si las hay son de mínima entidad: el peligro potencial se reduce a unos cuantos mendigos que merodean a diario por el barrio pidiendo algo de dinero a las familias del área. Son seres humanos a los que, naturalmente, les está vedado el acceso a las casas: es solo a través de las rejas o de las puertas entornadas que se les donan unas monedas o algo de comida, y es aquí donde construye Hasbún una estética de la diversidad, fundada en la dialéctica urbana de inclusión/exclusión, que ubica a los mendigos en la casilla topográfica de los *seres a-nómicos*. A la poética del viaje de Bortagaray se sustituye la poética del repudio, marcada por la presencia de hombres y mujeres pedigüños apartados de aquel bienestar que solo se cobija en el interior de las mansiones:

Los que tocaban eran casi siempre indigentes que pedían comida o ropa, gente que no tenía dónde caerse muerta, y ya me sabía de memoria la respuesta que me daría mi mamá, así que la decía sin necesidad de ir a preguntar. Te vamos a juntar chompas para la próxima semana, decía casi creyéndolo yo mismo, o no está nadie ahorita, volvé mañana, o lo hemos regalado todo. (Hasbún, 2014: 7)

<sup>5</sup> Rodrigo Hasbún nace en Cochabamba en 1981. Su actividad literaria se inaugura con la publicación del volumen de cuentos titulado *Cinco*, una recopilación de cinco relatos que ve la luz en La Paz en 2006. Un año más tarde se edita su primera novela, *El lugar del cuerpo*, publicada por el Fondo Editorial Municipalidad de Santa Cruz. La obra se hace merecedora del Premio Nacional de Literatura Santa Cruz de la Sierra 2007 y es reeditada en varias ocasiones: por Alfaguara, tanto en La Paz, en 2009, como en Buenos Aires, en 2012. En 2011 sale a la venta otra colección de cuentos, *Los días más felices*, publicada por la barcelonesa Duomo Ediciones; se trata de un volumen que reúne doce cuentos divididos en tres secciones. Otra colección de relatos es la que ve la luz en La Paz en 2014: se trata del volumen titulado *Cuatro*, que contiene –con toda evidencia– cuatro cuentos. En 2014 la editorial madrileña Demipage se ocupa de publicar *Nueve*, una selección de los cuentos publicados en sus tres colecciones anteriores. Finalmente, en 2015, Hasbún regresa a la novela, publicando en Barcelona *Los afectos*, por Literatura Random House.

La sensación de riesgo potencial que la familia intenta arraigar en la mente del niño, para que éste actúe con prudencia y recelo, se hace tangible en la presencia de un Otro diferente: la diversidad se concibe como un peligro que remite al concepto de *mixofobia* urbana, que Zygmunt Bauman aplica al temor –expresado por un cierto grupo socioeconómico compacto y homogéneo– de que se desmorone la “unidad de comunidad” que se ha instaurado entre ellos. El contacto con el Otro provoca la desarticulación de la *mismidad* (o *Sameness*), es decir, el derrumbe de la sensación de seguridad que un determinado bloque humano compacto compartía, sobre la base común del alto grado de comunicación, de la mutua comprensión y de la defensa de los mismos intereses con otros miembros del mismo grupo. En un plano diacrónico, la seguridad asociada al alto grado de comunicación entre seres pertenecientes al mismo ámbito socioeconómico había nacido, en la era moderna, como resultado de la incomunicación que marcaba la interacción mínima que estos individuos mantenían con “los de afuera”. Sin embargo, al día de hoy, en el entramado de relaciones sociales de un espacio urbano contemporáneo, la *distancia* –que antaño había sido la más sólida de las defensas de la comunidad fundada en la *Sameness*– pierde su importancia y el *contacto* comunicativo y físico con el Otro (el “externo”) se hace cada día más ineludible. Así:

la *mismidad* se ve en peligro en el momento en que sus condiciones empiezan a desmoronarse: cuando el equilibrio entre la comunicación “interna” y “externa”, que en tiempos se inclinaba drásticamente hacia el interior, se va igualando, difuminándose así la distinción entre el “nosotros” y el “ellos”. La *mismidad* se evapora una vez que la comunicación entre sus miembros y el mundo externo se hace más intensa y más importante que los intercambios mutuos entre sus miembros. (Bauman, 2009: 7)

