

---

## LITERATURA, IDEOLOGÍA Y PODER: EL TEXTO COMO CONSPIRACIÓN

---

*Elena Ferrufino-Coqueugniot<sup>1</sup>*

**Cómo citar:** Ferrufino-Coqueugniot, E. (2008). Literatura, ideología y poder: el texto como conspiración. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 3, 159-185. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10892020>

### RESUMEN

Teniendo como base la teoría de la “oposicionalidad”, propuesta por Ross Chambers, el artículo explora algunas de las diversas maneras en que la literatura latinoamericana cuestiona no solo los sistemas hegemónicos de control político y social, sino la propia institución lingüística y el canon narrativo. Albalucía Angel, Jorge Adoum, Domitila Chungara, Diamela Eltit, Claudio Ferrufino-Coqueugniot, Mario Vargas Llosa y otros configuran el escenario donde la autora establece su lectura como una estrategia contestataria, que pone en evidencia temas como la identidad, la subjetividad y la representación, articulados todos desde perspectivas plurales y heterogéneas.

El texto deviene, así —lo mismo que las novelas visitadas— un instrumento de conspiración contra la tradición y las formas hegemónicas que han perfilado la literatura latinoamericana tradicional.

Palabras claves: Literatura latinoamericana, oposicionalidad, conspiración, narrativa, lectura

---

<sup>1</sup> Docente de la Carrera de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas y actual Decana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSS.

*No existe hegemonía tan absoluta, ni sistema de control tan estricto, que no sea vulnerable a la perturbación y, contrariamente, la conmoción de esos sistemas no puede ser tan radical como para destruirlos.* Ross Chambers, Room For Maneuver

Una característica fundamental de la literatura, aunque no necesariamente reconocida, constituye su capacidad de transformarse en escenario privilegiado para lo que Chambers llamaría una política de la oposición. Al tener el lenguaje como esencia, y al representar este el locus de la ideología, la literatura no puede sino devenir constructo donde narrador/escritor y lector juegan a una particular dialéctica entre el poder y el deseo. La práctica de la oposición, de la perturbación y conspiración contra los sistemas tradicionales de representación y significación aparece como una manera de pensar, como un posicionamiento político frente al texto y la vida. Abre las puertas a la posibilidad del cambio, de la deconstrucción del establecimiento social, político y lingüístico en aras de la transformación, en un mundo donde la violencia y la práctica revolucionaria se justifican cada vez menos, mientras los modernos aparatos de control social se experimentan cada vez más como alienantes e intolerables.

Una parte de la literatura latinoamericana que se produce ya en los años 30 (Icaza) y, más tarde, en los 60, 70, 80 y 90 (Fuentes, Cortázar, García Márquez, Arlt y otros), puede leerse como una suerte de toma de conciencia de la particular tensión que emerge a partir de un contexto de colonización y dependencia. El intelectual —el artista, el escritor/a— juega un rol trascendental, no solo en la comprensión de esta circunstancia, sino sobre todo en la aceptación de una lucha “contra las formas del poder que lo/la transforman en objeto e instrumento en la esfera del ‘conocimiento’, la ‘verdad’, la ‘conciencia’ y el ‘discurso’” (Foucault 1977). Algunas prácticas literarias específicas se proponen, entonces, deconstruir los modelos que imponen y han impuesto por siglos los discursos hegemónicos; y lo hace a través de nuevas formas de “conspiración”. La narrativa, por ejemplo, se convierte en herramienta estratégica para enfatizar la noción de diferencia y subversión de los sistemas de significación.

En este contexto, muchos de los escritores latinoamericanos contemporáneos apuestan por un compromiso político en oposición al neocolonialismo y la

subordinación a través de la reescritura de la historia y la manipulación de los modelos formales y temáticos que ha instituido en la literatura la cultura “centralizada”<sup>2</sup>. Los autores que he seleccionado para este análisis, si bien no representan la totalidad de las experiencias “oposicionales”, a su manera y en su contexto, manejan la narrativa en una suerte de experimento lúdico que despliega, entre otras cosas, la consigna de establecer estrategias alternativas de construir el pasado y el presente. Comparten, en diferentes momentos y en distintos lugares y circunstancias, la misma preocupación por denunciar algunos de los procesos e instituciones que pasan por alto las especificidades históricas y la diversidad cultural con que nos piensan y nos dicen los sistemas hegemónicos, sean estos políticos, sociales, lingüísticos, de género u otros.

A tiempo de desafiar las estructuras narrativas dominantes, incapaces de representar la voz de los grupos excluidos, los autores con que dialogo en este ensayo, se constituyen en claro ejemplo de lo que se puede lograr mediante la deconstrucción de la forma de la novela y la reestructuración de la historia desde la perspectiva de los márgenes. Es importante notar que, si bien gran parte de la novelística latinoamericana —incluyendo la boliviana— se rige bajo las normativas del canon impuesto desde afuera, existe una producción esencial en términos de narrativa experimental y de revolución de las formas, que exploran artistas, escritores e intelectuales que han optado por el compromiso político desde principios del siglo XX.

Mi lectura de Entre Marx y una mujer desnuda (1976), de Enrique Adoum, por ejemplo, pretende poner en evidencia una forma narrativa que se opone a las estructuras literarias dominantes; que se propone como una práctica política e identitaria cuyo objetivo final es preparar el terreno para una eventual emancipación de los pueblos latinoamericanos. Me interesa develar algunas de las maneras en que, en esta novela, la reescritura consciente de la historia, mediante la manipulación revolucionaria del lenguaje y de la forma, funciona como una conspiración en contra de los modelos dominantes, el imperialismo y las estructuras de poder que configuran la imagen de la América Latina, entre los años 50 a 80.

---

<sup>2</sup> Hago referencia al iluminador ensayo de Homi Bhabha: “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, publicado en Nation and Narration (Londres & Nueva York: Routledge, 1990) 139-170.

*“o sea que las cosas no han sido todavía, sino que van a ser,”* asegura el narrador en la primera línea de la novela de Adoum, *“no pasaron así sino que van a suceder ahora, en estas páginas”* (Adoum 9). El texto se pretende, desde el inicio, como un espacio universal en que las “cosas” van a suceder. No existe el pasado; no se reconoce una estructura modelo a seguir... la primera oración no es sino una proposición incompleta que empieza, además, con minúscula, como queriendo provocar al lector, que está acostumbrado a otro tipo de formalismos literarios y lingüísticos. La propia escritura de la novela aparece como la “realidad” misma transferida a nosotros mediante una variedad de textos fragmentados que pretenden alcanzar coherencia y significado, apelando a la activa participación del lector. Adoum asegura que los hechos *“no tienen un principio ni un orden otro que el que tú le des...”*<sup>3</sup>.

El uso del pronombre en segunda persona “tú” no se refiere únicamente al lector; de hecho, designa también al propio escritor de la novela, que el narrador ha introducido en la trama y ha estructurado bajo la forma de un “autor” —el mismo Adoum— que participa, además, en el proceso de la escritura de la novela. En este nivel narrativo, el lector es confrontado con los conflictos intelectuales y las pugnas que el escritor enfrenta a lo largo del proceso creativo acuciado, además, por una aguda autocrítica:

*De modo que el único que parece ignorarlo todo de tu oficio eres tú, tú que te has pasado la vida especializándote en dudas, planteándote-le a la página, igual a ese muro que está frente a tu ventana, tus interrogaciones: tú el pobre inútil, porque para qué sirves, después de todo.*

La novela se presenta como un proceso lúcido y reflexivo que se debate entre el pesimismo y la contradicción. Siguiendo la estructura de la *“mise en abyme”*, el texto toma la forma de un círculo donde el autor escribe una novela acerca del autor que escribe la novela en un regreso sin fin hacia lo que está siendo escrito. En un claro intento por diagramar la polémica en contra del realismo —el género de la burguesía— y los modelos impuestos por la tradición literaria occidental, Adoum construye un texto que se revierte constantemente

---

<sup>3</sup> No podemos sino recordar la propuesta de Cortázar, retomada por la narrativa experimental de autores como Cabrera Infante, Néstor Sánchez, Manuel Puig y Severo Sarduy, entre otros. E. San Juan, por su parte, elabora una interesante perspectiva política, con respecto a este tema, en su libro *Hegemonía y estrategias de transgresión* (Albany: SUNY Press, 1995).

sobre sí mismo. La novela puede leerse como una particular teoría de la ficción en un contexto latinoamericano donde la experimentación se entiende como insubordinación y conspiración contra los varios regímenes que delimitan y dan forma a nuestra identidad, mientras la escritura se constituye en experiencia desde y para la revolución. *“En una sociedad como la nuestra, cuyas bases se encuentran en un proceso de transformación revolucionaria,”* asegura Adoum, *“las viejas formas incapacitan a la literatura para influir en la configuración de nuevos modos de vida”*.

Los numerosos y variados experimentos que sirven como escenario para la producción textual, que veremos a lo largo de este ensayo, ilustran una deliberada exploración de las posibilidades formales y narrativas. Se trata de un ejercicio que nos cuestiona sobre la naturaleza del texto literario, la escritura, la verdad y la responsabilidad —o irresponsabilidad— del escritor en relación con el contexto social y político particular de América Latina, en la época en que las novelas fueron escritas, pero también a lo largo de la historia pasada y la presente en diferentes escenarios y circunstancias<sup>4</sup>.

Es el caso de Albalucía Angel, escritora colombiana, cuyo proyecto narrativo en su novela Las andariegas (1984) representa una suerte de escenario épico desde el cual la narradora reclama la participación de la mujer en el curso de los diferentes episodios de la historia; la mujer que ha sido ignorada o borrada del contexto general de la cultura y la sociedad. El texto recupera los roles de la madre, la hija, la hermana, la amante, la reina, la viuda, la guerrera, la bruja, la partera... Recrea una nueva historia desde la perspectiva de la mujer, asociada con los ciclos de la tierra y la naturaleza. Siguiendo los pasos de las andariegas, contemplamos la historia de la humanidad, desde los eventos remotos hasta el futuro, cuando los signos de nuestro presente ya forman parte del pasado.

A lo largo de esta jornada nos convertimos en testigos de la reconstrucción de los hechos desde una perspectiva alternativa que confronta la visión masculina del cosmos, impuesta sobre una realidad silenciada. Son las voces femeninas que fundan un espacio donde las imágenes inauguran una memoria

---

<sup>4</sup> Este impulso hacia la experimentación de la forma, como estrategia política y como cuestionamiento de las estructuras tradicionales en aras de nuevos sistemas de clasificación, incluye autores como Jarry, Perec, Rilke, Arlt, Gombrowicz, Burroughs, Silo, Eltit, entre otros.

colectiva. El objetivo de las viajeras no es recrear un territorio específico, o imponer nuevos límites a la historia, sino reconciliar el diálogo entre las criaturas vivas y las muertas, los hombres y las mujeres, el presente y el futuro, para así destruir las fronteras tradicionales establecidas entre los “territorios” masculino y femenino.

Las andariegas es una novela que desafía los discursos dominantes del establecimiento falocéntrico, cuestionando algunos de sus supuestos fundamentales, como el sujeto, la verdad y la historia, entre otros. En su búsqueda por nuevas formas de legitimación, el texto propone lo femenino como la exploración de un espacio de alteridad cuyo elemento discursivo tiene, necesariamente, que considerar la voz de la mujer. “*decidí emprender este periplo*”, asegura Angel en uno de los epígrafes de la novela, evitando sistemáticamente el uso de mayúsculas, “*desde ninguna región hacia la historia... usé la alquimia*”, confiesa,

*hice y deshice la memoria, lancé palabras como pájaros en vuelo hacia los vientos del futuro. soñé la realidad y construí capítulos de puras añoranzas. de lo que las mujeres hemos preservado, a lo largo del tiempo, sin casi darnos cuenta. la esperanza.*

*de eso se tratan mis parábolas, del **relato a otras voces, de una visión de las que no asistieron a la historia de la misma manera.*** (Angel 11. Mi énfasis)

La empresa de reescribir la historia desde una perspectiva femenina juega alrededor de la revalorización de la categoría “mujer”. Parte de este intento articula una “diferencia” de la identidad de “hombre” que adquieren los textos hegemónicos y que funciona como el estándar literario dominante. Al cuestionar los conceptos y estructuras del discurso tradicional masculino, la escritura femenina se presenta como un símbolo, como una estrategia de subversión. Necesita, entonces, especificar esta oposición, no solo a nivel temático, sino también en términos del lenguaje y la forma narrativa. Funciona como el único escenario donde, como diría Hélène Cixous, es posible evitar la muerte del Otro. “Todo el mundo sabe”, explica, “que existe un espacio [...] que no está obligado a reproducir el sistema. Y ese espacio es la escritura. Si existe un más allá que puede escapar a la repetición infernal, lo hace por donde se escribe, por donde se sueña, por donde se inventa mundos nuevos” (Cixous 1977).