A partir del momento en que el niño entra en contacto por primera vez con dos nuevas figuras desconocidas, una joven mujer y una niña proyectadas en el mundo del *nomos* desde el espacio hostil de la calle, el relato de Hasbún empieza a plantear precisamente la difuminación de la distinción entre el “nosotros” y el “ellos”, con la consecuencia de la evaporación de la seguridad implícita en la *mismidad*. El descubrimiento tangible de la Alteridad lleva al niño-narrador a organizar para sí una cierta manera de “estar en el mundo”, una forma defensiva, prudente y desconfiada de interacción mínima con el “afuera” que parece emblemática del fenómeno que la antropología de la infancia define con el término *enculturación*. Se hace referencia con este término a la transferencia de un cierto *modus operandi* perteneciente al mundo de los adultos que se transfiere a la infancia con el tiempo y de un modo no del todo consciente. Marvin Harris alude a esta experiencia como a un “aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente a través del cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar sus modos de pensar y comportarse” (Harris, 2006: 21). El niño del relato puede verse, así, como el reflejo de una nueva generación cuyo comportamiento (una prudente desconfianza hacia cualquier manifestación de lo desconocido) se basa en la imitación de los patrones de segregación establecidos por los adultos. Todo propósito de alejar a los miembros de la sociedad *a-nómica* de las zonas dominadas por el Orden y la Seguridad vendría a ser, en suma, el efecto de “la adquisición de reglas, normas y formas de comportamiento que deben seguir los individuos de cada sociedad. En un principio, se forma con base en la imitación; y con el tiempo [los niños] se hacen más conscientes de lo que se tiene que llevar a cabo” (Calderón Carrillo, 2015: en red). El efecto de esta progresiva toma de consciencia es que la niñez –entendida como la edad de la candidez, del deslumbramiento y sobre todo del descubrimiento– se desvanece porque las miradas transparentes y curiosas que la infancia dirige hacia el mundo acaban aplastadas por el lenguaje de la razón que guía a los adultos en sus dinámicas de interacción social. Educar al niño-narrador a la desconfianza y al miedo significa convertirlo en un “humano ya desarrollado [...] que se arrastra como un gusano, aceptando más o menos dócilmente las reglas mecánicas

y mortuorias de los lenguajes *infectos* por la razón, la moral y la jurisprudencia” (Skliar, 206: 20). Sobre esta base temática, a partir de la que el relato describe el proceso de construcción de una verdadera barrera frente a la alteridad, se inserta de repente una ruptura de las expectativas rutinarias, pues por primera vez, el niño descubre una alteridad diferente, que no es más la de los mendigos habituales. El Otro que llama a la puerta del *nomos* esta vez no pide dinero:

Pero ellas, aunque se veían miserables, no venían a mendigar. Quiero hablar con la señora, dijo la mujer. ¿De parte de quién?, pregunté. De Rosario, dígame, dijo. Su forma de mirar y cómo agarró a la niña apenas mencionó su nombre, todo se sentía un poco extraño, como si de pronto algo estuviera fuera de lugar, ellas dos o yo o la casa o la ciudad entera, incluso. (Hasbún, 2014: 8)

Este cambio sorpresivo (e inesperado desde la perspectiva infantil) logra que el peligro de la Otridad representado por los pedigüños habituales se desvanezca: el foco de atención se desplaza hacia la niña y su madre, quienes vuelven a la casa del narrador el día siguiente. En esta segunda visita se vislumbra una reducción de las distancias de seguridad entre el Orden de la casa y las dos presencias *a-nómicas*: la madre del protagonista acude a la puerta, aleja a su hijo del umbral y conversa con las desconocidas, a las que ni siquiera en esta segunda ocasión se les permite el acceso a la mansión. Es éste un factor que impide que el niño-narrador pueda escuchar la conversación y trasladar sus contenidos al lector: “apenas llegué a mi cuarto, miré por la ventana. Hablaban, con la reja de por medio. Hablaban y seguían hablando” (Hasbún, 2014: 10). Horas más tarde, una conversación doméstica con su padre y su madre le permite al niño-narrador descubrir que la mujer y su hija han padecido un abuso: el tío del niño, el tío Cachito -hombre que se manchó sin quererlo de un atropello mortal en automóvil y que fue a su vez asesinado por los parientes de su víctima- años atrás había forzado sexualmente a la mujer: “Lo que ahora sabía sobre tío Cachito [...] era que había embarazado a la empleada antes de morir y que, por lo tanto, esa niña idéntica a él era mi prima hermana, lo que convertía a la mujer en mi tía. Una tía y una prima que tocaban el timbre como miserables” (Hasbún, 2014: 11-12).

Tres son -en nuestra opinión- las condiciones que caracterizan a la ex-criada y a su hija y que son clave para la lectura que nos proponemos del relato: desamparo, pobreza y desvalimiento (este último como consecuencia del género sexual de pertenencia de ambas y de las dos primeras condiciones). Veamos en qué términos estos elementos presentes en la ficción enlazan con la comprobación empírica del aumento del riesgo para ciertas categorías humanas: nuestro punto de partida reside -tal como se vio en la introducción- en la evidencia de que las formas y las tipologías según las que los riesgos se reparten en las distintas clases sociales son muy diferentes de las maneras en que se da el reparto de la riqueza. Si se vuelve a lo que se ha adelantado en las primeras páginas del presente análisis y se analiza el desarrollo a lo largo de la historia humana del proceso de reparto de los riesgos, se observa cómo su acumulación funciona a la inversa con respecto a la concentración de la riqueza: cuanto más arriba, menos riesgos, y viceversa. Podría afirmarse que

el tipo, el modelo y los medios del reparto de los riesgos se diferencian sistemáticamente de los del reparto de la riqueza. [...]. La historia del reparto de los riesgos muestra que éstos siguen, al igual que las riquezas, el esquema de clases, pero al revés: las riquezas se acumulan arriba, los riesgos abajo. Por tanto, los riesgos parecen *fortalecer* y no suprimir la sociedad de clases. A la insuficiencia de los suministros se añade la falta de seguridad y una sobreabundancia de riesgos que habría que evitar. Frente a ello, los ricos (en ingresos, en poder, en educación) pueden compararse la seguridad y la libertad respecto del riesgo. (Beck, 2017: 50)