Y el Otro no está constituido únicamente por mujeres. En la tradición occidental y falocéntrica, la mujer representa a todas las otras minorías como los niños, los extranjeros, los esclavos, los indígenas... “Hacerse mujer”, parafraseando a Deleuze y Guattari, funciona como una estrategia revolucionaria que requiere una toma de conciencia y un activo compromiso<sup>5</sup>. En el caso específico de la novela de Angel, el “contrato” político se establece en términos de la incorporación del valor histórico de los relatos orales, el folklore y las otras figuras y discursos “menores”, cuyas visiones de la historia han sido generalmente ignoradas o suprimidas:

*cruzaron por estepas donde habitaban sólo los fantasmas de niñas que  
lloraban.  
preguntaron entonces el motivo. el por qué de la endecha. ellas dijeron  
que eran las olvidadas. que no tenían regreso ni conocían el canto de los  
pájaros.  
desencantadas, dijeron en susurros. y entonces recitaron la palabra secreta  
mientras sonaban tambores y unas flautas de caña y la palabra iba  
creciendo, rebosando la luz y el viento que soplaban, como queriendo  
arrebatarlas.  
era como una gruta donde estuviera tapiada la salida como una  
escala que no tuviera fin  
era un espejo oscuro  
una trampa maldita  
así lo describieron. así, adoloridas, sacudidas por esas voces  
huérfanas de amor y anhelosas sin alas. (Angel 18-19)*

Los elementos temáticos focales, alrededor de los cuales se ha organizado la novela, son el viaje y la reconstrucción de la historia, en busca de la recuperación de una voz femenina que podría, eventualmente, eliminar otros espacios marginales. El texto funciona como el escenario donde la dialéctica de la libertad y la represión se traducen en términos de oposición en contra de los patrones de la narrativa tradicional. La puntuación ha sido prácticamente eliminada; las estructuras lineales dan lugar a una narrativa circular, alterada,

<sup>5</sup> Estoy parafraseando aquí una alusión que Nelly Richards hace de Deleuze y Guattari, cuando se pregunta “¿Desde cuál posmodernidad [hablamos]? Y desde cuál ‘nosotros’?” En Monika Walter, ed. Berlin: Langer, 1994.

donde la heterogeneidad formal tiene como objeto reflejar, gráficamente, la fluidez y la incongruencia de la escritura femenina:

*vírgenes de ojos dulces les dieron el adiós y les  
trenzaron oro en los cabellos*

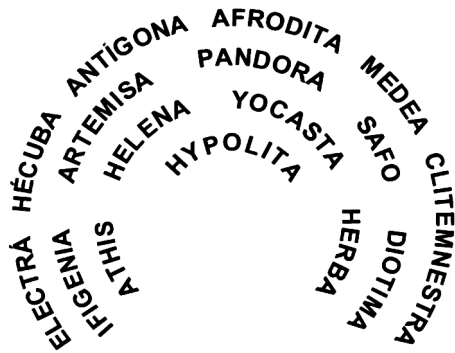
*viajaron en  
sus nombres*

*amadas  
acunadas*

*en rito  
alígero y*

*sin melancolía*

*después supieron que ardieron las ciudades*



El espacio textual es compartido con una serie de dibujos que representan ciertos “momentos” en el curso de las viajeras, lo que parecería corroborar la tesis de Cixous (1977), que afirma que las mujeres tienen que escribir su cuerpo a través de un lenguaje transgresor de las leyes y los códigos; que pase por encima las barreras culturales, las clases sociales y la retórica intelectual. En este sentido, la inclusión de elementos diferentes a los de la narrativa lineal, y la transgresión del espacio de la página, a través de caligramas, tipifica un discurso mediante el cual las mujeres subvierten las estructuras monológicas de la opresión patriarcal, que impone en todas ellas ciertos criterios específicos sobre lo que significa ser

mujer. Julia Kristeva, por su parte, designa un modelo donde lo femenino encuentra su lugar en la significación del texto como juego, como trabajo, producción y praxis. Se refiere a la materialización lingüística del proceso de la estructuración de sentidos. Las mujeres y la puesta en práctica de su potencial creativo devienen fuerzas de un mismo proceso de desintegración de los límites de la racionalidad social dominante y su sintaxis represiva, represora.

*peregrinas, cantoras  
siguieron avanzando  
sí a tu ventana llega una paloma trátala con cariño  
que es mi persona*

*que la miraron ir. su desnudez cubierta con los  
pétalos.*

*como en alianza de sangre  
o sepultando  
lanzas  
sembraron con sus  
nombres  
las aguas  
y los vientos. (Angel 66)*

Esta suerte de fragmentación de categorías y modelos de géneros tradicionales, lo mismo que la subversión de cualquier tipo de jerarquía, no parecen, sin embargo, constituir una “herramienta” exclusiva de las mujeres. La novela de Jorge Enrique Adoum constituye un ejemplo importante en la deconstrucción de los esquemas convencionales de la producción textual. Esta vez, las implicaciones parecen estar concentradas en la reescritura de la historia y el cuestionamiento de la forma tradicional de la novela desde la perspectiva de una problemática latinoamericana que va más allá de los esquemas patriarcales. A través del recurso de la oposición, el texto representa una otredad radicalmente diferente a la impuesta por la cultura occidental y su contraparte narrativa, la novela canónica.

Únicamente la vanguardia burguesa—me-refiero a la literatura—puede ver la metáfora atribuyéndole a la radio todos los factores benéficos de que ellos gozan. En la URSS sí hai radio al servicio de la humanidad. Pero tú estás aquí, ¡—aquí las mejores radios las tienen los gringos imperialistas! los burgueses. ¡eso es un hecho real. (Adoum 82) (Tamaño de letra en el original)

Claramente, además de transgredir el tamaño “regular” de las letras, violentar la grafía de algunas palabras, de eliminar sistemáticamente el uso de la “y”, y de sustituirla por el pronombre personal “I”, el texto recuerda al lector que la cultura del imperialismo no es cosa del pasado; que mucho de su legado cultural, económico y político persiste. Al hacer referencia a los programas radiales, el narrador denuncia que, como parte de su modelo imperialista, los Estados Unidos han conquistado también las ondas radiales, el cine y la televisión en todos los países de América Latina, y el mundo<sup>6</sup>.

La experimentación narrativa que propone el texto de Adoum constituye una de las más radicales de la zona andina, en general, y nos acerca de la búsqueda formal del grupo OULIPO —Ouvroir de Littérature Potentielle— que se dedica al descubrimiento de nuevas formas literarias, y el redescubrimiento de las viejas, mediante el uso consciente de presiones formales y el recurso del juego como acceso a la escritura. Su objetivo principal consiste en la sistemática innovación formal de las estructuras tradicionales y en la adaptación de la producción literaria.

En el contexto específico de América Latina, la opción por esta aventura responde visiblemente a un compromiso político que emprende un cuestionamiento revolucionario del status quo. No es el azar que demuestra, en el caso de Entre Marx y una mujer desnuda, una lúcida conciencia del carácter literario del texto. La narrativa se refiere, constantemente, a sí misma como un **trabajo** de escritura; como una construcción literaria, casi mecánica, mientras el narrador habla de sí como del “verdadero” creador del texto.

<sup>6</sup> Michael Sprinker asegura que la hegemonía de los Estados Unidos en este ámbito es evidente desde Bangkok y Tokio, hasta Berlín y París. Los programas televisivos elaborados en Inglaterra llegan, generalmente, a los Estados Unidos a través del Public Broadcasting System y son, en consecuencia, consumidos por las minorías culturales. Por el contrario, la BBC, Canal Cuatro y la ITV reciclan, regularmente, las series norteamericanas, en los horarios pico. Inclusive si uno mira las noticias de Moscú (en C-SPAN), lo único que distingue la programación es la lengua rusa. Más allá de eso, los ejecutivos de los medios han copiado a la perfección el estilo de sus progenitores estadounidenses. Es así, a través de estas estrategias nada sutiles, el imperio norteamericano se impone en la vida diaria de millones de personas. (*Culture* 5-6)

*“Buscas palabras de repuesto para las ya gastadas o enmohecidas”, afirma el narrador, “o una nueva distribución de los papeles, en su doble sentido de capítulos y de personajes. Por lo pronto observas que:” continúa:*

*El libro te va saliendo un poco a la manera de esas muñecas de madera rusas o las canastillas de paja de Otavalo: tú escribes un libro sobre un escritor que piensa escribir un libro sobre un escritor —por fortuna este último escribe algo sobre sí mismo y no sobre otro colega., e incluso cada situación o circunstancia está dentro de otra que a su vez otra contiene: en lugar del relato lineal o angular o cuadrado, un poco de círculos concéntricos, lo que no significa que sea mejor o peor. (Adoum 26)*

El elemento metaliterario permanece constante a lo largo de la novela y puede ser entendido como una estrategia de transgresión, que sistemáticamente ejerce sobre el lector una violenta agresión estética que lo convierte en víctima del texto. El escritor/narrador funciona como el intermediario entre el arte y la “realidad”; como un catalizador que, a tiempo de construir su artefacto estético, pretende no solo representar a su referente latinoamericano, modelado con violencia, sino también emprender la misión de transformar la experiencia narrativa en una suerte de “enunciado” que, necesariamente, vuelve sobre el lector con todas sus implicaciones.

Pues el que lee experimenta toda la gama de sensaciones, como explica Laura Hidalgo (1988),

Su sensibilidad es lanzada bruscamente de la risa al llanto, de la rabia a la ternura, de la crudeza a la poesía delicada. Angustiado, siente su propia humanidad descarnada sin piedad en esos personajes del texto y allí radica el gran desafío: enfrentar su papel como ser humano, como ser social violentado. (880)

De hecho, el lector es “asediado” desde una variedad de ángulos al mismo tiempo. Desde el discurso metaliterario, la intertextualidad; desde una serie de comentarios acerca de cantidades de temas en un espacio pluridimensional que, necesariamente, cuestiona un gran número de aspectos de nuestra circunstancia social, económica y política. Cada una de las páginas del texto parece convocar todos los aspectos críticos que nos involucran, de una u otra manera: el

autocomentario, la revolución, la necesidad de diferentes formas de vida, el arte y la política. Los capitales norteamericanos, las mujeres, la Constitución Política del Ecuador, las dictaduras, Vietcong y Saigón, una maestra de escuela, la frustración de la burguesía, el problema del héroe, la relatividad de la historia, la práctica y la actitud política, los medios de comunicación, etc., etc.

Esta suerte de despliegue enciclopédico, excesivo, funciona como un mecanismo cuyo objetivo es reproducir —representar— las condiciones de la vida diaria de un país —en este caso, el Ecuador— sometido a la dependencia capitalista y al sistema de las instituciones transnacionales que han sido promovidas a lo largo de América Latina y, de manera particular, en la zona andina. La estrategia narrativa de Adoum refleja también los conflictos entre hombres y mujeres en ese escenario, proponiendo el mismo como una respuesta a la violencia que caracteriza nuestras sociedades y como un arma en la creación de una conciencia sociopolítica en el lector. Este último debería ser capaz no solo de darle sentido al texto, en tanto forma literaria, sino sobre todo, en tanto artefacto que genera nuevos significados para nuestros pueblos. “La obra presenta como tema central”, asegura Hidalgo (1988), “la dolorosa búsqueda de autorrealización del hombre ecuatoriano, que se desgarra entre su individualismo y una sociedad de violencia, de injusticia y de presiones alienantes.”

**El amor de los humildes esta  
hecho así, de cosas que en su propia insignificancia llevan una  
gran carga de ternura. Examen de conciencia. Acto de contri-  
ción. Confesión de boca (mientras pasa la lengua por el borde  
triangular del sobre): Ven acá Falcón de Aláquez (“porque verá,**

**don Galo, con usted  
uno se vuelve impor-  
tante y usted se merece  
alguien importante; y  
como siempre le oigo  
hablar de Honorato de  
Balzar, de Charles, de  
Daule, de Francisco de  
Quevedo, de Leonardo  
de Vincas, pensé que  
yo”), te voy a dar de**

*En este fragmento se ve un momento más  
que dice que el trabajo me hace  
mucho tiempo voyagando / En este  
fragmento se ve un momento más  
que dice que el trabajo me hace mucho tiempo  
voyagando En este fragmento se ve un  
momento más que dice que el trabajo  
me hace mucho tiempo voyagando / En este  
fragmento se ve un momento más  
que dice que el trabajo me hace mucho tiempo  
voyagando En este fragmento se ve un  
momento más que dice que el trabajo me hace  
mucho tiempo voyagando / En este  
fragmento se ve un momento más  
que dice que el trabajo me hace mucho tiempo  
voyagando En este fragmento se ve un  
momento más que dice que el trabajo me hace  
mucho tiempo voyagando*



**alta como caballo: podrás volver a ser caramelero, albañil, explo-  
rador o lo que quieras; pero seguirás siendo mi camarada mien-  
tras quieras.**

La innovación y la experimentación literaria, en el caso de Adoum, no pueden estar divorciadas de una suerte de mirada anarquista en relación a la autonomía del lenguaje y sus posibilidades de desestabilización y conspiración

en contra de los sistemas represivos y sus diferentes discursos. La novela mezcla la ficción con el ensayo político y la teoría literaria, mientras le presenta al lector un texto poético de gran complejidad, difícil de interpretar a través de las estrategias tradicionales.

La técnica narrativa se ha imbuido aquí de recursos casi disparatados, como el uso de íconos y la estructuración de una suerte de collage organizado mediante “segmentos” aislados y heterogéneos, que incluyen pasajes narrativos, caligramas, fotos, reproducciones de revistas y periódicos, canciones populares, el uso anacrónico de la puntuación, palabras impresas en niveles irregulares y diferentes, con variados tipos de letras, textos apartados de la narrativa principal, paréntesis, puntos y comas, comillas y segmentos bifurcados del texto, que narran un mismo incidente de varias maneras diferentes, simultáneamente. En algunos casos, sujeto, tiempo verbal, tipo de letra y personajes coexisten en un caótico intento por desestabilizar el sentido “común” del lenguaje:

*Nosotros riéndonos viéndole especulumjusticie sedasapience  
causadenostreleticie el culo verdoso y sucio de verde orapronobis el  
Velasteguí llorando de rabia orapronobis tiritando de vergüenza...*

[...]

*Los tres se ponen el sombrero y se alejan, en fila india, no faltaba más, por  
el atajo bordeado de pencos, racialmente inclinados por la costumbre de  
caminar durante siglos bajo los árboles. O bajo. O tal vez pensando en.  
Quién sabe. Creo que ya no hace falta que llueva. Después de todo, la  
muerte no es tan. (Adoum 25)*

El uso de esta técnica nos recuerda algunas de las aventuras emprendidas por otros escritores como William Burroughs, por ejemplo que, como Adoum, incluyen “notas del autor” en medio de la narración, o articula la misma mediante elipsis que interrumpen el discurso, o incluye el “prólogo” cerca del final de la novela, entre otras cosas.