En el plano textual el fortalecimiento de la sociedad de clases se hace patente en el abuso padecido por la criada (acto en que se hace concreta la sobreabundancia de riesgos a la que está expuesto un ser de sexo femenino perteneciente a un estamento básico), procedente de uno de sus empleadores (quien, en cambio, puede comprarse la seguridad de su propia impunidad). Nos parece esencial, además, subrayar cómo al atropello sexual se suma una segunda vejación, que es un riesgo específico de la clase y del género sexual al que la joven pertenece: la pérdida del trabajo después del ultraje, un riesgo, el del despido, que se vuelve efectivo y que –tal como la lectura del relato demuestra– acaba afectando en profundidad la vida de su hijita. Lo que parece subrayar Hasbún es una doble condición de amenaza: a la agudización de las situaciones de riesgo para las categorías (sociales, económicas, sexuales) más desvalidas y vulnerables, se suma la hipocresía que reside en la búsqueda –por parte de las clases ubicadas en el otro extremo del abanico socioeconómico– de los caminos privados de huida de la responsabilidad ética. No debe considerarse casual, por lo tanto, que el mantenimiento de una estructura jerárquica de tipo casi estamental se manifieste en la compensación económica que la familia del protagonista-narrador (y del tío Cachito) le reconoce a la ex-criada y a su hija, de cuya grave enfermedad el lector se entera solo al final del relato.

Una vez recibido el dinero, la ex-criada y su hija dejan de aparecer en el umbral de la casa. El lector debe suponer, siguiendo la intuición del niño-narrador, que han vuelto a su espacio de desamparo, ubicado “fuera de”, perseverando así en su condición de excluidas a las que les es vedado el acceso a condiciones mínimas de tutela de la salud. Una condición de exclusión que acarrea desprotección con respecto tanto a las amenazas procedentes de lo humano como a las enfermedades, tal como sugiere Ernesto Sabato: “son excluidos los pobres que quedan fuera de la sociedad porque sobran. Y no se dice que son *los de abajo*, sino *los de afuera*. Son excluidos de las necesidades mínimas de la comida, la salud, la educación y la justicia; de las ciudades como de sus tierras” (Sabato, 1999: 108-109). En el plano textual, sin embargo, el niño-narrador no pretende (o no se atreve a) indagar en las causas últimas de la desaparición de las dos figuras femeninas, porque las normas de conducta y la forma de ver el mundo que lo caracterizan están apoyados sobre unos preceptos que marcan los límites de su manera diaria de actuar y pensar, influenciada por un poder ejercido desde la atalaya de los adultos. Se alude aquí a esa suerte de *gubernamentalidad familiar* que se le impone al pequeño como precepto con finalidad protectora y que –en un sentido más amplio– pretende encauzar las conductas de los que pertenecen al espacio de la *mismidad* privilegiada. El resultado es que un sujeto (más aún si perteneciente al mundo de la infancia) colocado en este entramado de relaciones de poder impositivo acaba adquiriendo ciertas normas morales y ciertas lecturas de los límites como reglas históricamente construidas. De ahí que, en términos foucaultianos, se hace necesario ese trabajo de “construcción ética de sí” al que se hizo alusión en el caso de *Prontos, listos, ya*: si este mismo sujeto “circunscribe la parte de sí mismo que constituye el objeto de esta práctica moral, define su posición en relación con el precepto que sigue, se fija un determinado modo de ser que valdrá como *cumplimiento moral de sí mismo*” (Foucault, 2003a: 29), entonces podrá crear para sí un espacio de parcial invisibilidad ante el Orden defensivo. Es decir, podrá –tal como en efecto ocurre– evitar que esa niña enferma caiga en el olvido del tiempo y preocuparse, al menos en el plano de la empatía afectiva, por su estado: “nadie volvió a mencionar a la niña, a mi prima enferma y extraviada, mi prima fantasma, aunque me pasé años prestando atención en la calle, pensando en ella, en qué tipo de mujer sería si sigue viva” (Hasbún, 2014: 15).

#### 4. INFANCIA VEJADA Y VISIONES FANTÁSTICAS DE TRAUMAS

Desde el punto de vista de la afinidad temática a una cierta vertiente contemporánea de la literatura peruana actual, el texto que se estudia en este apartado –“Todo es un juego”, de