De manera sintomática, Adoum evade la cuestión de la llamada “liberación femenina” en el universo textual que estructura. Los pocos personajes femeninos y su tratamiento en la novela sugieren tres supuestos diferentes. Uno, que el autor está simplemente retratando la sociedad andina de los años 70, en relación

al tema. Dos, que la manera en que entendemos el pasado y el presente es selectiva. Es decir que el particular posicionamiento del autor/narrador sirve a los intereses particulares de los grandes beneficiarios de la institución literaria: los hombres, en general y él mismo, en particular. Finalmente, parecería implicar que, más allá de los movimientos feministas que se manifiestan en el continente desde principios de siglo, la única posibilidad de alcanzar la emancipación de la opresión social, es hacerlo como una fuerza unida, de hombres y mujeres en pos de un destino mejor. “[Este] país [es] una mierda,” admite el narrador, “porque hay cuestiones mucho más graves y urgentes, verdaderas infamias jerarquizadas, que revisar la legislación sobre el matrimonio” (Adoum 199).

Algunos años más tarde, y en un escenario particularmente violento, la boliviana Domitila Chungara parece coincidir con esta postura. Munida de un discurso transgresor y de una práctica revolucionaria, su testimonio responde al contexto de la lucha obrera y la desestabilización de aquel “monstruo de dos cabezas” que, en los años 70, estaba representado por la burguesía y la hegemonía yankee. Ella asegura que, en realidad, la pretendida división entre hombres y mujeres no es más que otra de las armas del imperialismo (Viezzzer 1986). “Es mucho más importante”, asegura ella, “pelear por la liberación de nuestro pueblo junto con el varón” [...] considera que “la lucha fundamental no es una lucha entre sexos; es una lucha de la pareja. Y al hablar de la pareja, habl[a] también de los hijos, de los nietos, que tienen que integrarse desde su condición de clase, a la lucha por la liberación” (Ibíd.).

El discurso testimonial de Domitila, recogido por Moema Viezzzer en Si me permiten hablar... (1977), debe leerse como una estrategia eminentemente política, como una práctica contrahegemónica que refuerza la organización celular de la familia, como núcleo de la revolución. Hombres, mujeres y niños, por igual, soportan las medidas represivas del gobierno; sus cuerpos, sistemáticamente sometidos a la experiencia del dolor, la huelga, la enfermedad y la prisión, se transforman en metáfora de la sociedad, en “carne” de una suerte de poética de la no violencia, que utiliza el cuerpo para construir la solidaridad.

En el caso de Chungara, es el propio discurso testimonial que deviene estrategia de lucha. Al ser testigo y víctima directa de los hechos de la historia, su lenguaje, recuperado en forma de texto narrativo, se convierte en el lugar de

transgresión; en el arma para el cambio y la transformación. Y no es incidental que Domitila incluya, en primer término, a la “compañera”:

*Me parece [muy] importante que todos los revolucionarios ganemos la primera batalla en nuestro hogar. Y la primera batalla a ganar es la de dejar participar a la compañera, al compañero, a los hijos, en la lucha de la clase trabajadora, para que este hogar se convierta en una trinchera infranqueable para el enemigo. (Viezzler 36)*

Al enfatizar la importancia política del “consorcio” familiar, Chungara prescribe el rol fundamental de la mujer en el proceso de liberación nacional. En este sentido, propone más bien una conciencia popular, capaz de desintegrar categorías occidentales como el “feminismo”, basado en la diferencia y oposición de los sexos. Los sistemas capitalistas imponen su tiranía en la clase obrera y, por consiguiente, son los hombres y las mujeres por igual que deben hacerle frente y resistir la opresión, en aras de la emancipación de la clase trabajadora.

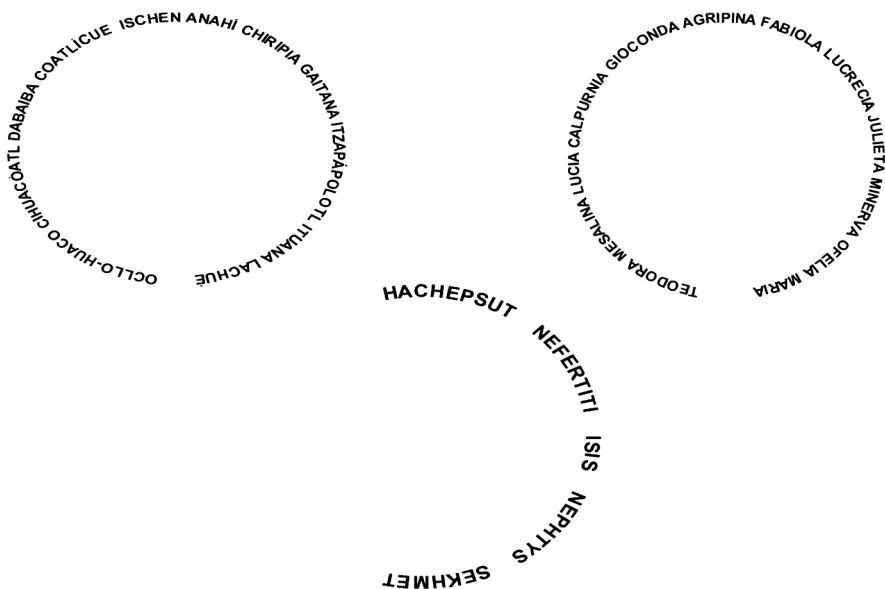
*Es mucho más importante pelear por la liberación de nuestro pueblo junto con el varón, asegura. No es que yo acepte el machismo, no. Sino que yo considero que el machismo es también un arma del imperialismo como lo es el feminismo. (Viezzler 8)*

El discurso testimonial se presenta como el espacio de la conspiración, donde la historia oral es una cuestión de memoria, reconstrucción e imaginación, pero también es la versión popular de la supervivencia. Los propios patrones formales y discursivos del relato han sido moldeados por un lenguaje particular, que funciona como medio de expresión y como “verdad” del pueblo en su lucha por **decir** los hechos. El testimonio, como lo expresa John Beverly<sup>7</sup>, implica un desafío contra la pérdida de autoridad de la oralidad, en el contexto del proceso de la modernización cultural, que privilegia al mundo letrado, la escritura y la literatura como normas de expresión. El lenguaje de Domitila mantiene un registro coloquial, casi iletrado, y constituye una de las estrategias más importantes en la toma de palabra por parte de los subalternos, los ignorantes, los indígenas, los obreros. Opera como una revolución cuyas armas

<sup>7</sup> Beverly, John. Against Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

son las palabras, desconocidas y repudiadas por los sectores burgueses que han adoptado completamente el castellano, a expensas de los idiomas nativos, como signo de jerarquía económica y cultural; como ascendencia contra la que lucha el pueblo a través de la forma discursiva del testimonio.

Casi en el mismo período histórico, aunque en escenarios distintos, Albalucía Angel emprende el desafío de perfilar una concepción alternativa del ser, del conocimiento y de la historia, desde una perspectiva solidaria y plural. Y, aunque no denuncia necesariamente un sometimiento al poder hegemónico del neo liberalismo, sí parece establecer la noción de que las mujeres somos diversas y experimentamos la dominación en diferentes formas, según el contexto en que nos encontramos. En el caso particular de *Las andariegas*, la experimentación textual parece responder a esta condición, mediante la violentación de la página como escenario de contestación, pero también a través de una serie de personajes femeninos que parecen haber sido “domesticados” por una historia en la que ahora participan de manera libre y casi juguetona.



Su periplo parece transcurrir, como lo sugiere el título, a lo largo de los siglos

recuperando algunos de los nombres más importantes de las mujeres que pueblan los discursos documentados, como la Biblia y los textos de la historia oficial. Memoria y escritura funcionan como generadores de una realidad desconocida que se está descubriendo desde una nueva esencia femenina. Sin embargo, y articulo aquí un posicionamiento crítico muy personal con respecto a esta aventura, la reconstrucción histórica que propone Angel adquiere tintes quizá demasiado “mujeriles”. Me refiero al hecho de que, más allá de las transgresiones textuales y formales que propone la novela, la subversión de la escritura no es acompañada por ninguna estrategia, a nivel del contenido, que establezca una identidad femenina con respecto a la historia. Los personajes que se pasean a lo largo del tiempo nos proponen una jornada más bien contemplativa, una mirada incluso pasiva de los hechos de la historia. Parecen mujeres que, en palabras de Malva E. Filer, representan “estampas de devoción temerosa, de terror y de infamia” y articulan “palabras que rememoran las vidas silenciosas y las muertes oscuras que fueron el común destino de la mujer” (Filer 1985: 653).

En contraposición a esta experiencia que parecería conspirar contra sí misma, la chilena Diamela Eltit, dos años más tarde, en su novela Por la Patria (1986), emprende lo que ella misma denomina su “práctica literaria como un trabajo político con la escritura”. El texto nos propone un discurso fragmentado y anti mimético que funciona como una estrategia para evitar la censura de la dictadura pinochetista, mientras enarbola una severa acusación contra la tiranía del régimen. Su novela juega alrededor de las posibilidades textuales y la manipulación de la forma, en beneficio de la desestabilización del sistema a través de la distorsión sintáctica del discurso que se presenta, además, como conspiración y como denuncia de la violencia ejercida sobre el pueblo chileno:

me duele, me duele, me duele.

SON FASCISTAS QUE ESTRELLAN MI

CUERPO ANIMAL

no he hecho nada

¿no has hecho nada?

me duele

mi fama

mi mala fama

mi familia

me ven, me toman, me temen.

me acercan, me pescan, me cuelgan.

l'ostil

gresan

gresan

GRESAN

Romuer

Estoy

tomuer

Tomuer zasqui gadi: oma

gadi: dio-o

DIJO: "OH DIOS"

lema

Ne Im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle. (Eltit 1986: 108)

Esta suerte de estrategia codificada, en la que se mezclan el uso del coba del bajo mundo chileno y el disfraz sintáctico de la denuncia, le proporciona a la escritura la función de conspirar no solo contra el régimen, sino contra el estatus quo de la historia oficial. *"Estoy muerto", nos confiesa el narrador, "Muerto quizás diga: amo, diga: odio. En mi éxtasis no habrá perdón para ellos".*

La dispersión temática y discursiva que propone Eltit logra su objetivo a través de la experimentación radical a nivel de la palabra, la oración y la página. La escritura funciona aquí como un dinámico y complejo proceso de significación. La manipulación del lenguaje se establece como experiencia de contestación en contra de un establecimiento literario estanco, de un sistema monolítico. El "manoseo" del discurso opera también como una suerte de dispositivo lúdico que privilegia el significante sobre el significado en un juego donde las palabras/signos están vacías hasta que alguien o algo las llene de significado. El lector, en este caso, se transforma en el operador de esos significados y adquiere, así, un estatus esencial en la desestabilización del sistema.

Por la patria constituye un ambicioso proyecto cuyas resoluciones discursivas cuestionan el discurso de la dictadura desde su propia centralidad: el presente del sujeto cuya palabra reprimida demanda un lenguaje popular

alternativo. La fábula es más bien mínima, pero funciona como una economía que entra en diálogo con los debates políticos y estéticos de las últimas décadas. El argumento se teje alrededor de la figura de Coya/Coa, que intenta recuperar la memoria de su propia concepción y de su transcurso por la historia:

*Cuando se resolvieron yo no estaba. Miento. Estaba al acecho: ¿Me querís? ¿me querís? Dijo, y él le contestaba con ronquera: sí, sí, pero daba vuelta la vista, la ponía muy lejos como si estuviera ensoñando.*

*Miento otra vez. El dijo: no querís ¿por qué no querís? Ella que estaba dándole la espalda, mientras la mano subía a la cadera muy suave, muy lento, hasta hacerla torcerse a medida que le hormigueaba el cuerpo, con la piel engranujada de gusto al desdecirse: sí, sigue, sigue. Salvo el momento del susto en que se puso rígida y con mala cara. Fue probable que se enrabiara, porque le pasaba eso, aunque entonces no sabía, no sospechaba siquiera ese modal que tenía.*

*Yo casi estaba presente, por lo menos a medias. (Eltit 10)*

El intento de Coa/Coya por reconstruir su identidad es puesto en paralelo con la reconfiguración de los hechos de la historia chilena de las últimas décadas, desde dos espacios marginales: un sórdido barrio y la prisión donde están confinadas varias mujeres. De manera indirecta, y con la intención específica de burlar la censura, la novela denuncia las atrocidades perpetradas sobre el pueblo, por Pinochet y su régimen. Texto y discurso se transforman en una suerte de espejo político de una realidad, de un pueblo que lucha por **contar**. La voz de los perseguidos, de los torturados, encuentra en el texto un vehículo de denuncia, pero también de reconstrucción de una identidad y su asimilación a la historia presente, a través de un profundo cuestionamiento al sistema dictatorial del Chile de los años 70.