Karina Pacheco, incluido en *Lluvia* (2018)<sup>6</sup>-, podría adscribirse –salvando ciertas diferencias que se aclararán enseguida– al marco de aquellas narraciones que se preocupan más por el Tiempo que por el Espacio: es decir, textos de ficción que apuntan a la traslación a la hoja en blanco de inquietudes relacionadas a un momento histórico dado, buscando exteriorizar por escrito la complejidad inherente a una cierta dinámica sociohistórica. La misma Pacheco, en una entrevista concedida en ocasión de la publicación de *Lluvia*, confirma cómo su escritura se apoya en investigaciones concretas acerca del tiempo socio-histórico y político: “A mi como ciudadana me interesa estar al tanto de lo que ocurre en la vida social y en la vida política. Y creo que este interés se traduce en que en mis relatos y novelas los elementos más amplios de la historia, de la sociedad y de la política lleguen a converger en muchos puntos con la historia íntima” (Pacheco, 2018: en red). Si se extiende la observación al marco de la reciente producción narrativa peruana, se comprueba cómo este tipo de literatura se expresa de forma prevalente en la representación ficcional de ciertas formas de violencia interna que habían caracterizado la historia nacional entre los años ochenta y noventa del siglo XX (pensemos, por ejemplo, en los enfrentamientos entre el Ejército nacional y los guerrilleros de *Sendero luminoso*: eventos que en la narrativa reciente se relatan en *Un lugar llamado Oreja de perro*, 2008, de Iván Thays y que han llevado al surgimiento de un género híbrido entre relato testimonial, el diario íntimo y el ensayo filosófico, como en el caso de *Los Rendidos*, 2015, de José Carlos Agüero). Se trata de una estética novelesca que

en su temática y sus alcances plantea un nuevo horizonte, más atento al tiempo que al espacio, más sensible a la Historia que a la ciudad, pese a que muchas veces ésta también sea su paisaje en ruinas, su escenario del conflicto. Me refiero a lo que se ha venido a denominar, casi de forma alterativa, [...] como “novela de la memoria” o “ficción de la violencia”. En cualquier caso se trata de un grupo cada vez más creciente en el que, desde la ficción, se aborda el terrible periodo de violencia interna que desgarró la sociedad peruana entre los ochenta y los noventa. (Terrones, 2018: en red)

Ahora bien, en “Todo es un juego”, Karina Pacheco construye un relato que también confluye en el caudal de aquellas narraciones que se preocupan más por el Tiempo que por el Espacio, pero en el caso que nos ocupa la traslación a la hoja en blanco de las inquietudes relacionadas a un momento histórico dado remite a otro tipo de complejidad, no ligada a la violencia política, sino focalizada en la emergencia social inherente a formas de violencia doméstica ejercida sobre menores, en particular cuando ciertos abusos encuentran encubrimiento y hasta complicidad por parte de otros miembros del mismo núcleo familiar. La novedad que plantea “Todo es un juego” con respecto a los otros dos textos analizados reside en la presencia de una voz que narra en segunda persona: el lector aprende a conocer a los tres pequeños protagonistas de la trama a través de las palabras de la joven narradora, una niña que dirige sus palabras e inquietudes a sus dos hermanitos, David y Eleonora. El espacio físico en que se desarrolla la trama es el de una casa aislada en el campo; en este contexto rodeado de una

<sup>6</sup> Karina Pacheco Medrano nace en Cusco, en 1969; se traslada a España para completar su formación académica y en Madrid consigue un doctorado en Antropología por la Universidad Complutense. En lo que se refiere a su producción narrativa, es posible identificar dos áreas de interés; una primera centrada en la redacción de textos breves, en la que destacan las siguientes recopilaciones de cuentos: *Alma alga*, de 2010; *El sendero de los rayos*, de 2013, que se hizo merecedor del Premio Luces y Artes de *El comercio*; *Miradas: antología de cuentos*, de 2015, además de *Lluvia*, volumen que se publica en 2018 y al que pertenece el cuento que se analiza en estas páginas. Además de la narrativa breve, la autora cultiva también la novela, género en el que ha publicado: *La voluntad del molle*, de 2006; *No olvides nuestros nombres*, de 2009, libro ganador del Premio Regional de Novela 2008 del Instituto Nacional de Cultura de Cusco; *La sangre, el polvo, la nieve*, de 2010; *Cabeza y orquídeas*, de 2012 (el volumen había sido premiado en 2010 con el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal); *El bosque de tu nombre*, de 2013, y *Las orillas del aire*, de 2017.

naturaleza en apariencia idílica, la figura de la madre de los tres niños desempeña el rol de *institución disciplinaria*: es el vigilante que ejerce un control severo sobre los habitantes de la casa, creando una espacialidad subjetiva que se configura como una institución de límites y de “lo que está y no está permitido”. La anécdota que construye Pacheco para su discurso (centrado en el motivo de la pérdida traumática de la inocencia) se basa en un fondo de matices fantásticos: cada día –nos informa la niña-narradora dirigiéndose a su hermana Eleonora– los tres pequeños parecen interactuar con extraños seres, de rasgos parcialmente antropomorfos, que –ocultos en el bosque– se entretienen y conversan con los tres humanos. Se empieza así a dibujar una primera versión de los hechos, que se transfiere al lector desde el sesgo de una visión infantil del mundo: en la percepción de la realidad que tiene la niña, los “amiguitos del bosque” serían unos pequeños seres que habitan en el subsuelo, debajo de los grandes árboles. Se describen como diminutas criaturas silvestres que siempre se muestran “con trajes coloridos. A veces llegaban vestidos con nuestras ropas y se reían de nuestras caras. Podíamos saltar la soga durante horas, cada vez más rápido” (Pacheco, 2018: 7). Se trata de organismos que no solo no necesitan la luz para vivir, sino que parecen custodiar el don de manejar el tiempo y que le tienen un sagrado miedo al mundo de los humanos