El particular compromiso político por el que opta Eltit funciona en la novela como el referente empírico y es esta misma preocupación la que define y otorga sentido a las prácticas discursivas empleadas por la autora, a lo largo del texto. La narradora manipula una serie de elementos formales y discursivos que desestabilizan la norma narrativa y lingüística. La sistemática fragmentación de la trama, la descentralización del “foco” del discurso, la experimentación radical

con el lenguaje, devienen estrategias elaboradas con el fin de resistir y condenar los valores estéticos de la cultura dictatorial:

*Hay un zarco irónico y derrumbado  
Habla, habla, habla  
me pincha el zarco y me eleva el esclavo.*

*De espaldas, de frente, de costado*

*Ardiente, afiebrada, cansada ya no resisto ni impido. Cierro los ojos a todo  
y los busco.*

*Mi ojo se agarrota en la garra de la madre 1 la ceguera:  
\_Catástrofe y vergüenza para nostras tú, perdida aquí tirada para gusto de  
zarcos, de esclavos, de toda la ralea dura y nacional.  
\_Por la fuerza madre, por dolor.  
\_Por costumbre bastarda, me dice.  
\_Por piedad, contesto, apiádate. (Eltit 172-173)*

La revolución es posible mediante la apropiación de la palabra como arma principal en la lucha contra el régimen. La narradora elabora un descenso al cuerpo donde se originan gritos, voces y lenguajes que representan el “organismo” mayor del país sometido. A tiempo de enraizar el lenguaje en el cuerpo herido y generalmente marginado de la mujer, el texto propone una nueva economía discursiva donde la “carne” de Coya habla por la corporalidad abusada y abatida de la Patria como un todo.

La incorporación de diferentes registros, formas y manipulaciones discursivas puede presentar otro tipo de estrategias textuales, como la ironía, por ejemplo. Se trata de un recurso que, sin ser extremo, consigue provocar disturbios en el “establecimiento” narrativo, poniendo al descubierto una suerte de discurso doble que proviene de los márgenes, de los espacios alejados del poder. Es el caso, por ejemplo, de El caballero de la invicta (1993), del colombiano R.H. Moreno Durán, que nos propone un número de tácticas a nivel de la representación, destinadas a cuestionar una serie de sistemas económicos, políticos y sociales, a través del recurso humorístico, la ironía y el juego.

La novela de Moreno Durán pone en práctica una suerte de narrativa digresiva que se caracteriza, simultáneamente, por una aguda crítica al sistema, en general, y a la institución del lenguaje, en particular, cuestionando su capacidad referencial y significativa. El texto fue publicado en una época en que la vida económica y política de Colombia se encontraba, como hoy, bajo el signo de la violencia, la crisis social, la guerrilla y el continuo incremento del tráfico ilegal de drogas. En el contexto internacional, las urgentes demandas de Washington habían provocado una crecida inesperada de la violencia, el secuestro y la vigencia de movimientos clandestinos que, todavía hoy, parecen representar la “identidad” del pueblo colombiano.

El texto, como producto de esas circunstancias, se transforma en el espacio donde tanto escritor como lector experimentan la posibilidad de la libertad —en este caso desde la experiencia narrativa— entendida como una particular economía lúdica donde ambos, de manera voluntaria, se rigen a ciertas reglas con el objeto de perfilar un artefacto estético, en virtud a una práctica que es, en esencia, lúdica en su naturaleza. Una serie de fragmentaciones formales, espaciales y temáticas construyen la novela. A nivel del argumento, cinco historias paralelas constituyen la diégesis, en una propuesta relativamente amplia en relación a la percepción de las existencias individuales y colectivas que conforman el universo narrativo. La manipulación consciente del lenguaje y la estructura narrativa, parecen diseñar un escrutinio cuidadoso y preciso de la desintegración del lenguaje, la vida, la ciudad y hasta el alma de los personajes. La ironía juega, asimismo, un rol esencial en la construcción del significado.

Berenice, por ejemplo, uno de los personajes principales en una de las varias tramas, representa a una mujer que sufre de lo que el narrador llama “*una locura, un trastorno de indudable origen catamenial*”. Tanto científicos, como el general de los hombres que la conocen, fascinados por ella la siguen a todas partes. “*La rode[an] con lápiz en mano y no dej[an] de conmovirse al oír[la] hablar y lleg[an] a la conclusión de que la gramática era el nombre dado a ciertos retretes exquisitos*”. De hecho, Berenice es la creadora de un lenguaje único y excéntrico, cuyas particularidades asombran al resto de los personajes, tanto como a los lectores:

*Berenice usaba ocho pronombres, cinco de ellos en singular y, además,*

*los tiempos verbales empleados acusaban modalidades solo comparables a las del lenguaje de los apaches. También... usaba un juego de consonantes nasales binarias, cuando lo normal era el uso de la consonante primaria. En otras palabras, Berenice hablaba en concierto. (67)*

Más allá del evidente control “autorial” sobre el lenguaje de Berenice, resulta interesante establecer una analogía, en este caso, con la demanda de algunas feministas, en relación al hecho de que las mujeres necesitamos un lenguaje propio. Una estrategia de control sobre el significado; de posicionamiento en el lugar del sujeto y de la posibilidad de una perspectiva más amplia en el proyecto de la identidad de género y la práctica social. El jugar con las palabras, como es el caso de Berenice, puede connotar más que una simple manipulación del lenguaje; podría comprometer el verdadero estatus de los signos lingüísticos y poner al descubierto su carácter inadecuado para representar, completa y perfectamente, las realidades que pretenden designar.

El proyecto de hablar como una mujer, entonces, puede asociarse con la contingencia de buscar un lenguaje femenino-latinoamericano-andino... que nos permita redefinir nuestra identidad como mujeres, en relación con nuestras situaciones particulares y heterogéneas, individuales y colectivas. Una voz comprometida con la construcción de nuestras realidades sociales, culturales y políticas que comience, como en el caso de Berenice, cuestionando el estatus de la verdad, la historia, las instituciones y el lenguaje mismo:

*Palabras como emeth, que quiere decir verdad, alternaban con otras como dreck, que significa mierda. Nabi es profeta y grieben chicharrón. Y si teudah es testimonio putz es la traducción de pene. Claro está que había cosas poco excusadas en ese vocabulario bastardo, tamizado por un marcado acento inglés, como cuando Berenice decía que su madre era una kurveh y su padre un schmegeggy: había que ver la roja cara de Roth y los otros traductores, avergonzados y sin saber cómo salir elegantemente de su misión, pues kurveh es puta y schmegeggy cornudo, aunque quienes estaban al tanto de los desarreglos internos de la familia sabían que esta vez Berenice, así fuera en lengua de judíos, decía la verdad de forma impecable. (69)*

Con un propósito relativamente similar al de Moreno Durán, el boliviano Wolfango Montes Vanucci publica, en 1987, una deliciosa novela en la que el texto sirve como escenario para un profundo cuestionamiento, en este caso, de instituciones como la educación, la familia, la religión, el tráfico de drogas, la equidad de género y el lenguaje. La ironía, el humor y el cuestionamiento a los establecimientos morales y tradicionales de la sociedad boliviana de los 80 se constituyen en la estrategia privilegiada por Montes Vanucci, mediante la cual ofrece una suerte de caricatura de la burguesía cruceña.

La novela se articula como un constructo erótico, donde la pluma que escribe funciona como un pene simbólico que **inscribe** su palabra en la corporalidad de la página, mientras un órgano mucho menos metafórico invade los cuerpos de los personajes femeninos del texto, en variadas maneras, que van desde la pasión “inocente” hasta el abuso sexual, la coerción y la violación; hechos que podrían ir de la mano con la tradicional ideología del machismo, que la narrativa despliega deliberadamente.