Tú, Eleonora, los convocabas con silbidos para que nos contaran las historias de su mundo, que solamente nos ofrecían tras la celosía de nuestra ventana los días en que el frío era fuerte y madre no nos dejaba salir. Ese mundo nos aterrorizaba. Temblábamos al imaginar sus casas subterráneas, donde la única luz es la que se filtra a través de la raíz de los árboles. [...] Nos parecía una pesadilla vivir como huérfanos eternos, sin haber conocido jamás a madres y padres. Para ellos, eso era lo natural y el terror era vivir encerrados en una casa, después en una escuela, y pasarse el día recibiendo órdenes. (Pacheco, 2018: 8)

Desde el punto de vista racional adulto, la existencia de los pequeños seres del bosque debería desecharse y ser confinada al amplio marco de los fenómenos considerados inaceptables para la lógica humana; sin embargo, el hecho de que la relación de los eventos se narre desde la perspectiva de los niños impone al lector al menos barajar la posibilidad de la existencia de un *sobrenatural posible*. Es decir, la mirada infantil permite la irrupción en el cuento de la distinción entre lo posible y lo imposible: el grado de posibilidad del fenómeno (en nuestro caso, la existencia de los seres silvestres) dependerá de la percepción de los personajes adultos, de los niños, del lector mismo y de cuán todos ellos estén “infectados por la razón”. En todo caso, el sesgo desde el que se relatan los hechos –al producir una fricción con la mirada adulta y racional por la irrupción del supuesto sobrenatural– conlleva “la dificultad de esclarecer si dicha irrupción se ha producido realmente o si no es más que el producto de un engaño de los sentidos” (Morales, 2007: 237). En efecto, al otro extremo con respecto a esta “visión desde la infancia” se sitúa la descripción de los hechos procedente de la perspectiva de los adultos; este segundo enfoque le llega al lector a través de un filtro, o sea, mediante las frases que la niña-narradora le atribuye a su madre. La visión materna desafía la ausencia de lógica de la perspectiva infantil y trata de desestructurar la fantasmagoría creada por sus hijos. En este rol de re-instauradora del orden lógico de la *domus*, la figura de la madre no solo es el único personaje adulto al que se le otorga, en principio, el papel del restablecimiento del *nomos* en la jerarquía doméstica, sino que es ella quien ejerce el poder disciplinario, es decir, intenta imponer un orden basado en el control constante, y sin embargo no siempre eficaz, de las actividades lúdicas de sus hijos. Además, en cuanto madre y mujer, desempeña también un tercer rol, el de reorganización del micromundo doméstico según pautas que reflejen la división de las tareas y de las actividades de acuerdo con la oposición –legitimada por el discurso dominante– entre lo masculino y lo femenino. En este sentido, el relato adquiere una connotación de crítica social desde su comienzo, pues Pacheco plantea una construcción narrativa apoyada en un sistema de oposiciones en que nociones como “alto / recto / público / duro /

derecho” se asocian al hombre y otras como “bajo / oblicuo / privado / blando / izquierdo” se asocian al mundo femenino. No es casual que en la casa de campo la figura paterna esté ausente (no ocupa espacios privados, cerrados, mórbidos y blandos, como un interior doméstico), ni es secundario que solo en un segundo momento se aluda al regreso del hombre de una guerra sin nombre (o sea, se descubre que ha actuado en un ámbito público, duro, recto). De este modo, la madre -figura áspera y hacia la que los niños no parecen sentir el menor afecto- no es solo la encargada del cuidado de los pequeños, sino sobre todo (y precisamente por ello) la expresión concreta de una repartición de tareas que el orden social acepta como dado. En el plano textual, su presencia autoritaria refleja lo que Pierre Bourdieu resume así:



La división entre los sexos parece estar en el “orden de las cosas”, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta, a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa, por ejemplo, con todas sus “partes sexuadas”), como en el mundo social y [...] en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción. (Bourdieu 2018: 21)

En lo social, estos esquemas de pensamiento de aplicación universal tienen el efecto perverso de registrar como “diferencias objetivas derivadas de la naturaleza” unas características distintivas que las estructuras socioculturales convierten en justificaciones naturales de la división sexual de las tareas. Al nivel textual, el trabajo de construcción social de la diferencia como algo asentado cognitivamente en un sistema opositivo aceptado lleva al eje del relato y de nuestro enfoque. Veamos de qué manera este presunto orden natural de las diferencias se vuelve, en la ficción, justificación aceptable del atropello desde la perspectiva de los adultos. En el marco de una de esas largas noches veraniegas, la que la niña-narradora define con el término de “noche roja” resulta ser una fecha marcada por un evento traumático que es transferido al lector desde un doble punto de vista. Eleonora vuelve sin su reloj, sus muslos muestran rasguños y sus piernas lucen ensangrentadas. Sin embargo, la madre niega que haya ocurrido alguna agresión:

Corrí a buscar a madre. Lo estás inventando, te dijo ella y salió de nuestra habitación enfurecida. Tú esperabas que volviera con la cabeza del monstruo en una pica. Pero volvió con las manos vacías. Él solo te ha dado una paliza, bien merecida por haberte robado el reloj del bisabuelo, afirmó. Insististe, como si madre no viera los hilos de sangre que bajaban por tus piernas, te dio una bofetada y ordenó que no dijeras embustes. Te llevó a la ducha, con agua fría te bañó, repitiendo que de tanto salir por las noches te habías desbarrancado. Esa tarde, el abuelo se marchó a vivir nuevamente en la ciudad. (Pacheco, 2018: 9)

En el fragmento citado se concentra el núcleo temático de la narración, en que se reúnen los elementos clave de nuestro enfoque, a saber: a) la percepción de Eleonora y de su hermananarradora de que algún ser monstruoso, ubicado fuera de la dimensión de lo humano, es el responsable de la violencia (de ahí la espera, frustrada, de que la madre regrese con la cabeza de éste, una vez vengada la afrenta); importa aquí insistir en que este presunto ser monstruoso pertenece sí a una dimensión paralela y no humana, pero que es la misma de los seres del bosque: ambas ocultas a la mirada adulta; b) la labor de desestructuración de la creencia en seres fantásticos que pone en práctica la madre, en su rol de garante de la reconstitución de la “lógica de lo humano”; esta desestructuración se expresa de una manera contradictoria: por un lado, mediante la aprobación materna de la que ella considera como una paliza bien merecida, que la niña recibió por ladrona (la falta del reloj); por otro lado, se desmonta la hipótesis

fantástica (la del monstruo malvado) sin aclarar, sin embargo, ni la identidad de quien impartió la supuesta paliza ni por qué razón son los muslos de Eleonora las partes de su cuerpo más afectadas por los golpes.

A la luz de esta contradicción dialéctica, las palabras de la madre deberían leerse como la defensa que la figura materna hace de los atropellos sexuales que acontecen en el espacio doméstico, en nombre de la perpetuación del Orden, o sea de la aceptación tácita y cómplice de un modelo sociocultural que construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de unos principios de división de roles y derechos fundada en el género sexual. El abuso que va desde lo alto hacia lo bajo, desde lo duro hacia lo blando se incorpora como una construcción social que consagra como elementos objetivos unas arbitrariedades sociales. La fuerza ejercida sobre el cuerpo femenino y contra él no solo no necesita una justificación, sino que la idea misma de dominación se afirma como una construcción social ratificada; en palabras de Bourdieu, la fuerza del orden masculino “se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya” (Bourdieu, 2018: 22). De esta visión androcéntrica que no necesita legitimarse con palabras es cómplice la madre, quien ratifica en su hogar la dominación arbitraria (muy posiblemente perpetrada por el abuelo) a partir de principios jerárquicos fundados en la diferencia de género.

Los niños de la casa habían creado un mundo propio con la palabra: su soledad en el contexto familiar los había llevado a organizar un espacio ficcional propio, utilizado como herramienta para sustraerse a los vínculos de la realidad. Es esencial subrayar cómo el ser monstruoso, presunto responsable de la violencia, pertenece –en la mente de los niños– a la misma dimensión de los seres del bosque: llamados por los dos hermanos a dar cuenta de lo acontecido, son esos mismos seres los que se encargan de desmentir creencias fantásticas y/o sobrenaturales, alejando la violencia de la dimensión fantástica y anclándola a lo real: “Eleonora no se ha hecho esas heridas aquí, nos dijeron. [...] ¿Es cierto lo que contó Eleonora?, les pregunté [...]. Vuestro mundo es de te-te-terror, nos dijo el tartamudo. ¡Ni en mis peores pesadillas viviría allí, chilló el más viejo” (Pachecho, 2018: 9-10). Después de la “noche roja” y después de haberse impuesto en la casa la versión materna de los hechos violentos, el espacio ficcional creado por los tres niños se desahce: queda aplastado por lo real, que se expresa en el “ejercicio autorizado” de la fuerza contra los más débiles. Al interrumpirse de manera traumática la soledad creadora, se ahoga “la soledad en la que se cuece la ficción, la soledad en la que se juega con el lenguaje. La ficción debe acabarse para dar paso al peso de lo real, y el lenguaje debe dejar de hacer metáfora, debe dejar de ser *materno* –en el sentido de la invención– para pasar a ser *paterno* –en el sentido de la ley–” (Skliar, 2016: 21)<sup>7</sup>. Así es que en el desenlace el fin de la ficción infantil se hace tangible en la desaparición definitiva de Eleonora: después de unas semanas de paulatina y solo parcial recuperación física y anímica que la niña transcurre en su cama, su partida silenciosa y definitiva coincide con la pérdida de la posibilidad del contacto con los seres del bosque. Esta pérdida de contacto parece estar sellando el regreso de los personajes a las leyes naturales de la “vida real y racional”, marcando definitivamente el cierre de las fronteras entre las leyes impuestas por la lógica del mundo familiar y las leyes desconocidas que –hasta ese momento– habían posibilitado la intervención de lo sobrenatural y la huida por la imaginación.

No obstante, otra lectura alternativa parece también viable: nótese cómo la desaparición de los habitantes del subsuelo coincide sí con la volatilización de la pequeña abusada pero esa

---

<sup>7</sup> Nótese, sin embargo, cómo el relato no deja de tener el vilo al lector planteando una nueva inversión: es la madre quien introduce este lenguaje *paterno*, no el padre. Y también “la invención” de la madre sustituye la verdad y falsea la ley.

desaparición puede leerse también como un intento de ruptura del esquema de poder vigente en la casa. Para entender este punto conviene volver al concepto de *dispositivo* que propone Foucault, como entramado de relaciones entre el poder y el saber con una función estratégica dominante: si se aplica al relato este concepto, se observa que tanto las dinámicas de regulación de las relaciones intra-familiares (las jerarquías de poder en su interior y el manejo de la sexualidad) como su verbalización remiten a un modelo que selecciona “lo que debe hacerse, decirse, callarse”. En el *espacio de poder* creado por los adultos de la casa, la legitimación de la sujeción del niño no se apoya solo en la imposición de un modelo que prevé la sumisión (física y dialéctica) de la infancia, sino también en la institución de un sistema que ratifica con la palabra (del adulto) el ejercicio del poder prevaricador. Esto significa que el juego de relaciones de poder en el entramado del dispositivo, o sea, en la estructura familiar “no es solo archivo, en el sentido de la *ley de lo que puede ser dicho*, sino el modo como los enunciados hacen parte de la conexión estratégica en la que se producen sujetos y se dirigen sus conductas para conseguir determinadas finalidades” (Perea Acevedo, 2013: 147). Ahora bien, Eleonora, al abandonar esta espacialidad doblemente controlada (por la norma aceptada y por la palabra), plantea una deconstrucción del dispositivo perverso de su espacio social, proponiendo una estética existencial de alejamiento del poder, en pos de la búsqueda de una espacialidad subjetiva, desligada de la producción de sujetos sometidos a las construcciones sociales ratificadas.

## 5. UNAS REFLEXIONES DE CIERRE

Para concluir, podría ser útil conectar las presentes reflexiones con ciertas visiones contemporáneas que se han encargado de sacrificar la idea de todo posible devenir histórico tanto social como individual, desmontando cualquier creencia en un avance (o desarrollo) histórico, social y económico de la comunidad humana. Al día de hoy el sentir dominante parecería conducir a un punto en que solo es posible comprobar la fragmentación de la historia (que deja de ser percibida como entidad unitaria) y afirmar la inexistencia de un *centro* alrededor del que el ser humano puede ordenar los acontecimientos pensando en su vida en términos de continuidad, y no solo en función de parámetros como fugacidad y transitoriedad. Sin embargo, otras evidencias empíricas (consolidadas por la lectura de los tres textos que se han presentado en estas páginas) parecen demostrar que la percepción de la historia como proceso en devenir aún sigue vivo, y este aspecto revela la búsqueda –por parte del individuo contemporáneo– de un tiempo venidero que todavía se percibe como portador de adelantos socio-culturales con respecto al presente. Esta es la interpretación que propone Patxi Lanceros al sostener que

[e]l intento de vaciar de contenido la idea de progreso, de romper la forma continuista, conduce a la posmodernidad a ensayar un poblado campo semántico que acentúa o matiza la idea del “fin de la historia”. Pero, a pesar de este descomunal esfuerzo productivo, por cada resquicio mal vigilado penetra la tenaz idea del fin último, del sentido, de la meta racional: la trampa hegeliana. El *fin* de la historia, la escatología realizada, no soluciona el *problema* de la historia: el presente insatisfactorio clama por un futuro redentor. (Lanceros, 2011: 153)

Está claro que aceptar estos presupuestos no significa afirmar que las líneas filosóficas mayoritarias del presente estén buscando fundamentar sus líneas de pensamiento en categorías como “superación”, “emancipación”, “proyecto”, “progreso” o “novedad”, pero sí es posible comprobar que el hilo que pone en contacto el presente con la idea de un tiempo venidero no necesariamente peor que el actual no se ha cortado del todo. La aplicación de esta reflexión a los tres textos de ficción analizados resulta inmediata: lo que las denuncias de los abusos parecen indicar desde los textos literarios es que la sociedad y la ciudad letrada no han renunciado a la idea de representación de una suerte de *cuasi-progreso* del género humano en