La retórica sexual predomina en la novela. Sin embargo, la estética textual, y la búsqueda de una identidad narrativa y lingüística particular se sobreponen al universo erótico y consiguen cuestionar una serie de “verdades” que el narrador desenmascara a través de un complejo juego de humor e ironía. Una profunda interpelación a la familia, la educación, la justicia, el sexo y la religión, entre otras cosas, aparece como disfrazada bajo la manipulación lúdica del lenguaje y la trama. Si bien la estructura narrativa sigue un esquema más bien linear, el texto ofrece una serie de “experimentos” —sobre todo a nivel del relato— que requieren de la participación activa del lector para alcanzar la necesaria significación.

La inclusión del lector como sujeto activo en la economía de estas prácticas narrativas digresivas y/o contestarias, resulta un hecho político en sí mismo. Ya Barthes<sup>8</sup>, los estructuralistas y, claro, los postestructuralistas, consideraban que un texto está hecho de escrituras múltiples, provenientes de varias culturas que confluyen en relaciones de diálogo mutuo, parodia, contestación. Pero hay un lugar donde esa multiplicidad se concentra; ese lugar es el lector y no, como se

---

<sup>8</sup> Citado en Allen Graham, *Intertextuality*. London and New York: Routledge. 2000. 75. La cita ha sido originalmente tomada del libro de Roland Barthes, *Image, Musique, Texte*, publicado en 1977.

decía antes, el autor. De hecho, tanto el autor/narrador, como el lector y el texto constituyen sujetos políticos contruidos en el punto de intersección de una multiplicidad de posiciones subjetivas desde las cuales nos convertimos todos en víctimas perfectas de la ironía narrativa.

Difícil, en este punto, eliminar a una serie de autores que, como los visitados a lo largo de este ensayo, se sitúan en la confluencia de las ideologías y estéticas dominantes que pretenden cuestionar. Claudio Ferrufino-Coqueugniot, por ejemplo, en El Señor Don Rómulo (2003), emprende un juego anacrónico propicio para la ubicuidad de tiempos, espacios y narrativas por las que el lector trasciende en magnífica controversia entre lo objetivo y lo subjetivo, lo singular y lo plural, lo relativo y la universalidad del discurso, la verdad y la historia. El lenguaje con que el narrador entrecruza los planos está en constante proceso de transformación, reflejando y mutando realidad y ficción mientras cuestiona, en conspiración lúdica, los sistemas lingüísticos, sociales y políticos establecidos, mediante un discurso renovador y ameno que seduce la memoria y las posibilidades de lo estético.

El venezolano José Balza, por su parte, elabora, en Percusión (1982), la figura del exilio, como resultado de una particular manera de percepción desde los márgenes. El narrador interroga la experiencia del intelectual exiliado en un intento por explorar un nuevo discurso identitario. Nos transporta, así, a través del laberinto de los años y la historia, en una lucha por reincorporar la experiencia primaria en una conciencia presente, en un esfuerzo por redefinir la vida. La memoria funciona como uno de los elementos más importantes de la novela. El texto está contruido mediante una serie de episodios circulares, disparados por imágenes sensoriales, palabras y *flashbacks* articulados mediante la yuxtaposición de situaciones y experiencias similares. La novela se transforma en una lúcida metamorfosis de sí misma, mientras que el patrón principal que establece el curso del personaje central, constituye la metáfora del exilio.

El hablador (1987), de Mario Vargas Llosa, sirve también de escenario para explorar las relaciones entre culturas y grupos sociales diferentes, en el abigarrado y ambiguo escenario peruano. La novela propone un complejo juego estructural y temático, mediante el cual la tradición oral y las voces de los indígenas amazónicos contribuyen a elaborar una diégesis que le permite al

autor establecer una suerte de “desviación” y de desestabilización de los sistemas sociales, políticos y narrativos que han silenciado, por siglos, las voces de los ancestros.

En todo caso, sea desde uno u otro confín de nuestra América o del mundo; sea desde la experiencia del escritor o desde la perspectiva del lector, la literatura debe entenderse como un discurso político e ideológico que consigue conspirar y hasta revertir cualquier establecimiento hegemónico. Lo importante es tomar conciencia del poder que tienen lectura y escritura; de provocar lo que Chambers llamaría un “desvío” en el deseo. Y es que el deseo no produce únicamente fantasía, sino “realidad”, y generalmente se encuentra reprimido, no por la realidad, sino por las estructuras de poder que, a su vez, responden a una forma restrictiva, restringida del deseo mismo: el deseo de controlar el deseo; es decir, el deseo de poder<sup>9</sup>.

Los autores visitados a lo largo de este ensayo han concebido su discurso como una práctica contestataria; como un sistema de oposición a los establecimientos del orden social, las relaciones de poder, la forma narrativa y hasta el lenguaje mismo. Mi lectura de sus novelas ha permitido, por otra parte, la estructuración de un espacio de conspiración, desde donde se hace posible una suerte de “maniobra” de oposición. Un posicionamiento político que articula una práctica, una táctica de lectura “contra corriente”, que se aleja de las interpretaciones tradicionales y que se entiende a sí misma como una estrategia de transgresión.

---

<sup>9</sup> Estamos entendiendo el deseo, no bajo la clásica definición Freudiana, como aquello que se encuentra reprimido por la realidad, sino más bien, en términos de Deleuze y Guattari, como lo que produce la realidad.

## Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique

1983 **Entre Marx y una mujer desnuda**. Quito: Editorial El Conejo.

Angel, Albalucía

1984 **Las andariegas**. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Balza, José

1994 **Percusión**. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Barthes, Roland

1977 **Image, musique, texte**. Paris: Editions Du Seuil.

Beverly, John

1993 **Against Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chambers, Ross

1991 **Room For Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative**. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Cixous, Hélène

1977 **La venue à l'écriture**. Paris: Union Générale d'Éditions.

Eltit, Diamela

1986 **Por la patria**. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco.

Ferrufino-Coqueugniot, Claudio

2003 **El Señor Don Rómulo**. Cochabamba: Siglo XXI.

Filer, Malva

1985 "Autorrescate e invención en Las Andariegas de Albalucía Angel". En **Revista Iberoamericana** 51. 132-133, 649-55.

Foucault, Michel

1977 "The Intellectuals and Power". En **Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Ithaca: Cornell University Press.

Hidalgo, Laura

1988 "Entre Marx y una mujer desnuda de Jorge Enrique Adoum". En **Revista Iberoamericana** 54. 144-145. 875-92.

Kristeva, Julia

1988 **The Kristeva Reader**. Oxford: Toril Moi.

Montes Vanucci, Wolfango

1995 **Jonás y la ballena rosada**. La Paz: Editorial Offset Boliviana. EDOBOL.

Moreno-Durán, R.H.

1993 **El caballero de la Invicta**. Bogotá: Planeta.

Vargas Llosa, Mario

1987 **El hablador**. Madrid: Seix Barral.

Viezzzer, Moema

1977 **Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia**. México: Siglo XXI.