la historia, inseparable de la representación de una trayectoria de mejora continua, en pos de una superación de lo anterior en términos de igualdad de condiciones para todo ser humano. Asimismo, en los tres relatos examinados, no parece que el verdadero núcleo temático pueda identificarse solo con los propósitos de denuncias y de construcción de un espacio social mejor, ni tampoco con la identificación del conjunto de límites de la acción que caracterizan a la infancia como “categoría social”. Paralelamente a estos aspectos, adquieren un rol clave la forma y el grado en que estos límites son susceptibles de inteligibilidad por parte de los mismos niños. En el instante en que la niña de *Prontos, listos, ya* percibe la amenaza indistinta a su alrededor y sus acciones empiezan a dirigirse al cuidado de los miembros de su familia, en el momento en que el joven protagonista de “La mujer y la niña” se empeña en escuchar la conversación entre su padre y su madre para saber más acerca de la procedencia y del pasado de la ex-criada y su hija, en el momento en que Eleonora decide abandonar la casa de su “noche roja”, los pequeños están interrogando y cuestionando la verdad; es más, están planteando una serie discursiva articulada en torno a la triada *libertas / crítica / resistencia*. Frente a los dispositivos de poder familiar institucionalizados y distintamente desplegados, llevan a cabo –cada cual a su manera– un ejercicio crítico como ética subjetiva; es decir, ponen en práctica

una crítica [como] movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad; la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente como función la *desujeción* en el juego de lo que podría denominar, en una palabra, la política de la verdad. (Foucault, 2003b: 10-11)

De este modo, el “adelanto con respecto al presente” vendría a auspiciarse en un doble plano: en primer lugar, en el nivel de la superación progresiva de las desigualdades de condiciones fundadas en la institución de un sistema social pensado para ratificar la construcción de la diferencia. Y en segundo lugar, en el nivel de la paulatina de-sujeción del ser humano frente a los dispositivos autoritarios de disciplinamiento y control, mediante los mínimos “ejercicios críticos” de los pequeños protagonistas de los tres relatos, que se imponen como modelos de resistencia y libertad (o búsqueda de ella).

### Bibliografía

- AMARO CASTRO, Lorena (2018) *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado.
- BAKUCZ, Dora (2015) *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*, Madrid, Editorial Verbum.
- BAUMAN, Zygmunt (2009) *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid, Siglo XXI.
- BECK, Ulrich (2017) *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Espasa Libros.
- BORTAGARAY, Inés (2018) “Inés Bortagaray en la Feria Internacional del Libro de La Paz, 2018. Entrevista a la autora”, *Pensar culturas*, en línea <[https://www.youtube.com/watch?v=Qq9Fw0\\_WGeM](https://www.youtube.com/watch?v=Qq9Fw0_WGeM)> (01/09/2020).
- (2019) *Prontos, listo, ya*, Montevideo, Criatura Editora.
- BOURDIEU, Pierre (2018) *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama.

- CALDERÓN CARRILLO, Daniel (2015) "Los niños como sujetos sociales. Notas sobre la antropología de la infancia", *Nueva antropología*, 82.28, pp. 125-140.
- CASAS, Ferrán (1998) *Infancia: perspectivas psicosociales*, Barcelona, Paidós.
- FERREIRA, Gera (2019) "Inés Bortagaray: sobre el arte de viajar y decir", *El país cultural*, Montevideo, 15 de septiembre, en línea <<http://criatura.com.uy/resenas-y-entrevistas/ines-bortagaray-sobre-el-arte-de-viajar-y-decir.html>> (03/01/2022).
- FOUCAULT, Michel (2001) *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard.
- (2003a) *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, México, Siglo XXI.
- (2003b) *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos.
- (2009) *El gobierno de sí y de los otros*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena (2014) "La narrativa boliviana del siglo XXI. Lecturas en torno a *La toma del manuscrito* de Sebastián Antezana", *Collectivus - Revista de Ciencias sociales de la Universidad del Atlántico*, 2.1, en línea <<http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Collectivus/article/view/1265/896>> (03/01/2022).
- HARRIS, Marvin (2006) *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- HASBÚN, Rodrigo (2014) *Nueve*, Madrid, Editorial Demipage.
- LANCEROS, Patxi (2011) "Apunte sobre el pensamiento destructivo", en Gianni Vattimo *et al.*, eds. *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 147-159.
- LORENZINI, Daniele (2012) "Mostrar una vida. Foucault y la (bio)política de la visibilidad" en Domingo Fernández Agis y Ángela Sierra González, eds., *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto Foucault*, Barcelona, Laertes, pp. 89-116.
- MORALES, Ana María y José Miguel SARDIÑAS (2007) *Rumbos de lo fantástico*, Palencia, Cálamo.
- PACHECO MEDRANO, Karina (2018) *Lluvia*, Buenos Aires, Booket - Grupo editorial Planeta.
- (2018) "Una conversación a propósito del libro *Lluvia*", *Lee por gusto*, en línea <<https://www.youtube.com/watch?v=ca0KIF1F2hY>> (03/01/2022).
- PEREA ACEVEDO, Adrián José (2013) *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- SABATO, Ernesto (1999) *Antes del fin*, Barcelona, Seix Barral.
- SKLIAR, Carlos (2016) "Niñez, infancia y literatura", *Revista crítica*, 1.1, agosto, pp. 19-28.
- TERRONES, Félix (2018) "Los firmamentos de la narrativa peruana contemporánea", *Revista Turia* (Instituto de Estudios Turolenses), 27 de junio, en línea <[https://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/los-firmamentos-de-la-narrativa-peruana-contemporanea](https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/los-firmamentos-de-la-narrativa-peruana-contemporanea)> (03/01/2022).